UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

EDUARDO TADAFUMI SATO

Mário de Andrade n’A *Gazeta* (1918-1919): um “plumitivo incipiente”?

Versão corrigida

São Paulo

2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

Mário de Andrade n'A *Gazeta* (1918-1919): um “plumitivo incipiente”?

Versão corrigida

EDUARDO TADAFUMI SATO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos
Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção
do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientadora: Prof^a Dr^a Flávia Camargo Toni

São Paulo

2016

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
© reprodução total

Sato, Eduardo Tadafumi

Mário de Andrade n'A *Gazeta* (1918-1919) : um "plumitivo incipiente"? / Eduardo Tadafumi Sato -- São Paulo, 2016.

Orientadora : Profa. Dra. Flávia Camargo Toni.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

Versão do título para o inglês: Mário de Andrade in *A Gazeta* (1918-1919) : an "incipient journalist"?

Descritores: 1. Andrade, Mário de, 1893-1945 2. Modernismo 3. Crítica musical 4. Sociologia da arte 5. História da música 6. Musicologia I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Título.

À Bato (em memória),
que me contava histórias de antigamente.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente à minha orientadora, professora Flávia Toni, pelo apoio e paciência desde o início da pesquisa. Durante todo o período me auxiliou com o que precisei, apontando caminhos, mas dando a liberdade para me aventurar em minhas escolhas. Os conselhos e ajuda que não se limitavam ao trabalho e a sala de aula, mas se estendiam aos corredores e cafés, trouxeram conversas que muito me enriqueceram.

À CAPES pelo auxílio à primeira viagem ao Rio de Janeiro por meio do Proap.

À FAPESP pela bolsa durante os dois últimos anos do mestrado.

Às instituições de pesquisa consultadas pelo acesso aos materiais solicitados e pelo atendimento solícito e profissional. Destaco aqui a Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros, na figura de Maria Itália Caussin, a Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade, a seção de Periódicos da Biblioteca Nacional, o arquivo histórico do Centro de Documentação e Memória do Teatro Municipal de São Paulo, o Arquivo do Estado de São Paulo, a Discoteca Oneyda Alvarenga no Centro Cultural São Paulo, o Instituto Italiano de Cultura e o Instituto Martius Staden.

Durante os três anos, passei incontáveis horas no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) e vejo com muita felicidade o que ali vivi. Agradeço a todos os funcionários do IEB, que mesmo em meio a muitas dificuldades sempre estiveram presentes para fazer tudo funcionar. Destaco especialmente dois setores com os quais tive mais contato na pesquisa e na representação discente: o Arquivo e a Secretaria de Pós-Graduação. À Bete, Paulo, Gabriela, Patrícia e todos os funcionários, estagiários e pesquisadores do arquivo, que se tornaram colegas durante todo o processo, agradeço a ajuda diária em compartilhar não só os momentos áridos no contato com os documentos, mas também a felicidade das descobertas e dos sucessos. Sem a Cris e a Dani na secretaria, o trabalho na pós-graduação seria muito mais difícil e menos divertido.

Os professores e pesquisadores do IEB fomentaram um ambiente propício para as atividades acadêmicas, aos quais agradeço. À professora Ana Paula Simioni pelas disciplinas ministradas, apoio aos vários projetos, incentivo à minha pesquisa e interlocução sempre presente nos mais diversos assuntos. Aos professores Paulo Iumatti e Jaime Oliva que apoiaram e acreditaram em muitas ideias e pelas discussões empreendidas no tempo da CPG. Ao professor Marcos Morais pela disponibilidade e gentileza em trocar materiais e informações sobre Mário de Andrade. À professora Telê Ancona Lopez pelo

apoio sempre presente e solícito nos diálogos sobre Mário. Os comentários realizados na banca de qualificação foram muito importantes para as escolhas realizadas no restante da pesquisa. Ao professor Walter Garcia pela ajuda na organização da I Jornada de Estudos Interdisciplinares sobre Música. À Luciana Barongeno pelas leituras e comentários realizados em várias etapas da pesquisa que me instigaram a buscar novas leituras e soluções. Ao Pedro Fragelli que ampliou meu olhar para outras dimensões da atividade intelectual, artística e crítica no seu curso “Mário de Andrade e as Artes”, sempre ouvindo e debatendo as ideias que fui desenvolvendo na reta final da pesquisa. À Ana Letícia Fialho, que junto com a professora Ana Paula, ministrou a disciplina “Arte e Poder no Brasil”, à qual assisti como ouvinte e na qual pude conhecer e revisitar clássicos da sociologia da arte que acabaram fundamentais para a minha abordagem.

Com os colegas de pós-graduação do IEB foi possível formar um grupo especial que possibilitou a realização de muitos projetos e ideias dentro da universidade, mas também além dela. Fui privilegiado de conviver com tantas pessoas, que se tornaram amigas, e possibilitaram essa experiência incrível ao longo dos três anos. A lista é longa, mas vamos lá: Bruno Costa, Carlos Lima, Francisco Carneiro, Gabriela Pessoa, Guilherme Freitas, Helenira Paulino, Henrique Gerken Brasil, Lucas Marchezin, Lucas Lima, Luciana Mendes, Luciana Diogo, Manuela Nogueira, Marcel Lima, Marcelo Maraninchi, Bel Gradim, Marina Mazze Cerchiaro, Martin Nery, Rafael Barbosa Sousa, Regiane Matos, Renato Gonçalves, Talita Collacio, Thiago Mendes, Vinícius Gualdo, Vinicius Mattei, Viviane Vilela.

Preciso, porém, agradecer especialmente a alguns dos colegas. À Marina pelo apoio em todas as dificuldades da pesquisa e pela amável disponibilidade para conversas diversas. Ao Henrique pelo suporte nas ambiciosas ideias sobre como tornar a pós-graduação mais suportável e pela amizade em todos os momentos (também pelo suporte logístico na viagem para Florianópolis). Ao Lucas, companheiro de CPG e do Pirata, pela companhia na linha de frente e nas várias questões acadêmico-musical-éticas.

Além das pessoas do IEB foram muitos outros amigos feitos na universidade no período do mestrado. Tenho a impressão que conheço Said Tuma, Sergio Lisboa e Marcelo Brum há muito mais tempo do que os três anos que se passaram desde que compartilhamos a classe da disciplina “Música Brasileira no Entreguerras” da professora Flávia Toni. Foram as nossas experiências intensas, acadêmicas, musicais e amistosas que nos levaram para essa outra temporalidade. Foi com vocês que eu aprendi o sentido de fazer pesquisas

coletivas e de formar um grupo. Os saraus na casa do Said, embora intermitentes, foram momentos privilegiados para testarmos ideias e conhecermos pessoas. A todos os presentes nos saraus fica aqui o meu agradecimento e a proposta para realizarmos muitos outros.

A citada disciplina da professora Flávia trouxe ainda outros amigos pesquisadores. Ao Fernando Binder, agradeço pelo compartilhamento de ideias, informações e documentos sobre o mistério que é a música em São Paulo no início do século. Seus comentários sempre instigantes fizeram com que eu revisse várias das minhas opiniões. Ao Marcel, pela interlocução em vários temas marioandradinos e pela recepção em Florianópolis. Ao Enrique Menezes, além das conversas sobre música e universidade, a realização da bela mesa no curso Mário de Andrade e a música, junto com a querida Luísa Valentini. Ao Ricardo Teperman que estimulou minha pesquisa e debateu ideias sobre o presente da música clássica.

Por intermédio do Said, conheci duas pesquisadoras da história da música que muito contribuíram para minha pesquisa: Virgínia Bessa e Juliana Gonzalez, a quem agradeço pelas sugestões sobre os teatros em São Paulo e sobre as companhias de ópera. Agradeço ainda ao Micah, outro pesquisador em Mário de Andrade que conheci aleatoriamente durante a Anpuh, e que se tornou interlocutor na reta final da pesquisa. Nessa etapa final, fica também o agradecimento ao Camilo Flamarion, à Daniela Costa Dornfeld e à Laís Miwa Higa.

Aos professores da banca de qualificação, Telê Ancona Lopez e Jorge de Almeida, agradeço a leitura atenta e os comentários precisos que me incentivaram a seguir caminhos na literatura sobre os quais eu tinha receios pela minha formação sociológica.

Foram muitos os professores que comentaram várias etapas do projeto de pesquisa e atenderam a pedidos de ajuda. Ao professor Paulo Castagna pela leitura do meu projeto na disciplina de “Estudos Brasileiros” e pelos comentários instigantes e desafiadores. Aos professores Diósnio Machado Neto e Alfredo Bosi pelas disciplinas ministradas que permitiram localizar o meu objeto de pesquisa em um plano histórico mais amplo. À professora Gisely Hime e à Matias Molina que contribuíram com informações sobre *A Gazeta* e o jornalismo em São Paulo no início do século. Ao professor Lutero Rodrigues pelo incentivo para a pesquisa sobre a música brasileira. À professora Marcia Tosta Dias pelos comentários na Jornada de Música do IEB. Ao professor Aníbal Cetrangolo pelo interesse pela minha pesquisa e pela indicação de literatura internacional sobre o tema das companhias de ópera. À professora Maria Arminda do Nascimento Arruda pelos

comentários no Seminário Discente do Departamento de Sociologia da USP. Aos professores Dimitri Fernandes, Carolina Pulici e Heloísa Pontes pelo debate realizado no Congresso da Anpocs.

Aos amigos de longa data pela paciência e companhia. Marcio, Marcão e Larissa, sempre presentes ao longo dos anos. Aos membros do grupo da Vaca/Segundas e agregadas: Tom, Glauber, Luli, Luiza, Olívia e Fernanda, que tornaram os momentos de dificuldade mais leves e os de prazer melhores. Ficando no tema das confrarias: aos novos amigos do Almadas e do Alma's Bottle Share, especialmente Sergio, Pacheco e Jonathan. Ao Marcelo Jardim, que sempre apoiou meu interesse por música e inspirou meu caminho nessa área, discutindo ideias e temas. Junto com a Simone e o Joachim, foram companhia sempre muito agradável nas passagens pelo Rio de Janeiro. À Luciana Rosa, que ensinou que música é mais do que tocar um instrumento. Ao Marco Antônio por me oferecer teto no Rio de Janeiro tantas vezes. À Júlia, João, Saul e Kate, pela amizade e companhia nas andanças mundo afora.

À minha família sempre presente. Aos meus pais Miriam e Sergio pelo apoio nas minhas decisões durante toda a vida. Aos meus irmãos, Gui, Pit e Lucas, pela companhia. À tia Lena, tia Mi, tio No e Bato (em memória), pela união em todos os momentos. Ao Luís, Marta e Yuri (e todos no sítio Cantos da Mata), que me acolheram na família Yabase.

Por último, à Carol, a quem os agradecimentos não cabem em palavras. Não fez somente o trabalho possível com comentários, leituras, ouvidos para as lamentações e paciência, mas fez tudo isso valer a pena.

Quando que a gente poderá fazer a arte?

M.

Depois que fizer a vida.

J.B

Oswald de Andrade

“O Perfeito Cozinheiro das Almas desse Mundo”

Resumo

A presente dissertação apresenta uma leitura dos textos de Mário de Andrade publicados no jornal *A Gazeta* em 1918 e 1919. Partindo do episódio do ‘mal-entendido de crítica’, em que o autor e o jornal entram em conflito, empreende-se uma análise que busca esclarecer o contexto de produção dos artigos – que têm como temas a música executada nos teatros e a guerra – em relação à organização dos ‘mundos da arte’ no período e à trajetória de Mário de Andrade, ingressante nos círculos intelectuais e artísticos. Trata-se de entender o conflito não somente como acontecimento particular na trajetória das duas partes, mas como representativo sob um ponto de vista social em um momento histórico da formação do campo artístico na cidade, especialmente em relação à música. Conclui-se do conflito que o posicionamento crítico de Mário de Andrade, que formula propostas de mudanças e induz os leitores e ouvintes a refletir sobre o que viam nos palcos, não estava de acordo com o que era esperado para a crítica musical no jornal.

Palavras-chave: Mário de Andrade; *A Gazeta*; crítica musical; periodismo; modernismo; sociologia da arte.

Abstract

The dissertation presents an analysis of Mário de Andrade’s texts published in *A Gazeta* between 1918 and 1919. Starting from the incident of “a misunderstanding of criticism”, in which writer and newspaper end their relation, I analyze the context in which the articles – that had as subjects the music played in the theaters and the war – were produced, regarding the organization of the ‘art worlds’ and the career of Mario de Andrade. I understand this conflict not only as a private episode to both parts, but as a representative of a historical moment as seen from a social standpoint. By analyzing this conflict, I conclude that Mário de Andrade’s critical position, which includes the proposition of changes and inducts readers and listeners to reflect upon what they see on the stage, differed from what the newspaper expected for its musical criticism.

Keywords: Mário de Andrade; *A Gazeta*; musical criticism; periodism; modernism; sociology of art.

LISTA DE IMAGENS E TABELAS

Tabela 1 – Artigos presentes no álbum R.35 de acordo com sua publicação em periódico.....	18
Imagem 1 - Página 28 do álbum R.35, contendo uma série de três artigos. Fonte: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.	19
Imagem 2 - Página 22 do álbum R.35 e esquema representando a diversidade de origem destes artigos. Fonte: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.....	19
Imagem 3 - A Gazeta de 09 de julho de 1918, com destaque para o artigo de Mário de Andrade. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.	23
Imagem 4 - Comparação entre coluna Temporada Lírica nos dias 9 e 10 de outubro de 1919. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.	23
Imagem 5 - A semana em revista, Voltolino. A Gazeta, 20 de outubro de 1919. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.	32
Imagem 6 – Propagandas de roupas associadas à temporada lírica no Jornal do Commercio. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade.	45
Imagem 7 - Mapa dos assentos do Teatro Municipal de São Paulo na sua inauguração. Fonte: Centro de Documentação e Memória do Teatro Municipal de São Paulo.	45
Imagem 8 – Propaganda da temporada oficial de 1919 no Jornal do Commercio. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade.....	53
Tabela 2 – Repertório de óperas apresentadas nas Temporadas Líricas Oficiais entre 1911 e 1919. Fonte: CERQUERA, Paulo. Um século de ópera em São Paulo. São Paulo, 1954.....	56
Imagem 9 – Anúncio do primeiro recital de Arthur Rubinstein no Correio Paulistano do dia 4 de julho de 1918. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.	83
Imagem 10 - Programa do recital de Arthur Rubinstein realizado em 09 de julho de 1918. Fonte: Centro de Documentação e Memória do Teatro Municipal de São Paulo.....	83
Imagem 11 - Anúncio do primeiro recital de Juan Manén publicado no Correio Paulistano em 20 de agosto de 1919. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.	126
Imagem 12 - Charge de Voltolino sobre o público no recital de Manén, publicado em A Gazeta em 25 de agosto de 1919. A legenda da charge diz: “Quando apareceu o segundo violino do mundo em S. Paulo...”. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.	126
Imagem 13 - Anúncio do primeiro recital de Édouard Risler publicado no Correio Paulistano em 1º de setembro de 1919. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.	134
Imagem 14 - Divulgação do primeiro recital de Guiomar Novaes no Correio Paulistano em 10 de setembro de 1919. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.	136
Imagem 15 - Programa do terceiro recital e repertório da Missão Artística Portuguesa. Fonte: Centro de Documentação do Teatro Municipal de São Paulo.	145
Imagem 16 - Foto de Anna Pavlova e Hubert Stowits caracterizados em La Péri, c. 1919. Fotografia: Frans van Riel. Fonte: J. Paul Getty Museum.	154
Tabela 3 – Artigos de Mário de Andrade em A Gazeta. Fonte: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e Hemeroteca da Biblioteca Nacional.	171

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
O Álbum “Recortes III” ou “Álbum R.35”.....	16
Arquivos de jornais e a definição das fontes.	22
Da transcrição dos textos.....	29
Desenvolvendo o tema: “plumitivo incipiente” e “senhora de nobre e popular carreira”.	30
A MÚSICA EM SÃO PAULO, A GAZETA E A TRAJETÓRIA DE MÁRIO DE ANDRADE	35
Os “mundos da música” e as temporadas líricas.	39
O Teatro Municipal de São Paulo.....	41
As temporadas e seu público.	43
Temporadas Líricas Oficiais.....	51
A <i>Gazeta</i>: “Senhora de nobre e popular carreira”.....	61
A <i>Gazeta</i> e a modernização de São Paulo.....	61
A <i>Gazeta</i> e os primórdios do grupo modernista.	64
Mário Raul de Moraes Andrade: do Conservatório ao jornal.....	68
MÁRIO DE ANDRADE EM A GAZETA	81
Rubinstein e a música como religião.	82
A Divina Preguiça.....	96
Intérprete de Schumann: a esfinge e a profecia.	99
Temporada Lírica de 1918	104
O Brasil e a Guerra: dois momentos.	119
Concertos Juan Manén.....	123
Guiomar Novaes	134
Missão artística portuguesa, Ruy Coelho e Raymundo de Macedo.	143
Temporada Lírica de 1919.	146

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	155
Voltando ao tema: ‘plumitivo incipiente’?	155
Pra terminar: o pontapé de Mário.	161
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	163
ANEXOS	171
Textos de Mario de Andrade em <i>A Gazeta</i>.	171
1. Rubinstein, 09 de julho de 1918.	172
2. Para Giuseppe Wancolle I, 31 de julho de 1918.	173
3. Para Giuseppe Wancolle II, 01 de agosto de 1918.	175
4. A Divina Preguiça, 03 de setembro de 1918.....	178
5. Intérprete de Schumann, 09 de outubro de 1918	180
6. Theatro Municipal I, 11 de outubro de 1918.	183
7. Theatro Municipal II, 12 de outubro de 1918.	184
8. Theatro Municipal III, 14 de outubro de 1918.....	185
9. Theatro Municipal IV, 15 de outubro de 1918.	187
10. Theatro Municipal V, 16 de outubro de 1918.....	188
11. Theatro Municipal VI, 17 de outubro de 1918.	190
12. Theatro Municipal VII, 18 de outubro de 1918.	192
13. Theatro Municipal VIII, 19 de outubro de 1918.	193
14. Theatro Municipal IX, 21 de outubro de 1918.	194
15. Theatro Municipal X, 22 de outubro de 1918.....	196
16. Theatro Municipal XI, 23 de outubro de 1918.	197
17. Theatro Municipal XII, 24 de outubro de 1918.	198
18. O Brasil e a Guerra, 23 de novembro de 1918.....	199
19. Concerto Manen I, 21 de agosto de 1919.	203
20. Concerto Manen II, 25 de agosto de 1919.	204
21. Concerto Manen III, 30 de agosto de 1919.....	205
22. Concerto Risler I, 02 de setembro de 1919.....	206
23. Concerto Risler II, 04 de setembro de 1919	207
24. Guiomar Novaes - O seu primeiro concerto, 16 de setembro de 1919.	208
25. Guiomar Novaes, 18 de setembro de 1919.	210
26. Missão artística portuguesa I, 24 de setembro de 1919.	211
27. Guiomar e Chopin, 25 de setembro de 1919.....	212
28. Missão artística portuguesa II, 26 de setembro de 1919.	214

29. Raymundo de Macedo, 27 de setembro de 1919.	215
30. Ruy Coelho – 29 de setembro de 1919.	216
31. Temporada Lírica I, 03 de outubro de 1919.	217
32. Temporada Lírica II, 04 de outubro de 1919.	219
33. Temporada Lírica III, 06 de outubro de 1919.	220
34. Temporada Lírica IV, 07 de outubro de 1919.	221
35. Bailados Russos, 08 de outubro de 1919.	222
36. Temporada Lírica V, 09 de outubro de 1919.	224
Outros textos de Mário de Andrade da década de 1910.	226
No Conservatório Dramático e Musical, <i>O Commercio de S. Paulo</i> , 11 de setembro de 1915.	226
Pela Defesa Nacional, <i>Correio Paulistano</i> , 22 de novembro de 1917.	227

INTRODUÇÃO

“Em 1918 e 1919, Mário de Andrade escreveu para o jornal *A Gazeta*”. Além das análises de alguns dos textos, essa era a única menção na bibliografia sobre a atuação do jovem professor de música nesse periódico no momento do início da pesquisa. Motivado pela minha formação universitária em ciências sociais e diletante em música, decidi empreender um estudo desses textos relacionando-os com a trajetória de Mário de Andrade (1893-1945) em um momento anterior à realização da Semana de Arte Moderna. Apesar de muitos trabalhos já terem se debruçado sobre a carreira de Mário de Andrade nas suas múltiplas atuações no campo cultural, sobre o início da sua trajetória pairam ainda dúvidas. Tratando-se de um momento pouco estudado do escritor, pretendo, na análise dos textos, formular (e quando possível responder) questões que iluminem algumas das várias lacunas ainda existentes nas pesquisas sobre o autor e o seu tempo. As pesquisas sobre sua vida nas décadas de 1920, 1930 e 1940, esmiúçam a vida do intelectual e da sua obra, em grande medida amparadas pelo amplo arquivo pessoal deixado pelo escritor. As séries de correspondências e o *Fichário Analítico*, por exemplo, possibilitam um contato bastante íntimo, ainda que mediado, com o autor, permitindo o acompanhamento da sua rotina nos seus estudos, trabalhos e na ampla rede de sociabilidade que cria ao longo da vida.

No entanto, essa abordagem tinha um alcance limitado em relação ao período que escolhi trabalhar. Nos anos 1910 são poucos os documentos presentes na sua coleção pessoal que permitem localizar as pesquisas de Mário de Andrade e seus interesses. Nessa década está ainda restrito ao núcleo familiar, situado na residência da família no Largo do Paissandu, à igreja e ao Conservatório Dramático e Musical. A sua coleção pessoal com poucos materiais nessa época reflete um jovem ainda pouco preocupado com o ‘arquivamento de si’. Assim, apesar das pesquisas trazerem um perfil bastante completo do poeta e musicólogo a partir da década seguinte, parto do pressuposto de um estranhamento do Mário de Andrade da década de 1910. Contudo, isso não significa um afastamento de todas as pesquisas existentes, mas o aprofundamento em documentos pouco trabalhados. Como procuro mostrar a seguir, a pesquisa partiu do arquivo pessoal de Mário, focada em um álbum que guardou uma parte da sua produção dos anos 1910, incluindo os textos publicados em *A Gazeta*.

A partir desse documento, formulei algumas questões que guiaram a pesquisa: do ponto de vista social, quem era Mário de Andrade em 1918? Qual era o jornal *A Gazeta* e qual posição ocupava na imprensa da época? Quantos textos ele publicou ali? Como eram esses textos? Quais foram as circunstâncias que levaram Mário a escrever para o jornal e quais o levaram a parar de escrever ali? Assim, de maneira geral, o objetivo da presente dissertação é apresentar uma leitura do conjunto de textos de *A Gazeta*, buscando compreender as circunstâncias históricas e sociais envolvidas na sua produção. Trata-se de entender os artigos publicados no jornal *em* contexto, mas também *como* contexto. De um lado, os textos escritos pelo autor encontram-se mediados pela sua presença em um jornal específico e em um momento histórico específico; de outro, descrevem uma realidade mediada pela sua subjetividade. Ao expor as mediações existentes no texto do jornal, da maneira como foi publicado, a intenção é lançar luz tanto sobre a trajetória de Mário de Andrade quanto sobre a sociedade do seu tempo, conforme representados nessas fontes. Antes de prosseguir na formulação da questão investigada pela pesquisa de maneira mais específica, relato o estabelecimento das fontes.

O Álbum “Recortes III” ou “Álbum R.35”.

O primeiro passo para uma leitura das críticas foi o estabelecimento do conjunto delas, tarefa árdua porque ainda não havia sido realizada de maneira sistemática. Ao apresentar em detalhes como os textos foram escolhidos para constar na coletânea estudada, pretendo também, como apresenta Roger Chartier, “nunca separar a compreensão histórica dos escritos de uma descrição morfológica dos objetos que os contém”¹, de modo a não ignorar nas fontes indícios que podem ser relevantes para a sua interpretação. Os textos de *A Gazeta* ficaram preservados no arquivo pessoal do escritor, depositado no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), em um álbum de recortes. Neste álbum “Recortes III” ou “R.35”, conforme catalogação do IEB-USP, que tem como título descritivo “Produção Mário de Andrade: Crítica Musical”², estão colados em suas páginas recortes de textos de jornais e revistas

¹ CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p.20.

² Sobre as pesquisas no álbum R.35, ver as pesquisas de Telê Ancona Lopez em: ANDRADE, Mário de. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo, Duas Cidades, 1976 e LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade cronista do Modernismo: 1920-1921*. Em: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: USP, FFLCH,

realizados por seu autor, porém não contendo somente artigos de crítica musical, mas também crônicas, críticas de literatura e arte, ensaios e discursos. Na coleção do autor se encontram outros álbuns de recortes que ele compõe ao longo da vida, sobre assuntos que o interessam. O que, junto do álbum R.23 (ou “Recortes IV”), o diferencia dos outros álbuns de recortes compilados é que nesses se encontram artigos de autoria de Mário de Andrade.

O artefato apresenta uma capa de pano-couro preto, desgastado e 150 folhas de dimensões médias (22,2 x 32,2 cm), das quais 139 foram usadas para colecionar 217 recortes de jornais e revistas circulados entre 1915 e 1935³, que foram “colados com goma arábica, sem obediência à cronologia, por Maria de Lourdes de Moraes Andrade, entre 1930 e 1935, quando foi uma espécie de secretária do irmão”⁴. O processo de montagem do álbum não foi, assim, diretamente realizado pelo autor, de modo que a ordenação dos artigos não pode ser atribuída a ele, mas sua contribuição é vista em anotações de próprio punho, aparentes nas margens das páginas e dos próprios textos.

Os recortes dos jornais acomodados de maneira não-linear não criam uma ordenação precisa e sequencial, mas organizam a partir de fragmentos colecionados ao longo dos anos a carreira de Mário de Andrade nos periódicos. Uma maneira de interpretar o álbum na sua materialidade é a partir da sua “desordem cronológica” que não implica uma ausência de organização. A colagem nas páginas segue, em geral, a forma plástica das colunas dos jornais caprichosamente recortados, buscando aproveitar os espaços a fim de não deixar vazios. Em alguns casos, colunas compostas por séries de publicação próxima são dispostas juntas⁵, porém, o que prevalece é a lógica espacial da página do álbum, que não respeita uma ordem cronológica.⁶ Há ainda artigos mais longos que precisam ser dobrados para serem colecionados na contingência das margens da folha, e outros, provenientes principalmente de revistas, que ocupam mais de uma página do álbum. A lógica de seleção e posicionamento dos artigos é lacunar e irregular, o que diz respeito à impossibilidade de se sistematizar um procedimento padrão no colecionismo pessoal e no

DLLTC, nº7, 2004; e de Paulo Castagna em ANDRADE, Mário de. *Música e jornalismo: Diário de S. Paulo*. São Paulo: Edusp; Hucitec, 1993.

³ Ver tabela 1 para a lista de artigos classificados por periódico.

⁴ LOPEZ, *op. cit.*, 2004, p. 268.

⁵ Ver imagem 1.

⁶ Ver imagem 2.

arquivamento da própria vida, em que as “triagens são guiadas por intenções sucessivas e por vezes contraditórias”, como mostra Phillipe Artières⁷.

Tabela 1 – Artigos presentes no álbum R.35 de acordo com sua publicação em periódico.

Periódico	Período de publicação	Quantidade de Artigos
Commercio	1915	1
A Gazeta	1918-1919	24
O Echo	1918	2
Ilustração Brasileira	1920-1921	2
Jornal do Comercio	1921	1
O Debate	1921	1
Os Debates	1921	1
A Garoa	1922	1
O Fanal	1922	2
Correio Paulistano	1923	1
América Brasileira	1923-1924	10
A Idea Ilustrada	1924	2
Revista do Brasil	1924	1
A Manhã	1926-1927	7
S.Paulo-Jornal	1926	1
O Jornal	1927	1
Der Bund	1927	1
Diário do Comércio	1927	1
Diário Nacional	1927-1932	90
Diário de S. Paulo	1934-1935	45
O Estado de S. Paulo	1934	1
Diário de Notícias	s/d	1
A Cigarra	s/d	2
Sem informação de periódico	1919-1926	8
Sem informação de periódico	s/d	12
Total		217

⁷ ARTIÈRES, Philip. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricos*, v. 11, nº 21, 1998, p. 21

Imagem 1 - Página 28 do álbum R.35, contendo uma série de três artigos. Fonte: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

<p>MUSICA</p> <p>Clarinete Leite</p> <p>PALCOS E CINEMAS</p> <p>THEATRO MUNICIPAL</p> <p>MUSICA</p> <p>MUSICA</p>	<p>Musica</p> <p>Diário de S. Paulo 15 fev. 1934</p> <p>Clarinete Leite</p> <p>Diário de S. Paulo 17 mai. 1934</p> <p>Theatro Municipal</p> <p>A Gazeta 16 out. 1918</p> <p>Leonidas Autuori</p> <p>Diário Nacional 10 ago. 1930</p> <p>Moisewitsch</p> <p>Diário de S. Paulo 3 mai. 1935</p>	<p>Musica</p> <p>Diário de S. Paulo 15 fev. 1934</p> <p>Clarinete Leite</p> <p>Diário de S. Paulo 17 mai. 1934</p> <p>Theatro Municipal</p> <p>A Gazeta 16 out. 1918</p> <p>Leonidas Autuori</p> <p>Diário Nacional 10 ago. 1930</p> <p>Moisewitsch</p> <p>Diário de S. Paulo 3 mai. 1935</p>
--	--	--

Imagem 2 - Página 22 do álbum R.35 e esquema representando a diversidade de origem destes artigos. Fonte: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Ao testemunhar a produção jornalística de um jovem crítico musical, o álbum apresenta mais do que um relato sobre o passado histórico presente no conteúdo dos artigos, um relato sobre Mário de Andrade como indivíduo. Trata-se assim, de um tipo particular de narrativa biográfica, fragmentar, de uma das faces do multifacetado polígrafo, que se apresenta tanto do ponto de vista doméstico e íntimo dentro dos limites do álbum, quanto da perspectiva pública, de escritos que circularam em periódicos do seu tempo⁸. Compreende-se, assim, a existência de dois processos simultâneos da criação de uma memória conformada no artefato: de um lado, o álbum de recortes realizado dentro do ambiente familiar, em que Maria Lourdes, através do processo artesanal de organizar os vestígios da vida do irmão, constrói uma narrativa pessoal, íntima; de outro lado, os recortes documentam as aparições, nos jornais, do intelectual que gradativamente passa a se destacar na vida pública da cidade.

Essa transformação dos textos públicos em materiais para um álbum privado pode ser problematizada a partir do uso que Mário de Andrade faz dos textos presentes no álbum. O modernista, ao longo da carreira, organiza a publicação de diversos livros de sua autoria, inclusive várias coletâneas de artigos já veiculados na imprensa. Nas coletâneas, o autor edita os textos, retirando e corrigindo trechos, para destacar as características que considera de maior importância. Da totalidade de artigos colados no álbum, somente um⁹ foi selecionado para publicação em livro pelo intelectual paulistano. Como a maioria dos artigos do álbum são críticas de música e literatura, que eram escritas para a leitura diária, parece não haver, para o autor, valor histórico nos textos, de modo que não lhe parece interessante sua permanência ao longo do tempo. Como mostra Marcos Antônio de Moraes no seu estudo sobre a epistolografia de Mário de Andrade, há para este autor uma preocupação em relação à permanência das suas cartas, ou seja, sobre o valor destas como documentos históricos¹⁰. Em carta de 1925 para Manuel Bandeira, Mário afirma: “Por mais que eu escreva agora direto e simples, ainda faço distinção entre escrever pra público e pra amigos. As cartas que mando pra você são suas. Se eu morrer amanhã não quero que você

⁸ Ana Paula Simioni, em leitura de um álbum da artista Julieta de França também interpreta essa relação entre o álbum e a escrita de si: “É interessante frisar que a artista não ‘escreve’ ou ‘descreve’ sua vida no álbum, mas na maneira com que seleciona conscientemente determinados materiais, os guarda, e os arranja, ela termina por ‘inscrever’ um sentido à sua vida” (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Memória insuspeitas de uma artista brasileira: Julieta de França e a escrita de si. Em: *Julieta de França – Lembrança de minha carreira artística*. Rio de Janeiro: Coletiva; Funarte, 2014, p. 17)

⁹ “Dinamogenias políticas”, do Diário Nacional de 08 de janeiro de 1930, publicado no livro *Música, Doce Música*, de 1933 (ANDRADE, Mário de. *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins Editora, 1963.)

¹⁰ MORAES, Marcos Antônio de. *Orgulho de Jamais Aconselhar*. São Paulo: EDUSP; Fapesp, 2007.

as publique”¹¹. O jovem intelectual, que ainda não tinha publicado os seus livros de maior destaque, como *Macunaíma*, de 1928, revela consciência da questão, porém avalia que o que escreve para o poeta pernambucano pertence à esfera privada. No final da vida, porém, muda de posição, reconhecendo a possibilidade de um interesse de pesquisadores futuros na sua correspondência:

Olha, Álvaro Lins (...) esta carta já estou pensando em rasgar. Não tem dúvida nenhuma que tudo o que lhe disse na outra folha foi desejo de me contar, de me explicar. Mas desinteressadamente, acredite. Lhe peço mesmo, com a maior sinceridade, guardar o que lhe disse pra você exclusivamente. Mesmo porque só irá interessar uma elite pequena, dentro de duzentos anos, se eu ficar, coisa que, lhe juro, jamais me propus, nem me interessa.¹²

Por mais que não tenha considerado a maioria dos artigos do álbum para publicação em livro e reconhecesse o seu desinteresse na sua correspondência, não se desfez deles, preservando-os em sua coleção pessoal¹³.

No álbum, há 25 artigos catalogados como provenientes do jornal *A Gazeta*, alguns identificados a partir de anotações à lápis vermelho nas margens, que fornecem outras informações como a data da publicação e outros sem nenhum dado sobre sua origem, presumidos possivelmente a partir da relação com outros textos. O primeiro pressuposto da constituição do conjunto de textos e, portanto, da autoria de Mário de Andrade, foi que todos os textos assim indicados no álbum de recortes foram escritos pelo escritor. Assim como já havia sido realizado em relações a outros conjuntos documentais, como os artigos do *Diário Nacional* e do *Diário de S. Paulo*, aos quais Mário de Andrade dedicou boa parte da sua trajetória no jornalismo entre os anos de 1926 e 1935, o próximo passo da pesquisa foi realizar consultas aos arquivos do jornal para se averiguar a procedência dos artigos do álbum de recortes na página dos jornais e, possivelmente, localizar textos inéditos. Mantida a proposta de Chartier, ao localizar os textos como foram veiculados no periódico, a intenção era compreender o lugar ocupado pelas colunas musicais na sua orientação editorial.

¹¹ ANDRADE, Mário de e BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2001. Carta a Manuel Bandeira, [post. 25 de janeiro de] 1925, p. 182, apud MORAES, Marcos Antônio de, op. cit. p. 129.

¹² ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1983. Carta a Álvaro Lins, 4 de julho de 1942, p.66, apud MORAES, Marcos Antônio de, op. cit. p. 125.

¹³ No capítulo 2, ao trabalhar com o conteúdo dos textos de *A Gazeta*, mostro como alguns dos temas anunciados ali voltam a aparecer em outros artigos posteriormente.

Arquivos de jornais e a definição das fontes.

A coleção do jornal *A Gazeta* foi localizada em dois arquivos: inicialmente, uma coleção parcial na Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade¹⁴ e depois, uma coleção mais completa no Setor de Periódicos da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. No primeiro, havia somente uma coleção parcial do periódico, de alguns meses do jornal: julho de 1917, março e maio de 1918, junho e outubro de 1919. O ponto de intersecção com o levantamento realizado no álbum de recortes e o arquivo paulista era o mês de outubro de 1919, no qual Mário de Andrade escreveu sobre as temporadas líricas daquele ano.

A consulta a esse arquivo possibilitou alguns avanços e questionamentos em relação à colaboração de Mário de Andrade com *A Gazeta*. O contato físico com o meio de circulação original dos artigos, nesse caso armazenados tendo o papel como suporte, permitiu se verificar a maneira como as artes eram abordadas pelo jornal e qual era o espaço ocupado pelos artigos do autor em questão nas páginas do vespertino. A amostra pequena, mas de um período razoavelmente longo permitiu constatar alguns dados como a mudança de propriedade em maio de 1918 de A. A. de Covello para Cásper Líbero e uma organização diferente aos outros jornais do período. O jornal, de 59,4 x 44,0 cm, com 6 páginas, não possuiu uma coluna fixa em que abordava os espetáculos teatrais ou artísticos que ocorriam na cidade como o caso das colunas “Theatros” e “Registo de arte” do *Correio Paulistano*, “Palcos e Circos” e “Artes e Artistas” do *Estado de S. Paulo*, e “Theatros e Música” do *Jornal do Commercio*. Em *A Gazeta*, os comentários sobre os espetáculos ocorridos em São Paulo ou sobre obras de arte apresentadas e realizadas na Europa eram esporádicos e apareciam em diversas páginas do jornal, em colunas como “Palcos e Cinemas”, “Notas de Arte”, “Teatro Municipal” e “Temporada Lírica”¹⁵. Não haviam nesse periódico, também, anúncios da maioria dos eventos ocorridos nos palcos paulistanos, como era frequente nas últimas páginas dos outros jornais. Somente em algumas ocasiões, como durante as temporadas líricas, havia um espaço determinado para uma coluna específica para comentar as récitas ocorridas no Teatro Municipal.

¹⁴ Biblioteca municipal da cidade de São Paulo, sem nenhum vínculo direto com as coleções do poeta localizados no IEB-USP, tendo recebido esse nome somente nos anos 1960.

¹⁵ Ver imagem 3.

Imagem 3 - A *Gazeta* de 09 de julho de 1918, com destaque para o artigo de Mário de Andrade. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

TEMPORADA CYRICA

[illegible][illegible]

Tendo como base, um timbre tão extraordinário pela simplicidade, com o entanto ternura, apenas com harmonizar-se em giros, tornou o objeto se não desaparece em distrações. E como o sr. Azelvi foi um bom Dom Barzola, e como os outros artistas não percharam a representação, o "Barbeto de S. Elvira" que hántes ovariou não só atraiu a nossa admiração insulada, mas palmas que lhe dêem, mas se já lembrado com gratidão recor-

M. A.

TEMPORADA CYRICA

O cinema japonês tem sua peculiaridade: há entre os seus filmes uma "cultura" e "herança" à qual os cineastas se referem e a qual eles se orgulham de reconhecer. É o mesmo aspecto que os cineastas não podem ignorar, e que eles não podem esquecer. É o mesmo aspecto que os cineastas não podem ignorar, e que eles não podem esquecer. É o mesmo aspecto que os cineastas não podem ignorar, e que eles não podem esquecer.

dele é um nome próprio de
muito público, que lhe sabe pagar
as e trazer e os sacrifícios que ele
faz para criar os seus grandes. Mi-
to, portanto, forte, considerando o
ator e pronto torer, ele possui em
si e tem um verdadeiro espírito de
sacrifício, sendo-lhe o maior de sua
interpretação aproximada de artista,
e, no "Rigoletto", em que desem-
penha o esplendorado papel de Duque
de Mantua, teve ele mais uma opor-
tunidade feliz para demonstrar
as suas qualidades vocais e os seus
dotes de ator.

Nome de ator.

De facto, raramente temos ouvi-
do um Duque de Mantua tão per-
feito como o Sr. deu Schipa.

Walter (Sparafucile), a sra. Gapppe (Maddalena). Concorreram para o bom desempenho da peça. Coros afinadíssimos, cenários bellos, orquestra admiravel.

E mais não queremos nem devemos dizer do "Rigoletto", cujo entreccho é sublimissimo e cuja musica é trauteada diariamente pela gente de todas as categorias sociais...

QUESTION

Imagem 4 - Comparação entre coluna Temporada Lírica nos dias 9 e 10 de outubro de 1919. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

No mês de outubro de 1919, a comparação com os artigos do álbum de recortes apresentou uma surpresa: no álbum, eram 6 artigos, dos dias 03 a 09 daquele mês; na coleção da Hemeroteca, a série se estendia até o dia 21, com mais 9 artigos sob o mesmo cabeçalho. Teria eu localizado os artigos inéditos que procurava? Um detalhe, porém, começou a indicar uma diferença fundamental: ao final dos textos, nos artigos do álbum, havia a assinatura “M.A”, enquanto nesses outros artigos, o texto não era assinado¹⁶. Nessa pequena amostra de artigos do jornal paulista lidos até o momento, destacava-se a ausência de assinaturas nos textos, com algumas exceções: textos sobre óperas apresentadas no teatro *La Scala* de Milão em 1917, de autoria de G. B. Viapp, artigos ocasionais de autoria de Oliveira Lima em 1917 e 1918 e de Benedito Calixto em 1919, além de textos frequentes de Menotti del Picchia em 1919, onde trabalha como redator do jornal. Nesse momento, essa questão ficou em aberto, sem nenhuma conclusão direta sobre a questão da autoria. Essa coleção, assim, auxiliou na proposição de novas questões, porém, devido à pequena amplitude do período abordado, não foi possível chegar a outras conclusões.

As consultas aos outros arquivos de jornais de São Paulo, especialmente o Arquivo Público do Estado de São Paulo e a Fundação Cásper Líbero, instituição herdeira do legado do jornalista e do jornal, foram infrutíferas, não restando neles exemplares do período pesquisado. O único arquivo que contava com uma coleção mais completa do jornal *A Gazeta* foi a Hemeroteca da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, instituição que visitei em algumas ocasiões nos anos de 2013 e 2014¹⁷. Ali, após solicitações, foi possível fazer o acesso à coleção dos microfilmes de *A Gazeta* referentes ao período entre 1918 e 1922.

A primeira visita ao Setor de Periódicos da Biblioteca Nacional ocorreu no início de outubro de 2013, período em que foi possível consultar os microfilmes do jornal *A Gazeta* do ano de 1919 e de 1922¹⁸. A leitura do jornal durante todo o último ano da década de 1910 teve pouco êxito em relação a descoberta de artigos inéditos de autoria de Mário de Andrade e de documentar uma relação mais ampla na participação do crítico no jornal.

¹⁶ Ver imagem 4.

¹⁷ Essa informação foi obtida a partir de contato com a pesquisadora Gisely Hime, que no seu mestrado estudou a trajetória de Cásper Líbero e sua proposta de um jornalismo moderno entre as décadas de 1920 e 1940 (HIME, Gisely. *A hora e a vez do progresso: Cásper Líbero e o exercício do jornalismo n'A Gazeta*. Dissertação (Mestrado em Jornalismo). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 1997).

¹⁸ Apesar da coleção do jornal na Biblioteca Nacional ser completa entre os anos de 1914 a 1933, as cópias disponíveis para consulta eram limitadas a alguns períodos. Nessa visita foi solicitada a criação de cópias de consulta dos anos de 1918, 1920 e 1921, pedido que atendido algum tempo depois.

Na realidade, nessa ocasião, eu atribui ao professor de música somente a autoria de um texto decorrente da comparação com outro, presente no álbum de recortes.

Na página 32 do álbum de recortes, há um artigo intitulado “Missão Artística Portuguesa”, sem assinatura ao final, nem informação de data ou periódico. Na pesquisa na Biblioteca Nacional, localizei o artigo na edição do dia 26 de setembro de 1919. Este, a partir da presença de uma missão artística portuguesa que representa a música do seu país em apresentações no Teatro Municipal, trata da constituição de um grupo artístico que represente os valores de um país¹⁹. Um trecho no final do artigo destaca alguns nomes para a formação de uma missão artística brasileira: “Mas temos a certeza de que as senhorinhas Guiomar Novais, Bellah de Andrade, Paulina D’Ambrósio e mais o senhor Henrique Oswald, mestre fecundo da música de câmara, se organizassem em missão artística brasileira, qualquer dos nossos críticos de nome, ou todos os conjuntos, a apresentariam [a arte musical no Brasil] sem hesitação”.

Um artigo de dois dias antes, com o mesmo título, trazia reflexões similares ao saudar a vinda do grupo português e propor uma inversão, imaginando a ida de um grupo brasileiro à Portugal. “A respeito da música portuguesa, nós, brasileiros, sabemos apenas dos fados saudosos, da melodia delicada dos trechos de piano do senhor Ruy Coelho e mais alguns trechos do grande pianista Viana da Mota. E quase que nada mais. E que conhecerão os portugueses de música brasileira? Carlos Gomes? O maxixe? Talvez. A música de câmara de Henrique Oswald? Duvido”. A comparação entre os dois trechos trouxe similaridades evidentes como a ideia de se pensar uma missão artística brasileira e uma centralidade no compositor Henrique Oswald. Se se assume que o primeiro texto é de autoria de Mário de Andrade, o segundo, uma espécie de prelúdio ao outro, parece ser de autoria do mesmo autor. Essa foi a minha opção nesse caso.

A consulta à coleção do jornal permitiu atribuir com maior precisão algumas informações sobre os artigos de 1919 do álbum de recortes, como as datas e os programas apresentados pelos instrumentistas. Foi possível também comparar os textos dos recortes com os extraídos das páginas dos periódicos, o que possibilitou uma transcrição mais precisa dos textos, especialmente aqueles que se encontravam em condições mais desgastadas ou que continham dobras e marcas de reparação. O caso em que esse tipo de cotejamento foi mais decisivo é o de dois textos sobre recitais da pianista brasileira

¹⁹ Uma reflexão sobre a ideias explicitadas por Mário de Andrade em relação ao nacionalismo e as artes será desenvolvida posteriormente.

Guiomar Novais, dos dias 16 e 18 de setembro de 1919. No álbum de recortes, ambos tinham uma dobra ao final da página em que não era possível fazer a leitura de algumas linhas. Com o texto do jornal, foi possível detectar um erro ocorrido na restauração dessa dobra: a parte final dos textos foi colada invertendo os textos, ou seja, o final do texto do dia 16 era o do dia 18 e vice-versa. Foi possível perceber também que a maioria dos textos presentes no álbum de recortes eram publicados na capa do jornal, tendo um destaque visual na sua diagramação. Desse modo, a consulta a coleção de microfilmes foi fundamental para o estabelecimento do texto.

Ao acompanhar no jornal toda a programação artística da cidade ao longo do ano de 1919, foi ainda possível constatar uma vida musical bastante ativa na cidade, em espetáculos diversos, como apresentações de alunos do Conservatório Dramático e Musical, intérpretes internacionais, óperas, operetas e espetáculos de entretenimento. A não existência de textos de crítica musical no período, escritos sobre os espetáculos que aconteciam nos palcos da cidade – principalmente Teatro Municipal, Teatro São José, Teatro Boa Vista, Teatro Apollo, Casino Antarctica e Teatro Colombo – permitiu inferir que a colaboração de Mário de Andrade com o jornal era pontual e não se tratava de um contrato de trabalho mais amplo, como foi o vínculo que, posteriormente, estabelece com os jornais *Diário Nacional* e *Diário de S. Paulo*. Algumas das apresentações que aconteceram teriam grande interesse do professor de história da música que, em caso de espaço no jornal, provavelmente não se furtaria a comentar. Destaco três: a série de concertos do Quarteto Chailley²⁰ ocorridos em janeiro e fevereiro de 1919 no Teatro Municipal, em que foram interpretadas importantes peças do repertório de câmara, como o *Quinteto*, de César Franck, o *Quarteto de cordas* e a *Suíte para dois pianos*, de Claude Debussy, o *Quarteto com piano*, de Camille Saint-Saëns, o *Quarteto nº1* e o *Quinteto com piano*, de Robert Schumann e o *Quarteto*, de Henrique Oswald; os recitais do virtuose do violino Mischa Elman²¹, que se apresentava com o nome de Mischa Violin, em julho de 1919 e que foram acompanhados pelo pianista italiano radicado no Brasil Agostino Cantú;

²⁰ O *Quarteto Chailley* era formado por Marcel Chailley, Léon Pascal (violinos), Daniel Guilevitch (viola) e Jean Veyron (violoncelo). Nos recitais no Brasil, que foram realizados como missão de propaganda artística da França, foram acompanhados pela pianista Céliny Chailley-Richez. (fonte: http://www.musimem.com/chailley_marcel.htm)

²¹ Mário de Andrade provavelmente não assistiu as apresentações do violinista em 1919, já que no retorno deste à São Paulo, em junho de 1934 escreve: “O violinista Mischa Elman apresentou-se ontem pela primeira vez ao público paulistano”. (ANDRADE, Mário de. *Música e Jornalismo: Diário de S. Paulo*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993, p. 194)

e o recital do seu futuro amigo e correspondente Luciano Gallet, acompanhado pela cantora Mathilde de Andrade, realizado em dezembro do mesmo ano.

Além da apresentação da programação artística que ocorria em São Paulo, a música aparecia em anúncios de lançamentos de partituras, sátiras nas charges semanais de Voltolino e em relatos de fatos ocorridos no exterior, como estreias de obras ou de temporadas em teatros europeus²², notas sobre as carreiras de artistas²³, entrevistas com compositores²⁴ e textos críticos. Nessa última categoria se destaca um texto do diretor italiano do Metropolitan Opera de Nova Iorque, Giulio Gatti-Casazza, que questiona o nacionalismo no teatro lírico, afirmando que “a arte do teatro, o caráter do teatro é cosmopolita”, portanto negando a tendência contemporânea de nacionalização das produções artísticas.

Com a indisponibilidade, no momento, de consultar a coleção de 1918, realizei ainda uma breve consulta a outra série de *A Gazeta* disponível, do ano de 1922. Ali, ao ler os textos de fevereiro daquele ano, mês dos festivais da Semana de Arte Moderna, localizei os textos de Mário de Andrade em que defende o ponto de vista dos artistas modernistas do evento. Esses artigos já haviam sido publicados e estudados por Maria Eugenia Boaventura no livro *22 por 22: A semana de arte moderna vista por seus contemporâneos*, porém, a publicação em livro perdeu algumas características das páginas dos jornais: a coluna “Notas de arte: Semana Futurista” aparecia na capa do jornal iniciada por uma pequena introdução e seguida por duas colunas: “Pró” e “Contra”, as quais eram escritas por dois articulistas que debatiam o significado da arte moderna e da realização da Semana. Eram estes: Mário de Andrade e Cândido, pseudônimo de identidade controversa até hoje²⁵. Apesar desses textos já serem conhecidos, alguns detalhes, menos ligados com os

²² Ver, em 04 de janeiro de 1919 o início da temporada lírica nos teatros de Milão tendo como regente Pietro Mascagni e, em 02 de julho de 1919, a seção “Notas líricas” com a programação do Teatro Real de Madri e da Ópera de Monte Carlo.

²³ Ver, por exemplo, artigo sobre a candidatura do compositor polonês Paderewski à presidência do seu país em 11 de janeiro de 1919, morte do compositor francês Xavier Leroux na edição do dia 05 de fevereiro de 1919 e a celebração das 25 anos de carreira de Enrico Caruso no Metropolitan de Nova Iorque, em 29 de maio de 1919.

²⁴ Entrevistas com o compositor Richard Strauss em 16 de julho e em 11 de agosto de 1919. Na primeira das entrevistas o jornal comete um ato falho e anuncia “uma entrevista com Ricardo Wagner”.

²⁵ De acordo com Maria Eugênia Boaventura, a identidade de Cândido já foi atribuída ao escritor Candido da Mota Filho, ao redator-chefe de *A Gazeta*, Galeão Coutinho e à dupla de amigos modernistas Tácito de Almeida e Antônio Carlos Couto de Barros (BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo, Edusp, 2ª ed., 2008, p.20).

debates estéticos e políticos, chamaram minha atenção. Ao primeiro artigo nesse formato, de 3 de fevereiro de 1922, Mário de Andrade dá o título de “Terno Idílio” e assim inicia:

A Gazeta concede-me benfeitora as suas páginas para que nelas diga sobre a Semana de Arte Moderna. Quero, antes de mais nada, exaltar a magnanimidade com que me acolhe a redação deste diário. Por um mal-entendido de crítica fomos violentamente separados há dois anos, eu, plumitivo incipiente, e *A Gazeta*, senhora de nobre e popular carreira. Reencete-se agora o terno idílio. Bem haja pois a Semana de Arte Moderna que, entre muitos outros progressos que para o Brasil trará, trouxe-me a mim o de reviver, na pastoral chuvosa, deste estio, uma antiga e casta união! Abandonei por isso neste prelúdio qualquer ideia de expor nossas múltiplas ideias de arte. Quero tão-somente me entregar *nel dolce stile vecchio* à alegria desta reconciliação²⁶.

Com uma tolerância à precisão temporal da lembrança do conflito, é possível datar a separação entre “plumitivo incipiente” e “senhora de nobre e popular carreira” em outubro de 1919, dois anos e quatro meses antes desse artigo. Parece ser o caso de que o ‘mal-entendido’ de crítica tenha ocorrido durante a temporada lírica de 1919, dividindo o conjunto dos textos entre dois autores: Mário de Andrade entre os dias 3 e 9 de outubro e um crítico anônimo entre 10 de 21 de outubro. Volto a esse tema ao final do relato da pesquisa.

Em outubro de 2014, retornei à Biblioteca Nacional para consultar a coleção de *A Gazeta* dos anos de 1918, 1920 e 1921, agora disponíveis. Em relação à perspectiva editorial sobre as artes, a leitura dos jornais desses anos não trouxe novidades com colunas sazonais sobre as apresentações musicais, teatrais e artísticas. Em 1920 e 1921, não foram encontradas menções a Mário de Andrade no jornal, sendo necessário um foco sobre o ano de 1918. O primeiro passo foi conferir as datas das publicações dos textos de Mário em relação àquelas do álbum de recortes, em que constavam 8 artigos desse ano, 6 assinados como “Mario de Moraes Andrade” e 2 sem assinatura. Chamou a atenção que alguns textos que tinham a assinatura traziam também uma data que, porém, não correspondia à data da publicação. O texto chamado *Rubinstein* trazia ao final a data ‘7 de julho’, sendo publicado em 9 de julho; *A Divina Preguiça*, trazia a data “27 de agosto” e foi publicado em 03 de setembro; *Intérprete de Schumann*, “4 de outubro”, publicado em 09 de outubro; e *O Brasil e a Guerra*, “23 de novembro”, veiculado em 27 de novembro. Provavelmente, a data impressa no texto significa o momento em que ele foi escrito, diferindo do dia da sua

²⁶ *A Gazeta*, 3 de fevereiro de 1922.

publicação. Interpretei esse elemento, além da assinatura ter o nome completo do seu autor “Mario de Moraes Andrade”, fato incomum no jornal, como um indício de um distanciamento entre autor e periódico, como se a opinião refletida no texto não estivesse ligada ao posicionamento editorial (e possivelmente, ideológico) de *A Gazeta*. Foram ainda atribuídas as datas exatas dos textos intitulados *Para Giuseppe Wancolle*, anotados com imprecisão no álbum de recortes.

Mais relevante, porém, foi a complementação da série da coluna “Teatro Municipal”. No álbum, havia dois artigos, de 16 e 17 de outubro de 1918, que tratavam de duas récitas ocorridas durante a temporada lírica oficial daquele ano. A pesquisa nos microfilmes do jornal revelou a existência de 12 artigos, entre 11 e 24 de outubro daquele ano, descoberta semelhante à do ano de 1919. Se, em 1919, a série podia ser dividida em duas partes em relação a presença e a ausência de assinatura, o mesmo não acontecia com os textos de 1918, todos sem autoria explícita. Retomando o pressuposto de que os textos presentes no álbum de recortes eram de autoria de Mário de Andrade, decidi atribuir, na minha análise, a autoria de toda a série a ele, levando em conta, além desse indício sobre as fontes, a maneira como o conteúdo era tratado. As reflexões do que via nos palcos eram trabalhadas nesses textos de maneira semelhante àqueles cuja autoria era estabelecida. Não entrei em uma reflexão estilística ou linguística para atribuição da autoria, o que não eu não seria capaz de realizar pela minha formação. Optei, ainda, por não apresentar os argumentos que baseiam essa escolha nesse momento, realizando isso na análise dos textos como um conjunto no capítulo 2 dessa dissertação.

Da transcrição dos textos

Assim, ficou estabelecido o conjunto documental que baseou a pesquisa: 36 artigos de Mário de Andrade publicados no jornal *A Gazeta*, sendo 18 publicados em 1918 e 18 em 1919²⁷. A partir disso, seguiu-se a transcrição dos textos dos jornais para seu estudo. Não foram localizados os manuscritos originais dos textos, de modo que a transcrição se realizou da publicação nos jornais, disponíveis em diferentes suportes pesquisados: recortes colados no álbum, papel na Biblioteca Mário de Andrade e microfilmes na Biblioteca Nacional. A comparação desses entre essas fontes permitiu o estabelecimento

²⁷ Ver tabela 3, nos anexos, com a lista dos artigos, ali transcritos.

do texto, em muitos trechos ilegíveis por conta da própria preservação do material. Atualizei a ortografia seguindo a norma culta vigente, corrigindo os erros evidentes durante o processo editorial. Mesmo com a consulta a diferentes fontes, restaram dúvidas sobre algumas palavras e trechos, destacados entre colchetes (“[]”) na transcrição. Os nomes de compositores mantiveram a grafia traduzida nos textos, procedimento comum do autor, como nos casos de “Claudio Debussy” e “Ricardo Wagner”. As diferenças de grafia entre os nomes de intérpretes, obras e personagens foram padronizadas com base no *Dicionário Grove de Música* ou de publicações especializadas. Assim, as formas “Ivnone Gall”, “Anna Pawlova” e “Gabrielle Besanzoni”, foram substituídas por “Yvonne Gall”, “Anna Pavlova” e “Gabriella Besanzoni”, respectivamente. Os títulos dos textos foram mantidos como sua publicação original, com exceção a títulos recorrentes, que foram numerados para facilitar a leitura e as referências.

Desenvolvendo o tema: “plumitivo incipiente” e “senhora de nobre e popular carreira”.

A partir do estabelecimento do conjunto de artigos utilizados como fontes para a pesquisa, a questão que se impôs foi como realizar uma leitura deles. O episódio, ainda não documentado nas pesquisas, do “mal-entendido de crítica” – exposto no texto de Mário de Andrade de 1922, *Terno Idílio*, já mencionado – foi a chave de leitura adotada para se entender os textos de *A Gazeta* no seu contexto. Ao investigar o tema, localizei outras fontes que documentavam o conflito entre Mário e o jornal.

A primeira foi a já mencionada ruptura na série da temporada lírica de 1919, na qual, a partir do dia 10 de outubro de 1919, os textos são publicados sem assinatura. Há algumas marcas no texto que permitem localizar uma diferença de autoria. No início das temporadas, a primeira crítica apresenta uma ‘introdução’ à série de artigos, exaltando a realização das récitas e os presentes no teatro. O texto de Mário de 03 de outubro de 1919, que abre a série, assim se inicia:

Iniciou-se ontem, com *Mefistófeles*, de Boito, a temporada lírica oficial de que são empresários os srs. Da Rosa – Mocchi. A casa apresentava um esplendor maravilhoso de luxo e elegância, e a mulher paulistana imperava com a sua graça morena e cálida.²⁸

²⁸ *A Gazeta*, 03 de outubro de 1919.

O primeiro artigo não assinado e não localizado nos recortes do crítico, mas presente em *A Gazeta*, de 10 de outubro do mesmo ano, realiza nova ‘introdução’ a partir de uma récita do *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi:

O nosso suntuoso Municipal agasalhou ontem entre os seus muros reluzentes e brunidos a fina flor da sociedade paulista. É que, ali, naquele esplêndido e engalanado recinto – onde se exibem os temperamentos aristocráticos que culminam nas regiões serenas da Arte pura – se representava uma dessas epopeias musicais que vivem incorporadas, em caráter perpétuo, ao patrimônio comum da humanidade.²⁹

Além desse novo início a série, o argumento do texto não estava de acordo com o que Mário entendia do *Rigoletto*. Sobre essa ópera, em 23 de outubro de 1918, Mário a caracteriza como tendo pouco interesse, sendo uma das mais apresentadas na cidade, o que discorda do crítico anônimo que a retrata como ‘epopeia musical incorporada, em caráter perpétuo, ao patrimônio comum da humanidade’. O conflito parece estar ali localizado e o jornal *A Gazeta* parece confirmar a divergência em matérias irônicas nos dias seguintes. Em 15 de outubro, publica uma coluna chamada “Gente Entendida”, em que ironiza a crítica teatral:.

Que tal o Schipa?
— Admirável!
— Qual! Um “sapateiro”.
— E a Dalla Rizza?
— Linda!
— Voz fraca; gesticulação demasiada...

Assim, nos intervalos, os críticos que sempre surgem nas temporadas líricas, comentam a arte e os artistas... Alguém afirmou que todos são médicos; duvido; creio, entretanto, que todos são críticos. Criticar é, em bom português, emitir opinião sobre alguma coisa, e como em matéria de opiniões, cada cabeça cada sentença, é claro que todos sentem-se com a bossa de Ste. Beuve e Guanabarro³⁰. (...) A arte, afinal, é uma coisa séria, tão séria como uma mulher casada e honesta. Sua reputação não pode pois correr de boca em boca, como um *potin* de salão... Ter opinião é justo; compreender a responsabilidade de emití-la é que é o problema.³¹

²⁹ *A Gazeta*, 10 de outubro de 1919.

³⁰ A menção a Oscar Guanabarro como modelo de crítico é interessante pelo fato das suas colunas semanais chamadas “Pelos mundos das artes” serem publicadas no *Jornal do Commercio* (edição de S. Paulo), mesmo sendo escritas no contexto carioca.

³¹ *A Gazeta*, 15 de outubro de 1919

Além disso, o jornal publica, em 20 de outubro, uma charge do famoso caricaturista Voltolino, que também ironiza o papel do crítico³².

Imagem 5 - *A semana em revista*, Voltolino. A Gazeta, 20 de outubro de 1919. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Além dessas evidências encontradas no jornal, é o próprio Mário de Andrade, em correspondência ao seu colega de igreja Joaquim Álvares Cruz, que narra a existência do conflito:

Afinal tanto qui-pró-quó (até me julgaste próximo ao viaduto dum noivado!!!), se originou de ter eu por fazer: uma conferência, uma crítica de teatro e uma *toilette* de casaca por noite. Maldito qui-pró-quó que ainda me faz empregar esse hediondo *toilette* pelo qual te vejo de cabelos eriçados, prestes a desmaiar e do qual te peço perdão, de joelhos e mãos postas. Afinal, fiz a minha conferência, fiz a minha crítica, briguei com o jornal, larguei a crítica no meio, fiz... aquela palavra que já empreguei mais acima e “bem vos digo que sou viv’e sano” – como já dizia o bom rei D. Diniz, trocada a pessoa do verbo. Mas venci. Emagreci. Mas venci.³³

O que não fica claro em nenhuma das evidências são os motivos para o conflito entre o ‘plumitivo incipiente’ e a ‘senhora de nobre e popular carreira’. Mais do que encontrar uma resposta para esse problema, interessa-me partir dele para propor uma análise dos textos de *A Gazeta*. Pode ter sido um episódio pontual que teria causado o rompimento das relações entre as partes – que não localizei – mas acredito que o conflito

³² Ver figura 5.

³³ Carta de Mário de Andrade para Joaquim Álvares Cruz, de 8 de novembro de 1919. Reproduzida de CRUZ, Aloysio Álvares. *Mário de Andrade antes da Semana de 1922*. Em: *Revista Arca*, n.1. Porto Alegre, Editora Paraula, 1993, p.13-14.

representa um problema mais amplo. A existência do rompimento de uma relação significa a existência dela em um momento anterior e o papel de Mário no jornal era o de crítico musical. A divergência que leva ao ‘mal-entendido’ parece estar ligada a diferentes concepções de crítica musical, que refletem, mais do que um debate estético, diferentes visões sobre o mundo social.

Entendo, assim, que a disputa entre Mário – recém-formado aluno do Conservatório Dramático e Musical, ingressante no mundo das letras (e da elite), incomodado com a *toilette* necessária para frequentar o teatro – e *A Gazeta* – jornal com novo proprietário buscando se recuperar, após período de declínio – representa mais do que um conflito particular entre essas duas partes, mas traz à tona problemas mais profundos da sociedade da época. Nos textos de Mário em *A Gazeta*, fontes que documentam essa relação, compreendo que esse conflito possa ser lido apontando para questões como: qual o lugar ocupado na sociedade pela música, de maneira geral, ou pelo Conservatório e as temporadas líricas, de maneira específica? Quais eram os interesses e anseios por trás das iniciativas artísticas na cidade? Qual era o papel na imprensa e da crítica de arte dentro dos “mundos da arte”? Como era possível construir uma carreira intelectual e na imprensa?

Sem pretender responder essas questões de maneira exaustiva, compreendo que o conjunto de textos pode, no seu contato direto com realidade específicas e efêmeras, à maneira das crônicas, ajudar “a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em vez de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza uma singularidade insuspeitadas”³⁴. Trata-se tanto de partir dos artigos para atingir questões mais abrangentes, quanto de trazer questões amplas para o rés-do-chão.

Formulada essa questão norteadora, a dissertação está organizada em 4 partes, incluindo essa introdução. No primeiro capítulo, delimito os ‘mundos da arte’ em torno da crítica de Mário de Andrade para *A Gazeta*. A partir das ideias de Howard Becker, busco entender como os textos puderam ser produzidos da maneira como o foram. O objetivo, assim, é entender quais eram as relações estabelecidas entre Mário, *A Gazeta* e os espetáculos musicais em São Paulo, buscando caracterizá-los a partir das suas trajetórias. Argumento que o desenvolvimento da música em São Paulo, a formação única de Mário

³⁴ CÂNDIDO, Antonio. *A vida ao rés-do-chão*. Em: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 4ª ed., 2004.

de Andrade no circuito intelectual e artístico, e os rumos do jornal *A Gazeta*, estão permeados pela experiência histórica da modernização da cidade.

A partir dessa contextualização histórica, no segundo capítulo, apresento uma leitura dos textos de Mário de Andrade em *A Gazeta*. Acompanhando os artigos em ordem cronológica, mostro como o pensamento de Mário vai se desenvolvendo a partir de contextos específicos: em especial, a Primeira Guerra Mundial e as performances teatrais. O objetivo não é buscar grandes sínteses sobre as ideias ali desenvolvidas, mas perceber nas crônicas a maneira como Mário trata os temas que lhe são impostos pelo seu ofício.

As considerações finais retomam o problema proposto: como entender o ‘mal-entendido de crítica’ entre Mário de Andrade e *A Gazeta*? Qual o significado da incipiência do jornalista que o leva a encerrar o seu vínculo com o periódico? Além de respostas para essas questões, trago considerações sobre a relação desse evento e das críticas de 1918 e 1919 com a trajetória futura do crítico musical.

A MÚSICA EM SÃO PAULO, A GAZETA E A TRAJETÓRIA DE MÁRIO DE ANDRADE

No Prefácio ao livro *Introdução à Estética Musical*, Gilda de Mello e Souza apresenta a “dupla jornada” de Mário de Andrade em 1922, ao comparar duas fotografias do início daquele ano³⁵. A primeira, de janeiro, retrata-o no almoço comemorativo da sua entrada como professor catedrático no Conservatório Dramático e Musical, cercado dos professores dessa instituição. Na segunda está figurado junto ao grupo que no mês de fevereiro realizou a Semana de Arte Moderna. A análise que Gilda realiza das fotografias extrai, da maneira de se vestir e de se portar, características de cada um dos grupos, relacionando-os com diferentes seções do sistema artístico da época: a primeira, “convencional e respeitosa”, está ligada a uma instituição artística mais tradicional e conservadora; a segunda, “muito à vontade”, reflete os anseios do grupo que viria a mudar os caminhos da arte brasileira. A comparação das cenas é importante pois Gilda entende que: “Mário de Andrade figura nos dois grupos e isso é significativo. O destino acaba de lançá-lo no centro de um rodamoinho, onde se vê disputado por uma instituição tradicional e mesmo retardatária e um movimento revolucionário e escandaloso”³⁶. O argumento busca situar o livro do professor de música a partir da sua trajetória, indicando que o seu conteúdo refletiria essa posição ambígua. De um lado, é professor de música em uma instituição de ensino de artes conservadora, que está mais preocupada com a formação técnica do que em propor reflexões e críticas sobre as artes e seus sentidos. Do outro, identifica-se e exerce sua criação como poeta junto ao grupo que propõe diversas mudanças nas artes para além das suas linguagens específicas, abrangendo temas como a relação das artes com o seu tempo e sua sociedade.

Ao apresentar esse retrato de grupos artísticos da São Paulo dos anos 1920, Gilda de Mello e Souza situa a posição social de Mário de Andrade e as posições assumidas nas suas reflexões sobre a arte. O desafio enfrentado na organização das suas aulas de estética

³⁵ SOUZA, Gilda de Mello e. Prefácio. Em: ANDRADE, Mário de. *Introdução à Estética Musical*. São Paulo: Hucitec, 1995. O presente capítulo se aproveita de materiais publicados previamente em anais de eventos. Ver: SATO, Eduardo Tadafumi. Para que(m) escrevem os críticos? A ópera em São Paulo em 1918 e 1919 vista a partir dos jornais. 39º Encontro Anual da Anpocs. Anais. Caxambu, 2015 e *Idem*. Mário de Andrade e A Gazeta: ‘plumitivo incipiente’ e ‘senhora de nobre e popular carreira’. I Encontro de Pós-Graduandos do IEB. Anais. São Paulo, 2015 (no prelo).

³⁶ SOUZA, Gilda, *op. cit.* p. XII.

é conciliar a posição de artista criador e de professor de música que também enfrenta dificuldades de ordem simbólica e econômica: não era portador de uma herança significativa, como os seus colegas do grupo modernista, em termos de capital cultural ou financeiro. O que a fotografia e a análise de Gilda não revelam é como Mário veio a ocupar uma posição de destaque no mundo das artes paulistas. Para além dessa ambivalência de posições quanto aos valores estéticos, surpreende a sua própria participação nos círculos artísticos diante da sua origem social e da sua formação peculiar. A sua presença na vida artística da cidade é tratada como uma ‘aparição’ que, quase naturalmente, a partir de seus méritos, o levaram a ocupar um patamar elevado na hierarquia cultural. Alguns episódios que narram a entrada de Mário entre os homens de letras e artes são mencionados nas pesquisas existentes, especialmente no que tange à formação do grupo modernista: a sua participação na conferência de Elói Chaves no Conservatório em novembro de 1917, quando é ‘descoberto’ por Oswald de Andrade e sua presença na exposição de Anita Malfatti em dezembro do mesmo ano³⁷. Sem dúvida, são eventos de fundamental importância na história do modernismo paulista, mas insuficientes para entender as múltiplas dimensões de Mário de Andrade, por vezes ambíguas, que expressam as tensões entre arte e sociedade.

A participação de Mário de Andrade no jornal *A Gazeta*, principalmente como crítico musical, é um capítulo esquecido desse momento do modernismo paulista. O fato de Mário de Andrade, recém-formado e professor auxiliar do Conservatório, estar escrevendo em um jornal diário sobre espetáculos musicais que ocorriam no Teatro Municipal parece, a um olhar distanciado no tempo, como um dado quase natural. Afinal, durante toda sua vida profissional, ele dedicou-se tanto ao ensino de música quanto ao periodismo. Porém, o início da sua carreira nos jornais foi ainda pouco estudado, em relação a sua produção no período e, especialmente, sobre a sua entrada na imprensa e nas discussões artísticas da época. Telê Ancona Lopez estudou alguns dos artigos de *A Gazeta* a partir da formação intelectual de Mário de Andrade, ligada aos seus interesses pela religião católica e o liberalismo da esfera familiar.³⁸ A abordagem proposta aqui busca

³⁷ Ver: SOUZA, Gilda de Mello e. VERGUEIRO, Laura de Campos. Cronologia. Em: *Obra escogida: novela, cuento, ensayo, epistolário. Mario de Andrade*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, nº 56, 1979, p. 393-515. ALVARENGA, Oneyda. Mário de Andrade e a Música. Em: *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro Livraria José Olympio; São Paulo: SCET-CEC, 1974, p. 39-73.

³⁸ Ver: LOPEZ, Telê Ancona. *Mario de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972. Esses argumentos vão ser recuperados mais à frente.

entender a expansão desse círculo familiar de Mário para um circuito intelectual e artístico mais amplo na cidade. Para isso, recorro à noção de “mundos das artes”, do sociólogo estadunidense Howard Becker. Pare ele, “os mundos da arte consistem em todas as pessoas cujas atividades são necessárias para a produção das obras características que aquele mundo, e também outros talvez, definem como arte”³⁹. Ao verificarmos como se constituíam as instituições artísticas da época e o seu funcionamento, podemos especificar e localizar tanto Mário de Andrade, quanto os seus textos dentro desse quadro maior. O modelo sociológico de Howard Becker mostra que a compreensão da arte depende de um entendimento da atividade coletiva que torna possível a sua existência. Assim, a arte é vista como uma série de atividades diretamente ligadas às estruturas sociais, em que os diversos agentes envolvidos contribuem para a existência da obra de arte da maneira como ela for realizada. Mas essa rede de colaboração é ampla, abrangendo mais do que os realizadores diretos de uma obra:

Para uma orquestra sinfônica dar um concerto, por exemplo, instrumentos precisam ser inventados, construídos e preservados, uma notação precisa ser elaborada e deve haver música composta nessa notação, as pessoas devem aprender a tocar as notas nessa notação nos instrumentos, deve existir tempo e espaço para ensaios, devem ser colocados anúncios para o concerto, publicidade realizada e ingressos vendidos e deve ser formada uma audiência capaz de ouvir ou de algum modo compreender e responder à performance.⁴⁰

Entender essa complexa rede significa esclarecer o que possibilita a realização das próprias obras de arte, o que no caso da música é uma tarefa contínua, uma vez que as obras precisam ser repetidamente representadas. As apresentações musicais dependem de uma série de outras instâncias, que no caso de São Paulo, estavam sendo constituídas no período de juventude de Mário de Andrade. Algumas instituições importantes eram recentes naquele momento, como o Conservatório Dramático e Musical, de 1906, e o Teatro Municipal, de 1911. Já as críticas de música possibilitavam um contato do público com as apresentações, ao fixarem, na forma de texto, alguns aspectos do que era

³⁹ BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 2008. p. 34. Tradução minha. No original: “Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art.”

⁴⁰ *Ibidem*, p. 2. Tradução minha. No original: “For a symphony orchestra to give a concert, for instance, instruments must have been invented, manufactures, and maintained, a notation must have been devised and music composed using that notation, people must have learned to play the notated notes on the instruments, times and places for rehearsal must have been provided, ads for the concert must have been placed, publicity must have been arranged and tickets sold, and an audience capable of listening and to and in some way understanding and responding to the performance must have been recruited.”

apresentado. Essas apreciações críticas, porém, eram mediadas por outros fatores como as convenções sobre como escrever sobre música e as intenções dos meios de divulgação, como jornais e revistas. Ao desembaraçar os nós dessa extensa rede, pretendo mostrar onde se localizavam dentro dos “mundos da arte” da São Paulo dos anos 1910, Mário de Andrade e seus textos publicados em *A Gazeta*.

Trata-se de entender as críticas de Mário de Andrade *em contexto*, mas também *como contexto*. Os textos tanto descrevem eventos históricos quanto os criam enquanto tal, ao inscreverem momentos efêmeros nas páginas do jornal, permitindo que sejam recuperados no futuro. Apresentam, assim, uma história do teatro e da música alternativas, que não têm como centro a criação de obras e artistas, mas as apresentações que ocorrem nos palcos. Do mesmo modo que uma compreensão dos textos depende de referências ao momento da escrita, é necessário também compreender a maneira como Mário de Andrade narra essa história, verificando-se quais as intenções e soluções propostas pelo crítico na realização dos textos. Antes de apresentar uma leitura dos textos, tenhamos como foco a primeira questão: as circunstâncias que possibilitaram a existência da crítica musical de Mário em *A Gazeta*.

A maior parte dos textos de Mário de Andrade publicados em *A Gazeta* trata de espetáculos musicais ocorridos no Teatro Municipal, propondo reflexões a partir da experiência do autor na plateia. Somente três dos artigos não fazem referência a apresentações nessas condições, mas relacionam-se ao contexto da Primeira Guerra Mundial e a um recital no Conservatório Dramático e Musical. Para entender as circunstâncias que permitiram que estes textos fossem escritos da maneira como foram, serão abordados, a partir de um contexto histórico, três grandes tópicos: (1) os “mundos da música” em São Paulo, especialmente em relação às apresentações ocorridas no Teatro Municipal; (2) a imprensa em São Paulo e o lugar ocupado por *A Gazeta*; (3) Mário de Andrade e sua formação musical.

Os textos de Mário de Andrade sobre música dependem da existência de um circuito musical que comporte apresentações musicais e a escrita sobre tais. Trata-se, assim, de destacar as mediações⁴¹ existentes nos textos, na maneira como os textos são

⁴¹ A ideia de mediação, entendida como uma relação entre sujeito e objeto, encontra-se baseada nas formulações de Antoine Hennion que, a partir de teoria sociológica de Durkheim, vê uma dualidade no

mediadores de uma experiência história específica, mas que é também mediada por outras circunstâncias. Para entender como o crítico narra essa distinta história da música, não focada somente em obras e autores, mas na execução das obras em um momento particular, busco primeiro dirigir um olhar aos componentes separadamente. Ao analisar como são organizados os “mundos da música”, busco localizar alguns dos debates em torno da maneira como a música estava disposta em relação às apresentações que ocorriam no Teatro Municipal. A seguir, mostro a maneira como *A Gazeta* se insere na imprensa da época, em relação à sua importância no meio social da cidade. Finalmente, ao recuperar a trajetória de Mário de Andrade, mostro como ele se insere nos dois contextos apresentados – música e imprensa – de maneira que o permite formular uma crítica que encontra pouca ressonância no público de *A Gazeta*. Assim, o “mal-entendido de crítica” pode ser compreendido a partir dessa relação entre Mário de Andrade, *A Gazeta* e os ‘mundos da música’.

É importante destacar que esse recorte temático é permeado por circunstâncias históricas mais amplas, como a Guerra e questões locais da cidade, sendo que referências a esses eventos serão realizadas, porém não como foco do trabalho. Prossigo apresentando os três pontos em sequência.

Os “mundos da música” e as temporadas líricas.

Entre 1893, ano de nascimento de Mário de Andrade, e 1918, quando este escreve os textos para *A Gazeta*, a cidade de São Paulo passa por grandes transformações. Antes ‘burgo dos estudantes’ marcado pela faculdade do Largo São Francisco, vai perdendo suas feições coloniais para adquirir aspectos de metrópole. O sucesso da lavoura de café nas últimas décadas do século XIX gera excedentes que permitem uma dinamização da economia paulista, com crescimento no comércio e o surgimento das primeiras indústrias. Com o incremento nas estradas de ferro, que permitem uma locomoção ágil entre o oeste paulista e o porto de Santos, os fazendeiros do café vêm morar na cidade modificando a maneira de viver ali. Somando-se a isso, a presença crescente de imigrantes italianos, a população passa de pouco mais de 60 mil habitantes em 1890 para mais de 500 mil em

emprego desse conceito pela sociologia da arte: “Do que a arte é mediadora?/Quais são os mediadores da arte?”. HENNION. Antoine. *La pasión musical*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2002, p. 219-220.

1920. Além das mudanças na infraestrutura urbana, como, por exemplo, o fornecimento de água, a existência de um sistema de transporte e de iluminação a gás e elétrica, a cidade modifica sua paisagem com a ocupação de novos espaços e grandes construções. Exemplo disso é o primeiro Viaduto do Chá, inaugurado em 1892, que permite uma expansão da cidade para além do vale do riacho do Anhangabaú, chegando na cabeceira onde alguns anos depois vai ser erguido o Teatro Municipal. O viaduto permitiu a ligação da ‘cidade velha’ com o Largo dos Curros, futura praça da República, onde em 1894 vai ser inaugurada a Escola Normal Caetano de Campos.

Acompanhando esse processo de modernização econômica, inicia-se também uma dinamização das atividades artísticas e musicais na cidade⁴². Até o final do século XIX eram poucos os palcos disponíveis para apresentações teatrais e musicais na cidade, destacando-se dois, até a última década, o São José e o Provisório. Entre 1900 e 1922 são inaugurados 33 teatros na cidade além de 60 salas de cinema⁴³. O número de exposições artísticas também aumenta de maneira significativa, de 12 na década de 1890 para 244 na década de 1910⁴⁴. Nesse período, são criadas importantes instituições artísticas como o Conservatório Dramático e Musical⁴⁵ (1906), o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo (1912)⁴⁶ e a Sociedade de Cultura Artística (1912)⁴⁷. Se há uma evidente expansão no circuito artístico da cidade, isso não significa que as maneiras de gestão da cultura

⁴² Essa relação no caso da São Paulo do início do século é estudada por Julio Lucchesi Moraes. (MORAES, Julio Lucchesi. *São Paulo Capital Artística: A cafeicultura e as artes na belle époque (1906-1922)*. Rio de Janeiro: beco do azougue, 2013.) Sobre a música no século XIX em São Paulo, ver duas monografias sobre compositores com passagem pela cidade: MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: Músico de uma Saga Romântica*. São Paulo: Edusp, 1995; e TUMA, Said. *O Nacional e o Popular na Música de Alexandre Levy: Bases de um projeto de modernidade*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 2008.

⁴³ MORAES, Julio Lucchesi, *op. cit.*, p.110.

⁴⁴ ROSSI, Mirian Silva. *A Gênese do Campo Artístico Paulistano: Entre a Vanguarda e a Tradição*. Em: *SAECULUM – Revista de História*, nº28. João Pessoa, 2013, p. 202.

⁴⁵ Não foram localizados trabalhos significativos que tenham estudado essa importante instituição musical. Porém, é possível ver na iniciativa uma mudança nos parâmetros da educação musical. Antes realizada em âmbito particular com professores estrangeiros de piano, como Gabriel Giraudon (1830?-1906) e Luigi Chiafarelli (1856-1923), passa a ser projeto de interesse mais amplo com a fundação do Conservatório Dramático e Musical em 1906. Isso não significa que essa ambição tenha tido como resultado uma massificação do ensino musical, mas a continuidade do projeto pedagógico de Chiafarelli. Volto a esse tema ao tratar da presença de Mário de Andrade nessa instituição.

⁴⁶ Ver CARMARGOS, Marcia. *Entre a Vanguarda e a Tradição: Os artistas brasileiros na Europa (1912-1930)*. São Paulo: Casa Alameda Editorial, 2011. Marcia Camargos, ao tratar do Pensionato Artístico, mostra como essa instituição era controlada por grupos sociais específicos, com destaque para Freitas Vale, que além de controlar a concessão das bolsas pessoalmente, era influente figura que organizava em sua residência, a Vila Kyrial, inúmeros eventos culturais.

⁴⁷ Ver ANGELO, Ivan. *85 anos de Cultura: História da Sociedade de Cultura Artística*. São Paulo: Editora Nobel, 1998. A Sociedade de Cultura Artística promovia eventos literários, artísticos e musicais buscando promover e desenvolver a cultura na cidade.

diferem de períodos anteriores. Para essa elite dirigente, as artes, a educação e a cultura são vistos principalmente como sinais de distinção e civilização, marcando espaços sociais na urbe que se moderniza. Porém, esse controle social almejado é limitado nesse momento de rápida mudança nos costumes e práticas. Vejamos como isso se dá na obra mais emblemática do início do século: o Teatro Municipal.

O Teatro Municipal de São Paulo

O Teatro Municipal de São Paulo é a principal obra do período e era entendido pela elite política da cidade, especialmente aquela ligada ao capital cafeeiro, como um símbolo do avanço civilizatório diante da modernização acelerada da cidade. A *Monographia do Teatro Municipal de São Paulo*, com texto do arquiteto Ricardo Severo, publicação da data de abertura do teatro, anuncia essa proposta: “O monumento está aí, pois, completo e perfeito, com a sua imponente arquitetura, atestando a iniciativa e o progresso do Estado de São Paulo, e marcando uma época de notável brilho que será a do renascimento da nossa formosa capital”⁴⁸. Há diversos trabalhos que tratam da história do teatro em diferentes perspectivas, como o das historiadoras Aiala Levy⁴⁹ e Maria Elena Bernardes⁵⁰, e do economista Rafael Ribeiro⁵¹, de modo que irei apenas destacar alguns pontos relacionados com os usos do teatro, na sua prática concreta.

A existência de um teatro de ópera não estava ligada somente à sua importância artística, mas trazia carregada em si um índice do progresso, como se a existência do edifício indicasse um grau de civilização. Na arquitetura e no urbanismo, o edifício às margens do Anhangabaú, inspirado no edifício da ópera de Paris, impunha-se como monumento à vista dos paulistanos. Nas artes, permitia o recebimento de companhias

⁴⁸ SEVERO, Ricardo. *Monographia do Teatro Municipal*. São Paulo, 1911.

⁴⁹ Aiala Levy mostra como o projeto do Teatro Municipal como um teatro público está associado com os ideais de civilização da elite paulista. (LEVY, Aiala. *Stages of a State: from São Paulo's Teatro São José to the Teatro Municipal, 1845-1911*. Em: *Planning Perspectives*, 28:3, 2013, p.461-475).

⁵⁰ Maria Helena Bernardes é quem melhor tratou de realizar uma reconstituição histórica, através dos jornais *Correio Paulistano* e *Estado de S. Paulo*, das réцитas ocorridas nas temporadas líricas, desde a fundação do teatro até a década de 1930. (BERNARDES, Maria Elena. *O Estandarte Glorioso da Cidade: Teatro Municipal de São Paulo (1911-1938)*. Tese (Doutorado em História). Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2004).

⁵¹ Rafael Ribeiro analisa a normativa da Câmara Municipal de São Paulo em relação ao Teatro Municipal, buscando investigar as relações entre o poder público e a música. (RIBEIRO, Rafael de Abreu. *A construção e manutenção do Teatro Municipal de São Paulo: análise a partir da normativa paulistana produzida na Primeira República*. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Anais. 2015.)

européias para a realização de grandes temporadas. Além disso, o espaço físico do teatro permitia o encontro de pessoas e possibilitava uma classificação social, marcando distinções entre os ocupantes das diferentes ordens da plateia.

Como mostra Tim Blanning, no último quarto do século XIX, são dois os modelos de teatro concorrentes na Europa, ligados a duas nações rivais⁵². O modelo alemão, simbolizado pelo Teatro de Festivais de Bayreuth de 1876, planejado por Richard Wagner (1813-1883), tinha como intenção a sacralização da música e dos músicos. O projeto realizado em parceria com o arquiteto Gottfried Semper (1803-1879) buscava atender somente aos espetáculos artísticos, evitando ornamentações, não tendo escadarias, saguão, espaços sociais, mas somente um grande auditório que podia comportar as inovações do compositor para o teatro lírico. Já o modelo francês, da Ópera de Paris, de Charles Garnier (1825-1898), de 1875, trazia em si um outro foco arquitetônico. O prédio monumental apresentava um cuidado maior aos espaços sociais do que ao espaço musical, de modo que a sociedade podia realizar sua performance na intenção de ver e ser vista. O propósito era assim, mais social que estético, sendo que a arte é somente uma parte do uso do edifício.

Podemos ver no teatro paulista uma predominância desse modelo francês, o mais reproduzido até o início do século XX ao redor do mundo, em que as casas de ópera “foram projetadas para permitir que a sociedade elegante se encontrasse num ambiente cultural agradável, promovendo uma forma de arte elitista que realçava sua sensação de refinamento cultural”⁵³. Havia, assim, um entendimento de que a arte e a sociedade formavam uma unidade inseparável, não em sentido de uma análise sociológica, mas de que uma apresentação artística era também uma apresentação da sociedade. Como propõe Julio Lucchesi Moraes, o Teatro Municipal tinha pelo menos três usos: “a de casa de espetáculos, abrigando companhias líricas e teatrais, a de monumento público e a de ponto de encontro e salão para bailes e banquetes”⁵⁴. Esse autor busca entender o teatro em relação aos anseios da elite cafeeira de um desenvolvimento moral e educacional da população a partir do prédio e de outras iniciativas culturais realizadas sob sua tutela. Ao questionar o sucesso dessa elite na condução do teatro a partir de análise econômica, Julio Moraes conclui que o Municipal fracassou do ponto de vista civilizatório, por não ter

⁵² Ver: BLANNING, Tim. *O triunfo da música: A ascensão dos compositores, dos músicos e da sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 162-168.

⁵³ *Ibidem*, p.169.

⁵⁴ MORAES, Julio Lucchesi. *Op. cit.*, p. 166.

exclusividade da programação, concorrendo com outros teatros, e por não ser acessível às camadas médias da população⁵⁵.

Tratando-se de eventos ocorridos há cerca de um século, é difícil recuperar boa parte do que acontecia nos teatros, e a dimensão econômica analisada a partir dos preços dos ingressos, embora componente importante, não é suficiente para compreender os usos que o teatro vai ter e a formação de sua relevância simbólica. Mais do que a relação econômica, está em jogo nas temporadas teatrais uma relação artística na qual nem todas as regras podem ser reduzidas às finanças. Antes de realizar uma análise do repertório e da sua realização, apresento um novo olhar à plateia do teatro, recorrendo a alguns episódios da temporada lírica oficial de 1918 e a depoimentos de imigrantes italianos.

As temporadas e seu público.

Uma primeira leitura dos jornais e revistas do início do século XX nos faz construir uma imagem de que o público das óperas era homogêneo, pertencendo exclusivamente às classes dominantes. São veiculadas, por exemplo, propagandas diversas de roupas e acessórios para serem usados durante a temporada lírica, e sua estreia em São Paulo é anunciada e antecipada a partir da repercussão obtida no Rio de Janeiro e nas outras capitais sul-americanas⁵⁶. O *Jornal do Commercio (edição de São Paulo)*, em 10 de setembro de 1919, comenta o que se passava em terras cariocas: “É impressão geral do público e da imprensa daqui que a temporada lírica da empresa ‘da Rosa & Mocchi’ é muitíssimo superior artística e socialmente a todas as temporadas anteriores”⁵⁷.

O que significa essa superioridade social e artística em relação às outras temporadas? Nota-se, primeiro, a existência de uma não separação entre arte e sociedade, ligada ao fato de que durante o evento a que se atribui o valor de arte – a ópera – ocorre também uma performance da própria sociedade⁵⁸. No teatro, especialmente durante as récitas das temporadas líricas, a apresentação não acontecia apenas nos palcos, como podemos ver nas propagandas. A existência (ou a negação) de tensões e diferenças sociais

⁵⁵ *Ibidem*, p.205.

⁵⁶ Ver imagem 6

⁵⁷ *Jornal do Commercio (edição de São Paulo)*, 10 de setembro de 1919.

⁵⁸ Essa ideia é similar à desenvolvida por Christophe Charle em “Sociedades em representação(ões)”. (CHARLE, Christophe. *A Gênese da Sociedade do Espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 173-177.)

manifestava-se na plateia; as maneiras de se vestir e de se portar durante a “experiência operística”⁵⁹ marcavam distinções entre classes e entre frações de classes. O próprio espaço do teatro tinha divisões físicas que limitavam o contato entre os ocupantes das diferentes ‘ordens’ da plateia, que indicavam essa separação social⁶⁰. Esses indícios apontam para o ‘fechamento social’⁶¹ do teatro, o que permite compreendê-lo como espaço exclusivo da elite, apesar de seu papel público, como aponta Julio Moraes. Existem, porém, indícios que permitem acreditar que as fontes talvez sejam tendenciosas em relação a esse ponto, excluindo o papel dos imigrantes. As mediações existentes na própria imprensa, em relação à sua política editorial voltada a um público leitor mais ou menos homogêneo, podem ter ocultado da história a participação de outros espectadores no teatro. Assim, entendendo a ópera como um espetáculo de origem italiana, com a maior parte das récitas em São Paulo realizadas nessa língua, podemos supor que existisse alguma demanda da massiva população imigrante pelos teatros. Seguem dois episódios da temporada de 1918 que iluminam essa questão:

⁵⁹ Para Abbate e Parker, a ópera não pode ser reduzida à música do compositor, mas está ligada a outros fatores da presença no teatro como o som da orquestra ao vivo e a visão do palco. (ABBATE, Carolyn e PARKER, Roger. *Uma história da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.28.

⁶⁰ Ver imagem 7. Essas barreiras foram retiradas na reforma da década de 1950, para as comemorações do IV Centenário da cidade.

⁶¹ Conceito utilizado pelo sociólogo argentino Claudio Benzecry na análise do público do Teatro Colón, que retomo em análise posterior. Ver BENZECRY, Claudio. An opera house for the “Paris of South America”: pathways to the institutionalization of high culture. Em: *Theory & Society*, v. 43, 2014, p.178 – 180.

Imagem 7 - Mapa dos assentos do Teatro Municipal de São Paulo na sua inauguração. Fonte: Centro de Documentação e Memória do Teatro Municipal de São Paulo.

- Os hinos nacionais e a guerra.

A abertura da última temporada lírica ocorrida durante a Primeira Guerra Mundial, em 10 de outubro de 1918, teve um aspecto destacado nas colunas dos jornais: a intervenção realizada pela “Liga Nacionalista” em um dos intervalos, na qual das galerias do teatro foram lançados folhetos em direção à plateia em que se dizia: “Parabéns à sociedade paulistana pelas delícias que vão ser proporcionadas pela Grande Companhia Lírica do Teatro Municipal do Rio. Nota: A orquestra do sr. Marinuzzi já está aprendendo o Hino Nacional Brasileiro – Um acadêmico da Liga Nacionalista”. O protesto faz referência a episódio ocorrido na temporada carioca, no qual o público clama pela execução do hino nacional e demora a ser atendido⁶². Diante da Primeira Guerra Mundial, posicionamentos em prol da nação são explicitados nos meios intelectuais e é a partir de uma conferência de Olavo Bilac (1865-1918) na Faculdade de Direito do Largo São Francisco que se organiza o grupo citado, fundado em 1916 no Rio de Janeiro e logo expandido para São Paulo⁶³. A Liga Nacionalista defendia a ‘regeneração da nacionalidade’ tendo como bandeiras a melhoria da educação, o serviço militar obrigatório e o voto secreto⁶⁴. Tinha um posicionamento contrário ao Partido Republicano Paulista (PRP), partido da oligarquia, e os membros da sua diretoria eram majoritariamente profissionais liberais destacando jornalistas como Júlio de Mesquita (1862-1927), Amadeu Amaral (1875-1929), Mário Pinto Serva (1881-1962), Nestor Rangel Pestana (1877-1933) e José Bento Monteiro Lobato (1882-1948), ligados ao jornal *Estado de S. Paulo*⁶⁵. Este jornal, ao apresentar o caso, lamenta dois equívocos cometidos: que não era o maestro Marinuzzi⁶⁶ o regente na ocasião, e que a execução do hino pela orquestra não é realizada

⁶² É importante notar que o Hino Nacional estava em disputa na época. Após a Proclamação da República, há a manutenção da música do hino monárquico de Francisco Manuel da Silva, porém houve diferentes letras desde 1906, com a fixação da versão atual somente em 1922. Sobre esse tema ver: PEREIRA, Avelino Romero. Hino Nacional Brasileiro: Que história é esta? Em: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 38, p.21-42, 1995.

⁶³ Sobre a Liga Nacionalista, ver LEVI-MOREIRA, Silvia. Ideologia e atuação da Liga Nacionalista de São Paulo (1916-1924). Em: *Revista de História*, v.116. São Paulo, 1984; BOTO, Carlota. Nacionalidade, Escola e Voto: A Liga Nacionalista de São Paulo. Em: *Perspectivas*, v. 17-18. São Paulo, 1994.

⁶⁴ LEVI-MOREIRA, op. cit., p. 70.

⁶⁵ LEVI-MOREIRA, op. cit., p. 71. Isso não significa que existia uma separação deste grupo em relação ao poder estadual durante toda a sua existência. A fundação do grupo foi apoiada pelo presidente do Estado Altino Arantes. (PEREIRA, Robson Mendonça. Cultura e Sociabilidade na Belle Époque Paulista a Partir de um Diário Íntimo. Em: *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 11, ano XI, nº2, 2014.)

⁶⁶ Gino Marinuzzi (1882-1945), compositor e regente italiano, responsável por estreias de muitas obras modernas no Brasil durante as temporadas líricas. Ver: LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-*

de cor e imediatamente. Porém, é complacente com o protesto empreendido pelos estudantes “sem o querer”⁶⁷. O *Jornal do Commercio* também critica a manifestação do ‘patriotismo mal entendido’, estendendo os comentários irônicos da seção “Registo” ao público, dizendo que este conhecia melhor o hino francês do que o brasileiro.

Os hinos, porém, vão ser apresentados alguns dias depois. Durante um dos intervalos da estreia paulista de *Thais*, do francês Jules Massenet (1842-1912), o tenor Marcel Journet (1868-1933) veio à cena anunciar a rendição alemã aos países aliados e “palmas frenéticas, hurras de entusiasmo [e] comoventes prantos de senhoras francesas foi o agradecimento que recebeu”⁶⁸. Tal efusão continuou sob a execução da “Marselhesa”, do “Hino Nacional Brasileiro” e dos países aliados, mostrando que após a conturbada estreia, a orquestra esteve preparada para a execução imediata desse repertório.

É importante perceber que são os hinos nacionais brasileiro e francês que são sempre mencionados, apesar das óperas serem apresentadas principalmente no idioma italiano e, como afirma *O Estado de S. Paulo*, “a nossa plateia [ser] pouco habituada a ouvir cantar em francês”⁶⁹. O público apresentado pelos jornais compõe uma figura curiosa: exige a execução do hino nacional brasileiro e, mesmo conhecendo melhor o idioma francês, ainda está se habituando às óperas cantadas nessa língua, acostumado com o canto em italiano. Uma explicação possível para essa aparente contradição seria a existência de diferentes públicos para diferentes espetáculos no teatro (um público para o repertório francês e outro para o italiano), ou a presença concomitante desses públicos nas récitas, dividindo as cadeiras e compondo uma audiência heterogênea. De qualquer modo, o que se evidencia no episódio é a falta de compreensão por parte do público sobre o funcionamento do próprio espetáculo, em que não é possível apresentar novas músicas de maneira imediata e espontânea. Isso mostra que algumas das *convenções*, no sentido em que Howard Becker utiliza o termo⁷⁰, a respeito das expectativas e do comportamento do público, não eram ainda disseminadas, mesmo entre jovens da elite letrada.

Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana. Rio de Janeiro: Editora Rer, 2010, p. 66.

⁶⁷ *O Estado de S. Paulo*, 11 de outubro de 1918.

⁶⁸ *A Gazeta*, 14 de outubro de 1918.

⁶⁹ *O Estado de S. Paulo*, 13 de outubro de 1918.

⁷⁰ “As convenções artísticas dizem respeito a todas as decisões que precisam ser tomadas em relação as obras produzidas, mesmo que uma convenção particular possa ser revista para uma obra específica” (No original: “Artistic conventions cover all the decisions that must be made with respect to works produced, even though a particular convention may be revised for a given work”). BECKER, Howard. *Op. cit.*, p. 29.

- *Nona Sinfonia* de Beethoven e a música alemã.

O principal espetáculo da temporada de 1918 foi a estreia paulista da *Nona Sinfonia* de Ludwig van Beethoven (1770-1827), que teve sua primeira apresentação em Viena em 1824. A obra foi também apresentada na temporada carioca e estava cercada da expectativa de que seria o principal acontecimento teatral do ano: “está despertando extraordinário interesse entre todas as classes de público, sobretudo nos amantes da boa música, o anúncio do espetáculo de depois de amanhã, em récita extraordinária, com o mais glorioso monumento da música clássica, a *Nona Sinfonia*, de Beethoven”⁷¹.

Os jornalistas aproveitaram a importância da obra e o conhecimento já acumulado em torno desta para tecer comentários variados fazendo, por exemplo, comparações com outras obras de Beethoven. Apesar da guerra e da consequente interdição do repertório alemão nos teatros⁷², o compositor da sinfonia não é tratado por sua nacionalidade nos textos. O *Jornal do Commercio* utiliza as palavras do seu importante crítico carioca Oscar Guanabara para comentar a obra: “É uma obra consagrada. As mais altas concepções do engenho humano que o mundo conhecia eram quatro – figurando em primeiro lugar a *Nona Sinfonia* (...). Colocam-se no primeiro plano – *Moisés*, de Miguel Ângelo, o *Inferno* de Dante, e o *Hamlet*, de Shakespeare”⁷³. Mais do que compositor germânico ou universal, Beethoven é caracterizado como gênio da humanidade.

O *Estado de S. Paulo* apresenta várias leituras a respeito da sinfonia, por autores e músicos franceses e russos, mas quem é destacado como principal interprete da sua estética e filosofia é o alemão Richard Wagner⁷⁴. O compositor do ciclo de óperas *Anel dos Nibelungo* era visto, pelo menos até o final do século XIX, como maior expoente da música moderna e principal herdeiro de Beethoven. Sua proposta de uma obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) e os limites harmônicos expostos pela sua música pareciam apontar para a música do futuro, mas tratava-se de, como disse Claude Debussy (1862-1918): “um belo crepúsculo que foi confundido como uma aurora”⁷⁵. Durante a guerra, Wagner era visto como um compositor alemão, característica que não é atribuída a Beethoven nas

⁷¹ *O Estado de S. Paulo*, 13 de outubro de 1918.

⁷² Apesar disso, na temporada de 1916 e 1917 são apresentados, respectivamente, *Os Mestres Cantores de Nuremberg* e *Tristão e Isolda*, ambos de Richard Wagner, em suas versões italianas.

⁷³ *Jornal do Commercio*, 16 de outubro de 1918.

⁷⁴ *O Estado de S. Paulo*, 14 de outubro de 1918.

⁷⁵ GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa de Debussy a Boulez*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1987, p.24.

críticas brasileiras, e esse germanismo era associado ao momento que se vivia. Mário de Andrade em texto para o jornal *A Gazeta* de julho de 1918 reconhece a importância da influência do alemão nos desdobramentos pelos quais a música estava passando, mas reconhecia o fracasso do seu projeto de imperialismo “que desejara, antes de mais nada, uma escola genuinamente alemã, dominadora de todas as outras”⁷⁶.

Esse caráter germânico da obra de Wagner, que é associado ao atributo de moderno, cria uma polarização em relação à música italiana e ao compositor mais frequente nos teatros: Giuseppe Verdi (1813-1901). “Depois que começaram a ser representadas, em nossos teatros, as peças de Wagner, formou-se em São Paulo, como no Rio e em muitas outras capitais, mais ou menos artísticas, mais ou menos civilizadas, um núcleo de cavalheiros, com fumaças de iniciados, que se comprazem em hostilizar ferozmente a música italiana. (...) – Verdi é um fútil. Muita imaginação, muita melodia; mas no fundo, um fútil”⁷⁷. A futilidade de Verdi, vem da comparação com Wagner ou pelo fato dele ser italiano? As duas características são indissociáveis e não há uma resposta clara para a questão. O que se pode afirmar é que a nacionalidade do compositor é um elemento mediador importante para a recepção das obras. Para se escrever sobre um espetáculo complexo como a ópera, existe uma seleção dos atributos a partir dos quais um espetáculo é recebido. Durante uma mesma semana, era celebrada a derrota alemã na guerra e também a música de um compositor alemão. A sinfonia de Beethoven e os comentários de Wagner poderiam ser vistos como afronta à situação política internacional, mas são recebidos a partir da ideia de civilização, com destaque à possibilidade de se ouvir a obra em território brasileiro.

Se é o progresso civilizatório que é celebrado a partir da obra universal, a pergunta que surge aí é: qual o público, nesse caso, para Beethoven?

Como já mencionado, existiam no teatro diferentes ‘ordens’ que implicavam a separação física entre as diferentes categorias de ingressos. Havia acessos independentes ao teatro para cada um dos setores, de modo que não havia livre circulação dentro do espaço interno do teatro. Além disso, havia fronteiras simbólicas, explicitadas nas maneiras de se vestir, andar e se portar durante todo o espetáculo. É possível imaginar, à maneira do que foi estudado por Claudio Benzecry no caso argentino, que a plateia, as

⁷⁶ *A Gazeta*, 31 de julho de 1918.

⁷⁷ *Jornal do Commercio*, 18 de outubro de 1918.

frisas e os primeiros andares do teatro, os lugares onde era possível ser visto, eram ocupados pelas elites políticas e econômicas⁷⁸. É a esse público que se dirige a cobertura dos jornais – às vezes através de comentários irônicos⁷⁹ - e para o qual se destinam as propagandas. Porém, há relatos que indicam que havia nos pisos superiores do teatro, pouco visíveis a quem está no térreo, um outro público.

Os depoimentos coletados no livro *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*⁸⁰, de Eclea Bosi, a partir de pesquisa realizada nos anos 1970 com entrevistas a pessoas com idade acima dos 70 anos, são testemunha da presença de um outro público nos teatros. As memórias coletadas relatam um uso do teatro que não aparece nos jornais, como a presença de operários⁸¹ e, em um momento posterior, de mulheres não acompanhadas nas galerias⁸². A necessidade de se vestir bem e de se fazer a *toilette* era uma maneira de se produzir o ‘fechamento social’⁸³ do teatro, que não se dava só no preço dos ingressos: “Os homens iam de casaca e as mulheres com vestuários lindos; por causa das roupas é que nunca pude trazer a mamãe para ver os espetáculos”, lamenta o sr. Ariosto que havia trabalhado como garçom no restaurante do teatro e que nos momentos de folga assistia as óperas das galerias

⁷⁸ Ver BENZECRY, Claudio. An opera house for the “Paris of South America”: pathways to the institutionalization of high culture. Em: *Theory & Society*, v. 43, 2014, p.178 – 180.

⁷⁹ “Grande parte dos meus leitores e principalmente das minhas gentilíssimas leitoras têm ido às récitas do Municipal... Digo isso, porque me presumo lido por todas as pessoas de bom gosto e de boa fortuna da sociedade paulistana e não é crível que gente assim não compareça, pelo menos na proporção de setenta e cinco por cento, ao teatro lírico de primeira ordem. É a essas criaturas que eu me dirijo hoje, para abrir uma ‘enquete’, que será forçosamente sensacional. É uma ‘enquete’ sobre os cochichos. Será preciso explicar a que cochichos me refiro? Qual o mortal que, tendo ficado alguma vez em poltronas da plateia ou dos balcões, não se viu atordoado pelo flagelo terrível do cochicho?”. *Jornal do Commercio (Edição de S.Paulo)*, 14 de outubro de 1918.

⁸⁰ BOSI, Eclea. *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 3ª ed., 1994.

⁸¹ O sr. Amadeu, um operário do Brás diz: “Nas óperas que chegavam a São Paulo, vinham cantar Caruso, Benimiano Gigli, Tito Schipa. Eram caras as entradas para frisa, camarote, cadeira... Nós íamos na geral. Vimos todas as óperas...” (*Idem*, p. 139). D. Jovina, criada em um ambiente musical, tendo estudado piano na juventude também reforça a ideia de dificuldades para ir ao teatro: ‘Comecei ir ao teatro em 1917. Vinham as grandes companhias líricas e eu, por influência da mamãe, era louca pelo lírico. O Teatro Municipal era caríssimo para nós. Arranjávamos um dinheirinho de nossas economias, precisava *toilette*, havia uma grande dificuldade.’ (*Idem*, p.286).

⁸² Conta D. Brites: “Em 1923, 1924, começaram a vir pra cá pianistas como Brailowski, Arthur Rubinstein, no Teatro Municipal. Pela primeira vez, nós, mulheres, começamos a ir na galeria. Um grupo de alunas do maestro Chiafarelli comprou entradas para a galeria e enfrentou os olhares do público. Daí por diante nós sempre frequentamos as galerias. Foi um avanço social para a época (*Idem*, p.319).

⁸³ O termo ‘fechamento social’, de inspiração weberiana, é utilizado por Benzecry para analisar o processo de institucionalização da alta cultura a partir das relações das elites com as artes (BENZECRY, *op. cit.*, p. 178)

do teatro⁸⁴. Esse tipo de exigência do público, não era, porém, totalmente excludente. Um trecho mais longo do texto fornece mais elementos para esse argumento:

‘Muita gente se apresentava todo dia para assistir às óperas, mas não podia pagar. Quando o teatro não estava cheio deixavam entrar essas pessoas nas galerias e os que estavam bem vestidos sentavam em um lugar melhor, somente para bater palmas. Eram as claques’. A claque teve importante função na formação do gosto paulistano. Ouvindo o depoimento de uma participante da claque soube de gente que conseguiu entrar no Municipal, a gente da Mooca, do Brás, do Cambuci, do Belém, do Bexiga se especializou em grupos que batiam palma com eco, em outros que davam bravos majestosos e ainda outros que se ofereciam como figurantes na ópera: padres em procissões, marinheiros em *Aida* etc.

E havia especialistas nas *gargalhadas*, entre eles um preto que, sentado ombro a ombro com a elite do café, pagava sua cadeira com uma risada inesquecível. Era a tradição dos grandes músicos olhar em primeiro lugar para as galerias, porque lá se sentavam os verdadeiros conhecedores. Se de lá vinham aplausos os artistas se tranquilizavam com a qualidade de seu desempenho.

Porque, explica o sr. Ariosto, “essas pessoas sabiam quando deviam bater palmas, conheciam os trechos bonitos e a plateia a acompanhava quando gritavam: ‘Bravo, maestro!’”⁸⁵

Mais do que apenas a presença do público imigrante, os relatos apresentam a importância deles na própria construção da ‘experiência operística’. Algumas convenções que compõem o espetáculo – como as reações da plateia e dos próprios artistas em relação ao público – parecem não serem oriundas do circuito da elite, geralmente entendida como quem impõe o padrão civilizado de conduta. De acordo com esses depoimentos, o padrão de comportamento nos teatros parece seguir o caminho contrário no caso paulista. Não só o ‘fechamento social’ não se concretiza, mas parece existir, de acordo com essas fontes, uma inversão no sentido civilizatório na relação entre palco e plateia. O sentido da educação durante os espetáculos vem de cima para baixo, não em relação à posição social, mas à ocupação na plateia. O progresso e a distinção almejados no projeto do teatro pela classe dominante apresentam, assim, inconsistências na sua prática.

Temporadas Líricas Oficiais

Após esse olhar para a plateia, o próximo aspecto a ser trabalhado é o palco. A construção de um teatro necessita da realização de apresentações no seu palco. Para além

⁸⁴ BOSI, Eclea. *Op cit.*, p.451.

⁸⁵ *Idem, idem.*

da arquitetura monumental, é somente com a sua ocupação que os investimentos ali realizados vão se justificar. Porém, qual a utilização prevista para o prédio? Em outras palavras, quem eram os artistas que estariam aptos a se apresentarem ali?

Como mostraram os trabalhos de Alberto Ikeda e Virgínia Bessa, há no início da República um grande número de teatros em atividade na cidade, apresentando repertório diverso⁸⁶. Para a realização dos espetáculos, entre óperas, bailados, café-concertos, mágicas e circos, era comum a presença de companhias teatrais itinerantes, que se fixavam na cidade para temporadas e depois partiam em busca de novos públicos. O mesmo se dava com as grandes temporadas líricas, principal evento artístico e social da cidade.

As temporadas líricas oficiais ocorrem em São Paulo ao menos desde 1874, porém é com a inauguração do Teatro Municipal em 1911 que passam a figurar com maior destaque. É importante situá-las em relação à inauguração de teatros de ópera na América do Sul – como o novo Colón de 1908, em Buenos Aires, e o Municipal do Rio de Janeiro em 1909 – que estão ligados a ideais de modernidade e podem ser entendidos como “depósito do narcisismo e do orgulho nacional”⁸⁷ (ou regional, no caso de São Paulo). Diante da incipiência do circuito musical de São Paulo, especialmente em relação à formação de grupos orquestrais e de cantores líricos⁸⁸, a utilização do teatro para a sua finalidade, isto é, para a apresentação de óperas, dava-se por meio de companhias estrangeiras.

O empresário que mais se destacou durante o período em que esse modelo de organização artística esteve em vigência foi o italiano Walter Mocchi (1870-1955), responsável pelas temporadas líricas na América do Sul de 1912 a 1926. Ele era o responsável por trazer todo o contingente necessário para a execução das óperas: músicos de orquestra, cantores solistas e dos coros, regentes, diretores, partituras, instrumentos,

⁸⁶ Ver: IKEDA, Alberto Tsuyoshi. *Música na Cidade em Tempo de Transformação: São Paulo (1900-1930)*. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 1988; e BESSA, Virgínia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914 – 1934)*. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo: Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, 2012.

⁸⁷ CETRANGOLO, Anibal. *Ópera, Barcos y Banderas: el Melodrama y la Migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015, p.21. Todos esses teatros têm como modelo arquitetônico a *Opéra Garnier* de Paris, que espelha um progresso civilizatório francês.

⁸⁸ Como já foi mencionado, até esse momento, destacavam-se especialmente os professores europeus particulares de piano como o francês Gabriel Giraudon e, principalmente, o italiano Luigi Chiafarelli, que era reconhecido internacionalmente como professor devido ao sucesso de suas alunas como Guiomar Novais e Antonieta Rudge. A criação do Conservatório, em 1906, ainda voltado para a educação de moças no piano, não era suficiente (e talvez não desejável) para a formação de um quadro de músicos para as temporadas líricas.

cenários e figurinos⁸⁹. As companhias se apresentavam diariamente levando à cena até 20 títulos diferentes, em uma temporada que durava entre duas semanas a um mês em cada cidade (especialmente Buenos Aires, Rio de Janeiro, Montevideu e São Paulo). Essas turnês ocorriam principalmente durante o verão europeu, período em que os teatros europeus entravam em recesso, estendendo-se entre os meses de julho e outubro. Os títulos eram apresentados principalmente em italiano, abarcando, na maior parte das vezes, obras dessa origem, mas a presença esporádica de elencos franceses, alemães e russos permitia ocasionalmente a execução de repertório nesses idiomas. A ausência de cantores de fora da Itália não impedia, porém, que óperas de outras tradições fossem apresentadas em versões traduzidas para o italiano.

Theatro Municipal
Temporada Oficial 1919
EMPREZA WALTER LOCCI
GRANDE COMPANHIA LYRICA
C. R. DA WALTER LOCCI
ELENCO ARTISTICO

MAESTROS
Comm. **GIO. MARINUZZI**

Cav. **VINCENZO BELLEZZA** | **GABRIELE SANTINI**
MAESTRO SUBSTITUTO MAESTRO DOS COROS MAESTRO SUBSTITUTO
A. CAPDEVILA | **M. MANFREDINI** | **G. BELLINI**

REGISTRO GERAL
Cav. **ROMEO FRANCHIOLI**

SOPRANOS
ANNON VALLI-PARDO | **GILDA DALLA RIZZA**
MARIA GARENA | **ANGELES OTTEN**
ANNITA GIACOMUCCI | **MARIE NOEL FRERE**

ZOLA AMARO
MEZZO-SOPRANOS E CONTRALTOS
GIUSEPPINA BERTAZZOLI
ANNA GRAMEGNA | **MARIA GALEFFI**

TENORES
YTO SONIPA
GIULIO CRIMI | **ANTONIO PAOLI**
CARLO RAINER

BARITONOS
ARNANDO GRABBE | **LUIGI MONTESANTO**
VICTOR DAMIANI | **ATTILIO MUZIO**

BAIXOS
NAZARENO DE ANGELIS
CARLO WALTER

TEOFILO DENTALE | **FILIPPO PENITO**

BAIXO COMICO
GAETANO AZZOLINI

COMPRIMARIOS
LUCIA TORELLI — **MARIA LILLONI** — **BIANCA MASNATA** —
CORRADO RENDANO — **A. NARDI** — **G. GALLOFRE**
60 Coristas — 70 Professores de Orchestra do Theatro Costanzi,
de Roma

CORPO DE BAILE
PARA AS OPERAS
Grande Companhia
DA INCOMPARAVEL
ANNA PAVLOWA
Director artistico, **IVAN CLOSTINE**
Primeiro bailarino, **A. VOLININE**
QUARENTA BAILARINOS E BAILARINAS

REPERTORIO - NOVIDADES

PELLEAS E MELISANDE | **L'AMORE DEI TRE-RE**
DE DEBussy | DE MONTEMEZZI

IL TABARRO — **SOUR ANGELICA** — **GIANNI SCHICCHI**
DE PUCCINI

PRINCIPE TIGR
DE BORODINE

MEFISTOFELE | **MADAME BUTTERFLY**
DE BOTTO | DE PUCCINI

GUARANY | **MOSE'** | **WERTHER**
DE GOUNES | DE RUSSINI | DE MASSENET

AIDA | **RIGOLETTO** | **THAIS**
DE VERDI | DE VERDI | DE MASSENET

MANON | **OTHELLO**
DE MASSENET | DE VERDI

Na Secretaria do Theatro abre-se hoje a assignatura para 12 espectaculos, que a Empresa se reserva escolher entre as quatorze acima indicadas, nos seguintes preços: Frizas e camarotes de 1.^a, 2:400:000; camarotes Foyer, 1:700:000; camarotes de 2.^a, 750:000; poltronas e balcoes A, 390:000; balcoes B e C, 300:000; cadeiras Foyer A, B, C, D, E, F, 250:000; cadeiras Foyer G, H, 200:000.

Nestes preços está comprehendido o imposto do sello. Os pagamentos serão feitos 20 o/o no acto da inscripção, e o restante 80 o/o cinco dias antes da chegada da Companhia.

Aos Srs. Assignantes da temporada lyrica do anno passado será deduzido do preço total de assignatura a importância correspondente ás tres récitas que ficaram em suspenso por causa da epidemia.

Os Srs. assignantes da temporada lyrica do anno passado terão preferencia para as suas localidades até sabado, 16 do corrente,

Imagem 8 – Propaganda da temporada oficial de 1919 no *Jornal do Commercio*. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade.

⁸⁹ Ver imagem 8.

O trabalho de Matteo Paoletti⁹⁰ mostra que a atuação de companhias de ópera italianas na América do Sul, especialmente aquelas ligadas com a figura do empresário Walter Mocchi, operavam com acordos que envolviam um grande circuito, nos quais estavam dispostos os interesses de compositores, editores de partituras, músicos, governos e teatros. A associação estabelecida entre o teatro Constanzi, de Roma, sede da atuação de Mocchi, com o teatro Colón de Buenos Aires, configura-se como empreendimento de alta lucratividade, e é central para a construção de uma rede que permite que músicos e companhias teatrais possam oferecer seus serviços na América do Sul. Durante a guerra, a situação dos teatros europeus é precária, devido à impossibilidade de se organizar temporadas e o circuito sul-americano, assim, destaca-se como opção para os artistas e empresários. Nesse período, há a produção de uma operação em que os principais teatros italianos e franceses – Teatro Constanzi de Roma, *Scala* de Milão, *Opéra* e *Opéra-Comique* de Paris – associam-se para compartilhar repertórios e montagens, o que permite uma redução de custos e a possibilidade de se realizar as récitas tanto em solo europeu quanto americano. Principalmente durante a Primeira Guerra Mundial, mas também em outros momentos, o repertório, os artistas que viajam e toda a estrutura envolvida nas apresentações são negociados e definidos por esses acordos.

As primeiras décadas do século XX marcam a consolidação de um repertório canônico operístico, em que se cristalizam os títulos que vão ser apresentados repetidamente em momentos posteriores. Já existiam títulos e compositores consagrados⁹¹, porém ocorriam frequentemente apresentações de títulos novos nas turnês sul-americanas, de obras que, posteriormente, vão ser consagrados durante o século XX⁹².

A bibliografia a respeito do teatro Municipal descreve o repertório do período Mocchi como bastante variado, especialmente em termos da nacionalidade dos compositores: “As temporadas líricas organizadas naquele teatro de 1912 a 1926 por

⁹⁰ PAOLETTI, Matteo. *Mascagni, Mocchi, Sonzogno: La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) i suoi protagonisti*. Bologna: Dipartimento delle Arti e ALMADL - Area Sistemi Dipartimentali e Documentali. Em: *Arti della performance: orizzonti e culture*, n. 4, 2015. Disponível em: <http://amsacta.unibo.it/4235/>. Acesso em 31 de agosto de 2015.

⁹¹ Há no próprio prédio do Teatro Municipal referências aos autores celebrados no período que já faziam parte desse cânone como: Giuseppe Verdi, Gioacchino Rossini, Richard Wagner, Ludwig van Beethoven, Georges Bizet e Carlos Gomes.

⁹² Na imagem 8, pode-se ver que eram planejados para a temporada de 1919 alguns títulos célebres como *Pélleas et Mélisande*, de Claude Debussy e o *Tríptico*, de Giacomo Puccini (composto pelas óperas *Il Tabarro*, *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*). A ópera de Debussy não foi apresentada nessa temporada, tendo sua estreia paulista somente em 1996. (CASOY, Sergio. *Ópera em São Paulo: 1952-2005*. São Paulo: Edusp, 2006.)

Walter Mocchi levaram à cena 88 óperas de 41 compositores, sendo dezessete italianos, dez franceses, oito brasileiros, quatro alemães e dois russos, compreendendo o repertório geral das temporadas nada menos de 270 espetáculos”⁹³. Porém, uma análise mais detalhada do que era apresentado nas temporadas líricas oficiais mostra que essa diversidade de títulos e compositores é relativa⁹⁴.

De fato, há um número grande de compositores (29) e títulos (61) sendo apresentados, porém, levando em conta as repetições de autores e de títulos, é possível perceber a existência de uma concentração. Os quatro compositores mais executados, Giacomo Puccini (1858-1924), Giuseppe Verdi, Jules Massenet e Gioacchino Rossini (1792-1868), ocupavam quase metade das récitas. Apesar de terem sido apresentados vários títulos desses compositores, era frequente a repetição de algumas óperas como *O Barbeiro de Sevilha* de Rossini (9 vezes), *Rigoletto* de Verdi (8 vezes), *Aida* de Verdi, *Tosca* de Puccini e *Manon* de Massenet (6 vezes), correspondendo a quase um terço de todas as apresentações. Havia também compositores com pouca diversidade de títulos que eram repetidos muitas vezes, como Georges Bizet (1838-1875) com *Carmen*, Camille Saint-Saens (1835-1921) com *Sansão e Dalila* e Arrigo Boito (1842-1918) com *Mefistofeles*. Os compositores alemães eram pouco apresentados no período, principalmente devido à Alemanha ser adversária dos países aliados durante a guerra. Mesmo existindo esse repertório padrão sendo repetido, havia também algumas poucas óperas que eram apresentadas em sincronia com as estreias europeias, muitas vezes regidas pelos seus compositores como *Abul*, de Alberto Nepomuceno (1864-1920), *Le Cadeaux de Noel*, de Xavier Leroux (1863-1919), *Beatrice*, de André Messager (1853-1929) e *Huemac*, de Pascual de Rogatis (1880-1980).⁹⁵

⁹³ CENNI, Franco. *Italianos no Brasil, “andaimo in’merica”*. São Paulo: Marins, s. d., p. 361-362 *apud* SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.232. Esse trecho é reproduzido na maior parte dos trabalhos que tratam do repertório do Teatro.

⁹⁴ Ver Tabela 2.

⁹⁵ Esse tipo de programação teatral, contando com uma maioria de obras de compositores consagrados e poucas estreias, está de acordo com as análises de William Weber, que afirma que na década de 1910, apesar do predomínio de óperas de compositores mortos, ainda não há um cânone fechado. WEBER, Willian. *La Gran Transformación en el Gusto Musical*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011, p.426.

Tabela 2 – Repertório de óperas apresentadas nas Temporadas Líricas Oficiais entre 1911 e 1919. Fonte: CERQUERA, Paulo. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo, 1954.

Compositor	Nacionalidade	Número de títulos	Quantidade de montagens ⁹⁶
Richard Strauss	Alemão	1	1
Richard Wagner	Alemão	5	6
Alberto Nepomuceno	Brasileiro	1	1
Antonio Carlos Gomes	Brasileiro	2	2
Ambroise Thomas	Francês	1	2
André Messager	Francês	1	1
Camille Saint-Saens	Francês	1	3
Charles Gounod	Francês	1	2
Georges Bizet	Francês	1	4
Giacomo Meyerbeer	Francês	2	3
Hector Berlioz	Francês	1	1
Henri Rabaud	Francês	1	2
Jules Massenet	Francês	5	11
Vincent d'Indy	Francês	1	1
Xavier Leroux	Francês	1	1
Alfredo Catalani	Italiano	1	1
Arrigo Boito	Italiano	1	5
Gaetano Donizetti	Italiano	3	3
Giacomo Puccini	Italiano	9	19
Gioacchino Rossini	Italiano	2	10
Giuseppe Verdi	Italiano	5	18
Italo Montemezzi	Italiano	1	1
Pascual de Rogatis	Italiano	1	1
Pietro Mascagni	Italiano	5	7
Riccardo Zandonai	Italiano	2	2
Ruggero Leoncavallo	Italiano	1	5
Umberto Giordano	Italiano	2	2
Vincenzo Bellini	Italiano	2	2
Alexander Borodin	Russo	1	1

1911-1919		
Nacionalidade do Compositor	Número de Montagens	Proporção
Alemão	7	6%
Brasileiro	3	3%
Francês	31	26%
Italiano	76	64%
Russo	1	1%
Total	118	100%
Nacionalidade do Compositor	Número de Compositores	Proporção
Alemão	2	7%
Brasileiro	2	7%
Francês	11	38%
Italiano	13	45%
Russo	1	3%
Total	29	100%
Nacionalidade do Compositor	Número de Obras	Proporção
Alemão	6	10%
Brasileiro	3	5%
Francês	16	26%
Italiano	35	57%
Russo	1	2%
Total	61	100%

⁹⁶ A quantidade de montagens diz respeito ao número de vezes que uma ópera foi apresentada nas temporadas líricas oficiais, excluindo repetições em uma mesma temporada.

Em termos da nacionalidade dos compositores – que está, na maior parte das vezes, diretamente associada com o idioma original do *libretto* –, a distribuição que a princípio parece equilibrada entre italianos e franceses demonstra na realidade uma predominância do repertório italiano: em quase dois terços das récitas era apresentado um título de compositor italiano. A predominância do italiano como idioma convencional para a apresentação de óperas é ainda maior ao se considerar que as óperas francesas, alemãs e russas poucas vezes eram apresentadas em seu idioma original⁹⁷.

É interessante notar ainda que foram realizadas somente três óperas de dois compositores brasileiros, *O Guarani* e *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes (1836-1896) e *Abul*, de Alberto Nepomuceno. O primeiro compositor já era consagrado como parte do repertório operístico europeu (particularmente o italiano). Como algumas de suas óperas têm temáticas associadas ao Brasil, a partir de um olhar do Romantismo, seu valor como compositor brasileiro sempre esteve em disputa⁹⁸. Já a ópera de Nepomuceno, compositor mais associado à escola alemã, foi apresentada na temporada de 1913, após a estreia em Buenos Aires e apresentações em Rosário, Montevidéu e Rio de Janeiro⁹⁹. Nessas primeiras apresentações, apesar de divergências contratuais com o empresário Walter Mocchi, o compositor obteve um êxito considerável¹⁰⁰. Porém, quando a ópera é apresentada em Roma em 1915, a recepção é bastante fria e se atribui a isso, o “fato de Nepomuceno ter sido um ‘wagneriano entusiasta’ [que] foi interpretado como ‘oposição ao repertório italiano’”¹⁰¹. A programação, portanto, é exatamente igual ao que era possível se encontrar em um teatro europeu, com predominância de títulos consagrados e algumas estreias, que incluem compositores de nações com menor tradição.

A formação de um cânone de obras e autores tem impacto direto na escrita dos críticos. Quando escrevem sobre obras que são repetidas, o foco dado não é na música

⁹⁷ Não há um registro exato do idioma em que as óperas eram apresentadas, mas é possível inferir isso pela nacionalidade dos cantores e pelos relatos dos jornais. Há casos célebres, como a apresentação de Enrico Caruso em *Manon* de Massenet no seu idioma original, junto a um elenco francês. Ao ser clamado pelo público a repetir uma das árias, o tenor o faz no mesmo idioma e é vaiado por não o ter realizado em italiano. Ver: BÖHM, György Miklós. *Enrico Caruso na América do Sul: o mito que atravessa o milênio*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 2000, p. 365-369.

⁹⁸ Sobre a recepção de Carlos Gomes e a construção da nacionalidade da música brasileira em torno do seu nome, ver: RODRIGUES, Lutero. *Carlos Gomes – um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

⁹⁹ Apesar do *libreto* da ópera ter sido escrito em português, a ópera foi apresentada em sua versão em italiano nessa turnê e na posterior estreia europeia.

¹⁰⁰ Sobre isso, ver PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 228 – 235 e CARVALHO, Flávio Cardoso de. *A ópera “Abul”, de Alberto Nepomuceno, e sua contribuição para o patrimônio musical brasileiro na Primeira República*. Tese (Doutorado em Música). Campinas: Unicamp, Instituto de Artes, 2005.

¹⁰¹ PEREIRA, *Op. Cit.*, p.235

em si, de conhecimento geral, mas em outros aspectos como a interpretação dos músicos ou mesmo a reação da plateia. Porém, quando se trata de obras novas, de menor conhecimento da plateia e dos leitores, há outros aspectos ligados à linguagem da obra que podem ser destacados. A maneira como essas estreias são recebidas pela crítica influencia diretamente na reputação posterior das mesmas, já que a crítica funciona como instância mediadora fundamental na formação do gosto do público¹⁰². São nesses textos que os conhecimentos mais aprofundados dos críticos se mostram mais importantes, uma vez que é a partir deles que se avaliam as novidades que são vistas nos palcos.

As análises apresentadas acima sobre o surgimento de um circuito artístico na cidade ligado à urbanização, a fundação e os usos do Teatro Municipal e a forma como eram organizadas as Temporadas Líricas Oficiais fornecem o cenário que nos permite construir uma imagem do que eram os “mundos da arte” da São Paulo dos anos 1910. É esse contexto que vai conferir a Mário os elementos que ele utilizará na sua atividade crítica naquele momento inicial e também no decorrer da sua carreira, pois é aqui que se origina a sua produção sobre o tema da música. Não é de se estranhar, portanto, que alguns dos temas que surgem nesses primórdios de sua produção intelectual sejam retomados em momentos posteriores.

A utilização das propostas de Howard Becker para analisar os ‘mundos da arte’ implica verificar como a arte pôde ocorrer da maneira como aconteceu. Assim, percebemos nas temporadas líricas a existência de um circuito artístico complexo, em que diferentes agentes, guiados por intenções diversas, faziam com que as récitas se realizassem. A organização das temporadas compreendia interesses econômicos, sociais e artísticos, em maior ou menor grau, dos agentes mobilizados: empresa organizadora, comissão do teatro, críticos, artistas e públicos. Essa rede se estendia para além das fronteiras nacionais criando uma programação que atendia a esses interesses diversos, formando um sistema coeso, porém pouco ajustado a circunstâncias locais. O repertório europeu executado também por artistas europeus predominava nas temporadas, trazendo um descontentamento crescente na ‘sociedade dos músicos’ local¹⁰³. Esse

¹⁰² Abordagens recentes da sociologia da música, baseadas nas concepções de Howard Becker, enfatizam a crítica musical e a escrita sobre uma obra como partes constituintes da própria música. Ver, por exemplo: BECKER, H., *op. cit.* e DENORA, Tia. *After Adorno: rethinking Music Sociology*. Cambridge University Press, 2003, p. 40-51.

¹⁰³ Termo utilizado por Maurice Halbwachs e recuperado por Avelino Romero Pereira para conceituar um subgrupo social, composto por todos aqueles que possibilitam ou inviabilizam um projeto estético: compositores, regentes, instrumentistas, cantores, professores, estudantes, críticos, editores de música e empresário de teatro. Ver: PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p.29. Esse conceito, sutilmente menos

descontentamento estava ligado principalmente à ideia de que esse sistema eurocêntrico inibia o desenvolvimento das artes, de maneira geral, e da música, especificamente, nas particularidades locais. O auge desse modo de organização se dá durante o período da Primeira Guerra Mundial, no qual o circuito latino-americano, antes periférico, passa a ser protagonista das temporadas.

Porém, como Mário de Andrade apresenta no *Prefácio Interessantíssimo*, a respeito de *Tarde*, livro de Olavo Bilac: “O apogeu já é decadência, porque sendo estagnação não pode conter em si um progresso, uma evolução ascensional”¹⁰⁴. O modelo artístico das temporadas líricas, que encontra os interesses de diversos grupos atendidos e bem coordenados, parece não comportar a possibilidade de avanços sem sua destruição. Esse diagnóstico não tinha ainda sido elaborado por Mário nas suas críticas de 1918 e 1919, tanto do ponto de vista da organização das artes quanto da linguagem musical. Apesar disso, ele expressa em alguns textos de 1918 uma certa desesperança percebida sobre a música moderna do seu tempo, de Wagner e Debussy, que considera como auges da modernidade, mas que abrem poucas possibilidades de desenvolvimento¹⁰⁵.

Tendo esse modelo de temporadas líricas como núcleo da música em São Paulo, não é possível pensar em um sistema artístico paulista (e mesmo brasileiro) autônomo, análogo à maneira como Antônio Cândido apresenta o sistema literário, composto de obras autores e público¹⁰⁶. O circuito formado por produtores, receptores e mecanismos transmissores não se completa na cidade, não configurando um sistema musical formado de acordo com essa concepção. Apesar da existência de compositores, no passado, dedicados à questão da música nacional, como Alexandre Levi, Alberto Nepomuceno e, em certa medida, Carlos Gomes, estes só podem ser entendidos como ‘manifestações musicais brasileiras’, sem uma representatividade coletiva. A educação musical tinha como foco a formação de intérpretes e também era incipiente com foco no ensino de piano. O público era variado, com intenções diferentes para sua presença nos teatros, representados por dois grupos típicos ideais: a elite que frequentava o teatro como espaço

abrangente que o de Becker, tem o centro no interesse estético, com menor peso para os fatores sociais mais amplos. A análise é menos fenomenológica e mais estrutural, concebendo a música menos pela maneira que aconteceu, mas atribuindo papéis mais específicos para os agentes.

¹⁰⁴ ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p.71.

¹⁰⁵ Esse tema está melhor discutido no capítulo seguinte, no comentário aos textos denominados *Para Giuseppe Wancolle*.

¹⁰⁶ CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 4ª ed., v.1, 1971, p. 23-25.

para exposição das distinções de classe, com pouco interesse artístico no evento, e os imigrantes italianos mais interessados pela música, mas especialmente pelas árias célebres. O repertório consistia de títulos consagrados ou obras novas, porém de pouco interesse para o público. O modelo que, assim, funcionava atendendo ao gosto desses diferentes grupos esbarrava em impasses ao seu desenvolvimento. Com a Primeira Guerra que propiciou reflexões sobre as nacionalidades e nacionalismos, as limitações do modelo vão se tornando mais explícitas. A organização das temporadas impõe um tipo de repertório que não tem amparo social nos contextos locais e que não possibilita mudanças, do mesmo modo que o repertório corrobora o modelo de temporadas centrado em companhias europeias.

Uma resposta a esse duplo problema – organização artística e linguagem musical europeias e limitadas – será formulada por Mário de Andrade em momentos posteriores. Cito dois exemplos: a série *Campanha contra as Temporadas Líricas*, do jornal *Diário Nacional*, de 1928, republicadas em *Música, Doce Música*; e a *Evolução Social da Música no Brasil*, de 1939. No primeiro caso, há uma crítica direta à organização das temporadas de ópera em São Paulo – organizada ainda da mesma maneira – em diversos aspectos, aqui sintetizados: o uso de recursos públicos na programação de uma arte não interessante; os preços altos cobrados pela empresa organizadora; a exclusão do povo da temporada, sendo esta realizada para a elite; o desgaste do repertório apresentado e o uso de cantores consagrados somente nessas obras de menor interesse; o desequilíbrio das montagens, com os títulos célebres sendo mais bem realizados que os menos conhecidos; o lucro buscado pela empresa na divulgação das romanças célebres em detrimento do espetáculo lírico integral; uso que a empresa faz dos artistas para absolver sua culpa em performances ruins; e ausência de óperas com valor nacional¹⁰⁷. No segundo caso, ele considera o momento da Primeira Guerra como determinante para o despertar de uma consciência coletiva em relação à música nacional: “Foi a Grande Guerra, exacerbando a sanha nacional das nações imperialistas, de que somos tributários, que contribuiu para que esse nosso novo estado de consciência musical nacionalista se afirmasse, não mais como experiência individual, como fora ainda em Alexandre Levi e Alberto Nepomuceno, mas como tendência coletiva”¹⁰⁸. Veremos, no capítulo seguinte, como essas ideias estão já presentes nas críticas de *A Gazeta* de maneira fragmentaria e pouco

¹⁰⁷ ANDRADE, Mário de. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 193-206.

¹⁰⁸ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras, 1991, p. 24-25.

elaboradas, mas como indícios do que viria a seguir no projeto intelectual de Mário de Andrade.

A Gazeta: “Senhora de nobre e popular carreira”.

A Gazeta e a modernização de São Paulo.

Se as primeiras tipografias em São Paulo começaram a operar na década de 1820, mais de quinze anos depois do início da imprensa na capital federal, é somente no final do século que esta vai se desenvolver e adquirir maior importância no estado¹⁰⁹. Intimamente ligados à vida urbana, os jornais refletem a modernização da cidade com a criação e formação de um espaço público de discussão de ideias. Reconhecendo a importância política da imprensa, diferentes grupos vão constituindo ou influenciando órgãos de imprensa para veicular ideias, na tentativa de direcionar opiniões.

O início do jornal *A Gazeta*, diretamente associado às mudanças na infraestrutura da cidade de São Paulo, teve como objetivo defender os interesses da *The São Paulo Railway, Light and Power Co. Ltda*, a conhecida companhia Light. A empresa de origem canadense começa a atuar na cidade de São Paulo no ano de 1900, operando a primeira linha de bonde a vapor, porém já com intenções de avançar em outros domínios do serviço público na cidade, especialmente o de eletricidade. Logo implementa a usina hidrelétrica de Parnaíba que além de alimentar o transporte, gera excedentes para a iluminação das ruas, do comércio, indústrias e residências. Além da capacidade técnica na realização das obras de infraestrutura, a expansão dos seus serviços está ligada a uma habilidade de estabelecer ligações com os principais núcleos de poder político, como as altas cadeiras do Partido Republicano Paulista (PRP), representado por nomes como Rodrigues Alves (1848-1919), uma das lideranças do partido e futuro presidente, Carlos de Campos (1866-1927), principal advogado da companhia e futuro presidente do Estado de São Paulo e o comendador Antônio Prado (1840-1929), prefeito da cidade¹¹⁰. O crescimento da

¹⁰⁹ Sobre a imprensa no Brasil, ver: SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 4ª ed., 1999. Sobre a imprensa em São Paulo, ver: PILAGALLO, Oscar. *História da Imprensa Paulista*. São Paulo: Três Estrelas, 2012. Agradeço especialmente a Matías Molina, que tendo publicado somente o primeiro volume da sua *História dos Jornais no Brasil*, adiantou-me detalhes do terceiro volume, com publicação prevista para 2017, em que trata do jornalismo em São Paulo.

¹¹⁰ Ver com mais detalhes em TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A capital da vertigem: uma história de São Paulo de 1900 a 1954*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015, p. 39-52.

empresa, porém, não agradava a todos e algumas ações como as desapropriações em Santo Amaro, em 1906, para a construção da represa de Guarapiranga, tinham ecos negativos na imprensa, principal instância de debate público, que rotulava a empresa de “Estado dentro do estado”¹¹¹. A estratégia adotada diante dessa situação foi a de apoiar a fundação de um periódico que defendesse seus interesses. Este foi *A Gazeta*, fundado em 16 de maio de 1906 por Adolfo Campos de Araújo (1873-1915)¹¹², que foi seu diretor e proprietário até sua morte em 1915. Esse apoio foi importante para a Light em casos como o das disputas em relação ao monopólio dos serviços de distribuição de luz com a Companhia Brasileira de Energia Elétrica (CBEE), conhecida como Docas de Santos¹¹³.

A relação de *A Gazeta* com a Light e a oligarquia cafeeira no PRP, explicitamente expressa nos seus editoriais, é o que marca essa primeira fase. *A Gazeta* é próxima ao *Correio Paulistano*, também declarado órgão do PRP, compartilhando inclusive colaboradores como o redator Gomes dos Santos. Essa aproximação implica um distanciamento de outro jornal importante do período, *O Estado de S. Paulo*, que se declarava como republicano, exercendo oposição ao PRP, como declara Monteiro Lobato ao escrever sobre os seus primeiros momentos no jornalismo:

Meu primeiro artigo em jornal grande foi no *Correio Paulistano* em 1913 – sobre Guiomar Novais, recém-chegada ao seu precoce triunfo no Conservatório de Paris. Mas me passei logo para *O Estado* que ficou desde então sendo o meu jornal. Creio que a principal razão da mudança estava na feição oposicionista do velho órgão¹¹⁴.

A Gazeta, porém, apesar de circular diariamente como esses outros jornais, era vespertino, tendo uma diferente maneira de tratar dos assuntos e visando outro público. Como mostra Oscar Pillagalo, matutinos como *O Estado de S. Paulo* e o *Correio Paulistano*, “dirigiam-se à elite econômica e intelectual”, enquanto os vespertinos eram “voltados para o pequeno comerciante e o funcionário público, [e] adotavam uma

¹¹¹ *Idem*, p. 49.

¹¹² Adolfo Campos Araújo era poeta simbolista, próximo a Alphonsus de Guimaraens, formado na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, com pretensões a fundar um jornal próprio (Informações obtidas em: <http://fcl.com.br/fundacao/cronologia/>. Acesso em 20 de novembro de 2015). É retratado também como admirador do progresso material e dos países industrializados (PONTES, José Alfredo. *A Light e a imprensa. Memória*, nº 22. São Paulo: Eletropaulo, 1995 *apud* SAES, Alexandre Macchione. *Luz, leis e livre-concorrência: conflitos em torno das concessões de energia elétrica na cidade de São Paulo no início do século XX*. Em: *História (São Paulo)*, v. 28, nº 2. Franca, 2009, p. 230-231.

¹¹³ Sobre isso, ver SAES, *op. cit.*

¹¹⁴ LOBATO, Monteiro. *O “saco de carvão”*. Em: *Na antevéspera*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1951, p.281.

linguagem menos empolada e privilegiavam assuntos urbanos¹¹⁵”. Assim, *A Gazeta* diferenciava-se dos outros jornais do período pela sua proposta editorial e gráfica. Desde sua fundação até sua consolidação na gestão de Cásper Líbero, é conhecida pelas inovações técnicas e de maquinário, sendo, por exemplo, o primeiro jornal a utilizar gravuras para imprimir as imagens que ilustravam as notícias¹¹⁶.

Com a morte do proprietário em 1915, o jornal enfrenta um período de instabilidade administrativa, durante o qual há grande queda na tiragem que chegara a 16 mil exemplares diários¹¹⁷. Quem primeiro assume o jornal é o irmão de Adolfo Araújo, o médico José Pedro de Araújo, que logo o vende para o advogado João Gonçalves Dente, mantendo como redator Couto de Magalhães. Esse novo momento do jornal busca estabelecer uma diferença com o alinhamento político automático da primeira fase. O subtítulo “Jornal fundado pelo dr. Adolfo Araújo” é substituído por “Jornal independente”, a partir de 8 de novembro de 1916, quando esclarece:

A Gazeta passou a ser propriedade do dr. João Dente, que é também seu único diretor... Mudando hoje de proprietário, *A Gazeta* muda também de orientação. Não tem a menor ligação com o passado, salvo o nome com que há dez anos apareceu... O objetivo que colimamos é exatamente o de reverenciar, na sempre nobre profissão, o apostolado dos princípios, através da calma e segura orientação, a par desse outro fim dos diários modernos e que consiste em inteirar o leitor, quanto possível, das notícias, telegramas e informações que o possam interessar. *A Gazeta* não tem dependências partidárias, nem acentuadas simpatias por este ou aquele grupo político. E essa circunstância basta por si só para armá-la de indispensável imparcialidade¹¹⁸.

A aposta de João Dente era investir em “expoentes das letras” de São Paulo e do Rio de Janeiro que poderiam reerguer o jornal a partir de um debate qualificado que se imporia à opinião pública¹¹⁹. Porém, o empreendimento não teve sucesso e em abril de 1917 a propriedade do jornal é transferida para seu cunhado Antônio Augusto Covello (1886-1942), também advogado, conhecido à época, pela oratória e pelo apoio à campanha civilista. O jornal muda de endereço da rua XV de Novembro, 33 (atual rua XV de Novembro, 250) para o edifício Maurice Levy, localizado na rua Líbero Badaró, 15-17 (atual rua Líbero Badaró, 228), onde também funcionava a oficina do jornal da

¹¹⁵ PILLAGALO, *op. cit.*, 2012, p. 62.

¹¹⁶ ARCO E FLEXA, Miguel. *48 anos de Gazeta*. São Paulo, Fundação Cásper Líbero, 1954, p. 23 e 24.

¹¹⁷ HIME, Gisely. *A hora e a vez do progresso: Cásper Líbero e o exercício do jornalismo n'A Gazeta*. Dissertação (Mestrado em Jornalismo). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 1997, p.33.

¹¹⁸ *A Gazeta*, 8 de novembro de 1916 *apud* COHN, Amélia e HIRANO, Sedi. *A Gazeta*. In: ABREU, Alzira Alves de *et al* (coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010.

¹¹⁹ ARCO E FLEXA. *Op. cit.*, p.25.

comunidade italiana *Fanfulla*. A nova reestruturação do jornal também não é exitosa e a propriedade passa para Cásper Líbero (1889-1943)¹²⁰ em 17 de maio de 1918, e este se mantém nessa posição até sua morte em 1943. O jornalista, que anteriormente já havia trabalhado no periódico, implementa outras mudanças editoriais alterando sua formatação e linguagem, porém mantendo o seu discurso de independência política, o que não significava isenção, já que o apoio a nomes do PRP é frequentemente mencionado. É elevado ao cargo de secretário de redação Miguel de Arco e Flexa que trabalhou no jornal desde sua fundação em diversas funções. No período da aquisição de Cásper Líbero, o jornal é publicado com 6 páginas medindo 59,4 x 44 cm, sendo o exemplar do dia vendido por \$100, a assinatura semestral 15\$000 e a assinatura anual 30\$000¹²¹.

A Gazeta e os primórdios do grupo modernista.

A história de *A Gazeta* até 1918, ano em que foram localizados os primeiros artigos de Mário de Andrade, é importante para apresentar este periódico de trajetória peculiar. Após o sucesso na primeira gestão, o jornal, de história razoavelmente curta e marcada por diferentes experiências editoriais e políticas, está em reestruturação após uma considerável decadência. Aparentemente, no momento da mudança da propriedade para Cásper Líbero, o jornal não contava com grande popularidade ou mesmo credibilidade: dizia-se que a falta de dinheiro do novo dono o condenaria ao fracasso¹²². Essa situação difícil que clamava por mudanças no perfil do jornal abre espaços em seus quadros. Não é coincidência que exatamente nesse momento de *A Gazeta*, notamos a presença de alguns nomes ainda pouco conhecidos do público, mas que vão se tornar o primeiro núcleo do futuro grupo do modernismo. Estão ali presentes, já tendo realizado suas estreias poéticas, advindos de diferentes trajetórias, e com mais ou menos experiência na imprensa: Oswald de Andrade (1890-1954), Guilherme de Almeida (1890-1969), Mário de Andrade e Menotti del Picchia (1892-1988).

¹²⁰ Cásper Líbero (1889-1943) era bacharel pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco, porém tendo trabalhado a maior parte da sua carreira no jornalismo. Antes de comprar *A Gazeta*, trabalhou na sucursal carioca do *Estado de S. Paulo* e no jornal *Última Hora*, também no Rio de Janeiro. Foi um dos líderes da Revolução de 1932 e permaneceu como proprietário d'*A Gazeta*, expandindo suas atividades para outros meios de comunicação como o rádio, até sua morte em 1943.

¹²¹ Para comparação, os exemplares diários do *Correio Paulistano* e d'*O Estado de S. Paulo*, ambos localizados na praça Antônio Prado, também eram vendidos aos 100 réis em 1919. A assinatura semestral do primeiro, declarado órgão do Partido Republicano, saía por 14\$000 e a anual 21\$000. Já o valor da assinatura semestral do segundo era 16\$000 e da anual 30\$000.

¹²² ARCO E FLEXA. *Op. cit.*, p.36.

O periodismo é marca importante desse primeiro momento do modernismo, permitindo o compartilhamento e a discussão de ideias, e a expansão das redes de sociabilidade. Sem dúvida, no início dos anos 1920 o periodismo assume um papel de maior destaque, com as revistas editadas por esses homens que buscam divulgar suas ideias. Porém, essa posição importante posterior tem sua história. Como há ainda poucos estudos que trataram dessa primeira fase de *A Gazeta*, não havendo menções sobre essa primeira reunião do futuro grupo modernista, vejamos agora alguns elementos da presença desses quatro autores no jornal entre 1918 e 1919.

A presença de Oswald de Andrade no jornal de Cásper Líbero é documentada pelo próprio poeta e por seus colegas no diário da sua *garçonnière*, e depois retomados em suas memórias. Esse diário, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, apresenta uma narrativa particular dos meses de maio a setembro de 1918, do ponto de vista dos visitantes do apartamento localizado à rua Libero Badaró de Oswald. Trata-se de um documento de múltiplas interpretações, no qual o foco é, sem dúvida, o interesse amoroso de Oswald no período, a estudante normalista Deisi, que no diário é chamada de “Miss Ciclone”. Como documento histórico, ele preserva a sociabilidade em torno do espaço em que se discutiam os acontecimentos do cotidiano, da cidade e principalmente da própria *garçonnière*, onde Deisi era o centro das atenções, também onde Monteiro Lobato esqueceu o manuscrito do *Urupês* e onde se ouvia muita música na fonola: tangos, fox-trots, mas também Schubert, Beethoven, Saint-Saëns e Wagner. Eram frequentadores do espaço nomes ligados ao jornalismo da época como Monteiro Lobato, Menotti del Picchia, Leonel Vaz de Barros (1890-1973), Guilherme de Almeida, Ignácio da Costa Ferreira (1892-1958) e Vicente Rao (1892-1978)¹²³. Sob o pseudônimo de Miramar, Oswald escreve na entrada do dia 1º de junho:

Manhã, só, manhã triste. O Sr. De Kubelick, pálido e cabeludo, tropeçando no tapete chega e toca Rubinstein para eu ouvir.
Lá fora briga-se por causa do Valois. Ontem entrevistei a Pavlova. Ela tem marido, cachorro, frio e boceja como qualquer de nós.¹²⁴

¹²³ BRITO, Mário da Silva. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Em: ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 3ª edição, 2014., p. 4 e 5. p.12.

¹²⁴ ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 3ª edição, 2014., p. 4 e 5.

Nesse mesmo dia, João de Barros, pseudônimo de Pedro Rodrigues de Almeida, localiza a entrevista com a bailarina russa Anna Pavlova em *A Gazeta* e tece comentários irônicos:

Lendo, na Gazeta de hoje, a entrevista de Miramar com a friorenta Pavlova, convenci-me, mais ainda, de que somos mesmo um povo fundamentalmente elegante no conjunto, nos capitais, na cúpola e nas bases: temos entre nós o primeiro sapateiro do mundo. Irra! já é a glória!..¹²⁵

A entrevista com Pavlova foi publicada em *A Gazeta* em 1º de junho de 1918, quando esta fazia apresentações no Theatro Municipal, e os comentários acima permitem atribuir sua autoria a Oswald de Andrade, mesmo o texto não estando assinado. Além dessa referência, outras marcas no texto indicam o autor de *Pau-Brasil*, como as referências a Isadora Duncan, dançarina americana que esteve no Brasil no ano anterior e que é acompanhada nessa visita pelo próprio Oswald.

A participação de Oswald no jornal é, porém, breve. Advindo de família de posses, o trabalho no jornal e o decorrente salário mensal lhe são dispensáveis. Ele recebia cerca de 110 mil-réis para o trabalho em *A Gazeta* e mais 250 mil-réis para escrever a coluna “Sociais” no *Jornal do Commercio*¹²⁶. Porém, ao simpatizar com a situação do seu colega de *garçonnière*, Leonel Vaz de Barros, que atendia pelo apelido Leo Vaz, jornalista desempregado, ele cede o seu trabalho no jornal de Cásper Líbero em agosto daquele ano¹²⁷. Leo Vaz, porém, parece não cumprir bem suas funções no jornal, já que esquece de fazer uma das colunas teatrais durante a temporada da Companhia Dramática Francesa de André Brulè¹²⁸.

Na edição de 21 de dezembro de 1919, *A Gazeta* apresenta em sua capa a diretoria do jornal, e ali estão presentes Cásper Líbero como diretor proprietário, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Jairo de Góes e Miguel de Arco e Flexa como redatores.

Menotti del Picchia, após se formar no Largo São Francisco em 1913, assume a fazenda de café em Itapira que ganhara como dote no seu casamento. Ali trabalha também na imprensa local e em um pequeno escritório de advocacia. Porém, com a perda da safra de café em 1918, torna o jornalismo sua atividade principal, primeiro em Santos, no jornal

¹²⁵ *Idem*, p. 6 e 7.

¹²⁶ Na página 112 do diário em 29 de julho, Viviano, pseudônimo de Edmundo Amaral escreve: “Pag 112 – a idade do Julio Cesar. 112\$ - ordenado do Miramar na *Gazeta*”. *Idem*, p. 112.

¹²⁷ ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão*. São Paulo: Globo, 2ª ed., 2002, p. 174 e 186.

¹²⁸ *Idem*. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 3ª ed., 2014, p. 173.

A Tribuna e depois na capital em *A Gazeta* e no *Correio Paulistano*¹²⁹. Em todos esses jornais assume posições de direção, fruto de suas boas relações na política, dentro do PRP. Enquanto sua participação no *Correio Paulistano* – no qual escrevia editoriais, crônicas e comentários sobre acontecimentos e assinava com seu nome ou sob o pseudônimo de Hélio – já foi vastamente estudada, sua colaboração com *A Gazeta* ainda foi pouco explorada¹³⁰. O primeiro artigo que localizei com a assinatura de Menotti del Picchia em *A Gazeta* é uma crítica ao romance *Mau Olhado*, de Veiga Miranda, publicado na seção “Livros Novos”, na edição do dia 18 de fevereiro de 1919. Essa coluna se repetirá com frequência semanal na primeira página do jornal, comentando os lançamentos do mercado literário. Além dessa coluna, sua colaboração se estende a outros formatos como as crônicas, em que também utiliza o pseudônimo Aristophanes. Destaco aqui um artigo em que comenta a vibrante vida musical de São Paulo em 1919, comparando recitais de grandes nomes da música ocorridos na cidade nos meses de agosto e setembro, que culminam na idolatria a Guiomar Novais, “pertencente à nossa terra e à nossa raça”, “glória da arte brasileira em todos os tempos”. O destaque que dá às artes e aos artistas nacionais e principalmente paulistas, repete-se nos seus artigos sobre a vida cultural de São Paulo no *Correio Paulistano*.

Guilherme de Almeida, formado no Largo São Francisco em 1912, trabalhou no jornal *O Estado de S. Paulo* em 1917, tendo sido convidado por Júlio de Mesquita para tal ocupação. Em 1918, assume, junto a Homero Prates, a direção literária da revista de arte e literatura *Panoplia*. Não foram encontradas outras participações suas em *A Gazeta*, além da menção no final de 1919. A participação em mais de um jornal em um determinado momento era comum, como no caso de Oswald no *Jornal do Commercio* e em *A Gazeta*, e Menotti no *Correio Paulistano* e *A Gazeta*, porém não parece ser o caso de Guilherme, já que *O Estado de S. Paulo* e *A Gazeta* ocupavam diferentes lados no espectro ideológico, com constantes provocações e questionamentos nos editoriais de seus proprietários. Não se tem, assim, quase nenhuma informação sobre sua participação no jornal.

¹²⁹ Os trabalhos consultados sobre Menotti del Picchia foram: PICCHIA, Menotti del. *O Gedeão do Modernismo: 1920-1922*. Introdução, seleção e organização: Yoshie Sakiyama Barreirinhas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, e CASTRO, Ana Cláudia Veiga de. *A São Paulo de Menotti del Picchia*. São Paulo: Alameda, 2008.

¹³⁰ Yoshie Barreirinhas transcreve alguns dos textos de *A Gazeta* dos anos 1920, mas não trata da sua produção anterior.

Mário Raul de Moraes Andrade: do Conservatório ao jornal.

Como notamos no início do capítulo, Mário de Andrade acompanha uma cidade em transformação desde o seu nascimento. Ele é testemunha privilegiada dessas mudanças e isso tem impacto marcante em toda a sua obra, que tem, talvez, a cidade como maior inspiração. Não há como dissociar sua biografia de uma compreensão do processo de modernização por que passa o país e mais especificamente São Paulo. No interesse do presente trabalho, é importante destacar que a formação de Mário de Andrade se dá diretamente ligada a instituições recém constituídas como o Conservatório Dramático e Musical, fundado em 1906 e o Teatro Municipal de 1911. A cidade de 1918, quando Mário inicia suas críticas para *A Gazeta*, tem muito pouco daquela que existia no momento do seu nascimento. As principais instituições para a existência da crítica – o jornal *A Gazeta*, o Teatro Municipal e o Conservatório – surgem nesse intervalo.

A participação de Mário de Andrade em *A Gazeta* ainda foi pouco explorada nos trabalhos que tratam da sua trajetória. Há sempre a menção de que contribuiu para esse jornal nos anos de 1918 e 1919, da mesma maneira que escreveu para muitos outros periódicos como: *O Commercio de São Paulo*, *A Cigarra* e *O Echo*¹³¹. O trabalho em *A Gazeta* difere dos outros por não ser uma colaboração pontual e esporádica, mas com uma certa continuidade, constituindo um conjunto de textos de maior número. Sem dúvida o trabalho de Mário e, conseqüentemente o conjunto dos textos, não é regular como será futuramente no *Diário Nacional* e no *Diário de S. Paulo*. Ao se dedicar em *A Gazeta* quase exclusivamente ao trabalho de crítico musical, como notamos nos textos, suas pautas de trabalho são limitadas à programação escassa dos teatros.

A falta de conhecimento sobre o trabalho de Mário de Andrade em *A Gazeta* reflete os poucos estudos sobre sua juventude nos anos 1910 comparativamente com os períodos posteriores. Há exceções, sem dúvida, nos trabalhos de Telê Ancona Lopez, Pedro Fragelli e Flávia Toni¹³², que trataram de aspectos da sua obra poética e musical no período. Porém, a maior parte dos trabalhos que busca uma interpretação mais geral

¹³¹ Foi realizada uma pesquisa nesses periódicos buscando mais artigos além dos colecionados nos álbuns de recortes, porém sem sucesso.

¹³² Ver, respectivamente: LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972; FRAGELLI, Pedro. *A Paixão segundo Mário de Andrade*. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: Universidade de São Paulo, Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 2010; TONI, Flávia Camargo. *Revistas Musicais Estrangeiras e Compositores Modernos na Biblioteca de Mário de Andrade*. Em: *Remate de Males*. Campinas, 2013, p. 225-244.

sobre a trajetória do autor não trabalha as poucas, porém importantes, informações sobre esse momento.

O que pretendo discutir nessa seção é como Mário de Andrade pôde escrever os textos para o jornal *A Gazeta*. Formulando de outra maneira o problema, trata-se de se questionar quem era Mário de Andrade no final da década de 1910 e como se deu a sua formação até este momento. Se há um grande acúmulo de informações sobre a vida e a obra do poeta a partir da década de 1920, especialmente da Semana de Arte Moderna, pouco se sabe sobre o período anterior. A biografia escrita por Eduardo Jardim¹³³, por exemplo, interpreta os anos entre o nascimento de Mário até 1917, sua “infância e juventude”, a partir, principalmente, de contos escritos pelo autor no final da sua vida. Sem dúvida, o autor aproveita temas de sua experiência na composição da sua obra, porém, o conto, como obra de ficção, mediada por inúmeros fatores ligados à sua produção, não pode ser interpretada como verdade inequívoca. De maneira semelhante, o período seguinte, de 1918 a 1922 é tratado tendo como centro a Semana de Arte Moderna, destacando dois episódios já bastante analisados pelos historiadores do modernismo: a exposição de Anita Malfatti e o encontro com Oswald de Andrade. Essa posição que concebe esse intervalo como ‘pré-modernismo’ é importante para a explicação do evento marcante para a cultura nacional, porém este foco traz em si um condicionamento dos fatos que precederam o modernismo, como se fossem movimentos históricos necessários. Implicam em um tipo de ‘ilusão biográfica’, como conceitua Pierre Bourdieu em relação a escrita biográfica:

Essa propensão a tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos *significativos* e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que implica a sua instituição como causas ou, com mais frequência, como fins, conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido¹³⁴.

Não discordo da importância dos encontros com os colegas do grupo modernista na orientação da trajetória de Mário de Andrade, mas considero que é necessário um adensamento das discussões sobre esse período, trazendo novos olhares e novas interpretações. Não se trata de uma negação da história canônica do movimento e de suas

¹³³ JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: Eu sou trezentos (vida e obra)*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

¹³⁴ BOURDIEU, Pierre. *A Ilusão Biográfica*. Em: *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 8ª ed., 2006, p. 184-185.

etapas formativas, tão bem documentadas por diversas pesquisas como a de Mário da Silva Brito¹³⁵, mas de trazer um olhar distanciado que permita problematizar alguns dos fatos cristalizados como verdades.

Longe de responder à questão sobre a posição de Mário de Andrade no jornalismo em 1918 de maneira determinista, tratamento inadequado a trajetórias pessoais e fatos históricos, pretendo entender as circunstâncias que permitiram um recém-formado aluno do Conservatório ocupar um espaço na imprensa. Como propõe o historiador Carlo Ginzburg, a impossibilidade de se formularem explicações históricas completas não traz como consequência um total descompromisso de qualquer tipo de relação com fatos¹³⁶. Apesar dos dados serem fragmentares e incompletos sobre a trajetória de Mário de Andrade e sua época, é possível traçar um perfil do Mário daquele momento. Dada a importância do periodismo como lugar privilegiado do exercício intelectual, compreender a entrada de Mário de Andrade nessa carreira é questão particularmente importante, dado que o desenvolvimento da figura profissional de Mário se deu de maneira peculiar, quando comparada a outros homens de seu tempo.

Sérgio Miceli apresenta Mário de Andrade como exceção na sua geração, já que não advém diretamente de uma linhagem familiar paterna da oligarquia decadente, e é o único dos escritores do movimento modernista paulista a não passar pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco, tendo sua formação realizada no Conservatório Dramático e Musical. A comparação com outro importante nome do modernismo, Oswald de Andrade, esclarece a diferença de origem social:

Ao contrário do “homem sem profissão” Oswald de Andrade, que pôde assumir o papel de vanguarda literária às custas de imensa fortuna pessoal, Mário de Andrade constitui o protótipo do “primo pobre” que também chegou a exercer uma liderança intelectual mas por vias distintas, propiciadas, de um lado, por seus amplos investimentos em capital cultural e, de outro, pela expansão das instituições culturais da oligarquia¹³⁷.

Ao realizar a comparação de Mário com Oswald atribuindo aos seus percursos condicionantes sociais familiares e individuais, o argumento de Miceli é acertado. Porém,

¹³⁵ BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro. I – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2ª ed., 1964.

¹³⁶ Ver: GINZBURG, Carlo. *Sinais: Raízes de um paradigma indiciário*. Em: *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹³⁷ MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. Em: *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 103.

ao nos aproximarmos dos detalhes da origem familiar de Mário de Andrade vemos uma trajetória singular que não pode ser totalmente explicada comparativamente. Como mostra José Miguel Wisnik, Mário advém de uma “família de origem peculiar e anômala”¹³⁸. Seu avô, Joaquim de Almeida Leite Moraes (1835-1895), formado na faculdade de Direito do Largo São Francisco, ocupou cargos importantes no final do Império, sendo presidente do Estado de Goiás, professor de direito, deputado liberal e casado com Ana Francisca, mulata, filha de uma lavadeira. Era um casamento incomum para a época, em que o casal vinha de classes sociais diferentes. Essa anormalidade matrimonial vai se repetir na geração seguinte, com a segunda filha de Leite Moraes, Maria Luísa, casando com o seu secretário, muito próximo da família, o guarda-livros Carlos Augusto de Andrade (1855-1917), de origem social modesta, filho de mãe solteira. Além disso, a avó materna de Mário, Ana Francisca, e a paterna, Manuela Augusta, tinham laços familiares, configurando em algum grau uma relação incestuosa na família. Wisnik assim resume:

Em outras palavras, Mário de Andrade é um produto paradoxal da exceção e da regra, no país escravista e mestiço (com ênfase na conjunção aditiva), resultado de um gesto do avô presidente, que não só oficializa por meio do casamento, em pleno Segundo Reinado, o impulso sexual extraclasse, como corrige *a posteriori*, digamos assim, a inconsequência do colega de escola e de posição social, através do casamento da filha. A estrutura familiar guarda com isso um desusado cruzamento de classe, raça e parentesco, esquisito perante os padrões de elite com os quais convive, como se adiantado para seu tempo, ou estranho a ele, mas profundamente sintomático da experiência social brasileira, à qual está preso, e em todos os elementos, entrelaçados e tensionados, permanecem numa zona velada, cercada de tabu¹³⁹.

É difícil, assim, localizar a família de Mário dentro de um modelo de oligarquia decadente, já que a sua estrutura parece fugir da lógica tradicional. A geração de Mário herda da família materna uma boa quantidade de capital cultural, tendo ele, pai e avô se dedicado a trabalhos intelectuais. Como apresenta Telê Ancona Lopez em *Ramais e Caminho*, Mário cresce em “ambiência doméstica de média burguesia, bem dotada intelectualmente, incrustada na fé do Catolicismo e da moral conservadora”¹⁴⁰. Assim, uma carreira intelectual, com base na imprensa, não era uma impossibilidade para os filhos de Carlos Augusto e Maria Luísa.

¹³⁸ WISNIK, José Miguel. O que se pode saber de um homem? Em: *revista piauí*. São Paulo: Editora Abril, nº 109, outubro de 2015, p. 62.

¹³⁹ *Idem*

¹⁴⁰ LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972, p. 21.

Mário de Andrade, porém, tem um caminho diferente dos seus irmãos. O mais velho, Carlos, forma-se advogado no Largo São Francisco e trabalha na política, exercendo importantes cargos no Partido Democrático. Mário têm, ainda, dois irmãos mais novos: Renato, estudante de piano de destaque no Conservatório, que morre precocemente aos 14 anos de idade em 1913; e a caçula, Maria de Lourdes, que vai viver com o irmão, inclusive auxiliando-o nas suas pesquisas, até o seu casamento na década de 1930.

Mário, após formar-se bacharel no Ginásio Nossa Senhora do Carmo em 1909, inicia seus estudos na Escola de Comércio Álvares Penteado, buscando obter o diploma, como o pai, de guarda-livros. Porém, abandona o curso após poucos meses e frequenta a Faculdade de Filosofia e Letras, ligada a Universidade de Louvain. Em 1911, inicia o curso de piano no Conservatório Dramático e Musical, entrando, provavelmente, no terceiro ano do curso regular.

O Conservatório Dramático e Musical, fundado em 1906, esteve ligado ao propósito de melhoria nas artes da São Paulo em modernização. Assim como eram inaugurados muitos palcos e teatros na cidade, surgiu a iniciativa da criação de uma instituição de ensino de música e artes dramáticas, tendo como modelo o *Conservatoire* de Paris¹⁴¹. O empreendimento foi levado à diante por Pedro Augusto Gomes Cardim (1865-1932), jornalista e político atuante em São Paulo, crescido em ambiente teatral e musical, e João Gomes de Araújo (1846-1943), importante compositor brasileiro, que tinha prestígio de D. Pedro II e havia estreado óperas na Europa no século XIX. Inicialmente abrigado na antiga casa da Marquesa de Santos, na rua Brigadeiro Tobias, mudou-se em 1909 para o prédio na avenida São João, onde permaneceu até o final do século. Se a intenção inicial era propiciar o estudo de artes cênicas e música, tendo assim um foco na ópera, a vocação da instituição logo se torna o piano. A diretoria do Conservatório na época da fundação tinha como componentes nomes ligados à política paulista: Antônio Lacerda Franco (1853-1936), como presidente, Gomes Cardim, como secretário e Carlos de Campos como tesoureiro. O auxiliar da diretoria era Carlos Augusto de Andrade, pai de Mário, que permanece nessa função até seu falecimento em 1917. O quadro de professores catedráticos da instituição trazia nomes importantes para as artes em São Paulo como os próprios Gomes Cardim e João Gomes de Araújo, além de

¹⁴¹ AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: pioneiro e centenário*. Em: *Histórica*, nº 16. São Paulo: Arquivo Histórico do Estado de São Paulo, 2006.

Wenceslau de Queiroz (1863-1921), Adolfo Campos de Araújo, Augusto Barjona, Felix de Otero (1868-1943) e Luigi Chiafarelli (1856-1923), por certo período¹⁴².

A entrada de Mário no Conservatório pode ser vista com algum estranhamento, uma vez que se tratava de instituição de formação de músicos cujo corpo discente era formado, na maior parte, por mulheres alunas de piano. Essa predominância feminina estava ligada à compreensão do papel da mulher na sociedade, sempre associada à vida doméstica e conjugal, na qual a prática do piano era componente da formação esperada¹⁴³. Não há trabalho que tenha compilado os dados sobre a composição dos alunos da instituição em termos de gênero, mas há indícios sobre isso. Fernando Binder mostra que o principal professor de piano da cidade, Luigi Chiafarelli, teve, entre 1892 e 1916, 509 alunos, dos quais 469, ou cerca de 92% eram mulheres¹⁴⁴. Essa tendência se repete na turma de formandos de 1917, que recebeu o diploma em 3 de março de 1918, e era composta por 11 alunos, dos quais 9 eram mulheres e somente dois homens: Mário e Francisco Mignone¹⁴⁵. A análise de Flávia Toni sobre os alunos que participavam dos chás musicais na casa de Mário de Andrade em 1918 e 1919 também retrata mais moças que rapazes¹⁴⁶. Por fim, as fotografias que retratam Mário de Andrade no ambiente do Conservatório, sempre o retratam cercado de alunas, seja no período em que era aluno ou quando se torna professor.

Francisco Mignone (1897-1986), que vai se tornar importante compositor, era filho de Alfério Mignone, professor de instrumentos de sopro na instituição. A carreira de músico era comum em sua família, enquanto o mesmo não poderia ser dito de Mário, em cuja origem social havia poucos indícios que sugerissem essa trajetória. Provavelmente a entrada no Conservatório de Mário e de seu irmão Renato esteve ligada à posição ocupada por seu pai como secretário de tesoureiro da instituição desde a sua fundação.

Após a conclusão do curso, Mário de Andrade e Francisco Mignone seguem caminhos diferentes. Enquanto Mário tende para o caminho das letras, Mignone segue a

¹⁴² O nome do professor de piano esteve ligado com a fundação do Conservatório, mas este logo deixa a instituição, possivelmente por divergências no posicionamento artístico.

¹⁴³ Ver: MALUF, Maria e MOTT, Maria Lúcia. *Recônditos do mundo feminino*. Em: *História da Vida Privada no Brasil*, v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

¹⁴⁴ BINDER, Fernando. *Mulheres e imigrantes: invisibilidades históricas e as práticas da música culta em São Paulo na Belle Époque*. Simpósio de Pesquisa em Música da UFPR. Anais. Curitiba, 2013, p. 53.

¹⁴⁵ *Estado de S. Paulo*, 05 de março de 1918, p.6. As formandas eram: Célia Pegado, Célia Marcondes de Rezende, Dulce David do Valle, Estephania de Castro Araújo, Letícia Medeiros, Maria do Carmo Figueiredo, Maria Carolina Andrade, Ormindia Pestana e Paula Madein.

¹⁴⁶ TONI, Flávia Camargo. *À sombra das jovens pianistas brasileiras*. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Anais. Natal, 2013.

carreira artística dos nomes de prestígio daquele momento, prosseguindo seus estudos na Itália com bolsa do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo.

Apesar do Conservatório estar no centro da vida artística paulistana, tendo visitas frequentes de grandes nomes das letras e da música como Alberto Nepomuceno e Pietro Mascagni, podemos perceber que o modelo educacional proposto era deficiente, voltado para a educação de moças e não para formação de artistas¹⁴⁷. A formação teórica provavelmente seguia esse modelo conservador e, apesar disso, Mário de Andrade pôde aproveitar dessa incipiência para se destacar perante os professores e para além dali. Logo, em 1913, é nomeado aluno praticante e professor auxiliar na instituição em matérias teóricas e em piano. Seu apreço pelas discussões teóricas da música, para além da prática, estão presentes no primeiro texto conhecido que escreve em 11 de setembro de 1915 para o jornal *O Commercio de São Paulo*, em que comenta um concerto da Sociedade de Concertos Clássicos, ocorrido no Conservatório, trazendo obras de Mozart, Cherubini e Beethoven¹⁴⁸. Apesar de louvar a iniciativa, mostra sua atualização no repertório, pedindo a presença de obras românticas e modernas da *Jeune École*. Essa posição coincide com sua participação em 1912, junto ao seu irmão mais velho Carlos, na fundação da Sociedade de Cultura Artística, que buscava promover as artes nacionais por meio da realização de concertos e conferências.

Sua relação com Wenceslau de Queiroz, professor de estética e história da instituição, além de crítico musical de arte e teatros no *Correio Paulistano* e na revista *Panoplia*, ilustra o papel desempenhado pelo pródigo aluno. Na crítica que escreve em 1939 ao livro póstumo de poesias parnasianas do seu professor de estética, *Rezas do Diabo*, Mário relembra um pouco do ambiente das aulas. Destaca a posição ateia de Wenceslau que seguia o manual do italiano Mario Pilo nas suas lições, porém sem obrigar os alunos a adotarem a doutrina que pregava. Mário relembra o caso das discussões sobre o 'Belo', em que dominado pelo sentimento religioso, confrontava a posição do professor com o apoio da sua turma. Considera, assim, retrospectivamente, a importância do professor na sua formação:

Mas não era ela [a turma] que me dava minha maior coragem e sim o próprio Wenceslau de Queiroz. Eu era, desconfio, o tipo do espertinho e Wenceslau de Queiroz gostava de mim. Muitas vezes ele puxava de propósito a discussão, e

¹⁴⁷ Quem afirma isso é a colega de turma de Mário de Andrade, Estephania de Araújo, filha de João Gomes de Araújo, na biografia que escreve do pai. Ver: ARAÚJO, Estephania Gomes de. *João Gomes de Araújo: sua vida e suas obras*. São Paulo, 1946, p. 77-79.

¹⁴⁸ Esse artigo está transcrito nos anexos.

esta se prolongava além das aulas, indo muitas vezes terminar na secretaria do Conservatório, onde ele me levava no ardor da conversa. Hoje, desconfio que ele tinha um orgulho disfarçado de mim, e me que queria dar por espetáculo aos outros professores, lhes mostrando o aluno que fazia¹⁴⁹.

Uma pesquisa realizada em jornais de São Paulo da década de 1910 destaca a presença de Mário não somente como aluno que realizava apresentações periódicas nos recitais da instituição, mas também com um papel de liderança, sendo frequentes os discursos em nome da turma. Isso acontece na conferência patriótica de Eloy Chaves em 1917 – tema que vai ser mais bem trabalhado posteriormente – e na sua formatura em 1918. Apesar de ser detentor do diploma de piano e exercer docência nesse instrumento, não foram localizadas apresentações públicas de Mário de Andrade como instrumentista, mas somente como cantor. Tendo sido aluno de João Gomes de Araújo¹⁵⁰, Mário fez parte do coro que cantou trechos de óperas de Giuseppe Verdi na comemoração do centenário desse compositor no Teatro Municipal em dezembro de 1913¹⁵¹, além de peças de Jules Massenet¹⁵², João Gomes de Araújo¹⁵³ e Sílvio Motto¹⁵⁴, em recitais no Conservatório e em saraus entre 1914 e 1917.

A ausência de Mário de Andrade nos palcos como pianista pode ser entendida a partir dos depoimentos em que afirma que com o falecimento repentino do irmão em 1913, teve sintomas de uma ‘neurastenia negra’, desenvolvendo um tremor nas mãos que não mais o abandonaria¹⁵⁵. A morte de Renato foi um evento traumático para Mário que formula essa experiência em carta para Manuel Bandeira de 29 de maio de 1931:

Você sabe que sou muito afetivo, mas talvez nem imagine quanto. O caso típico da minha afetividade foi a morte do meu mano mais moço, que me levou quase pra morte também. Os médicos chegaram a não dar nada mais pra mim, médicos de moléstias de nervos e o diabo. Não comia, não dormia e com os

¹⁴⁹ *O Estado de S. Paulo*, 05 de fevereiro de 1939.

¹⁵⁰ ARAÚJO, *Idem*, p.77. Diferente da relação com Wenceslau de Queiroz ou Wancolle, Mário teve problemas com João Gomes de Araújo na sua filiação ao modernismo. Após a Semana de 1922, João Gomes pede para Mário, professor recém empossado, que renuncie da sua cadeira no Conservatório, que admite como instituição ‘livre da evolução moderna’, que respeita as ‘tradições antigas’. Essa divergência artística vai ser lembrada por Mário nos comentários que realiza sobre a ópera *Maria Petrowna*, de João Gomes, no *Diário Nacional*, em 02 de abril de 1930, em que busca elogiar o antigo professor.

¹⁵¹ *O Estado de S. Paulo*, 20 de novembro de 1913.

¹⁵² Canta o *Romance*, em sarau realizado na casa de João Gomes de Araújo, em 5 de agosto de 1915, como mostra o *Correio Paulistano*, de 06 de agosto de 1915.

¹⁵³ Interpretou a *Romance*, da ópera *Carmosina*, em várias ocasiões: no festival da Associação de Antigos Alunos Salesianos (*Correio Paulistano*, 14 de julho de 1914), no Conservatório (*Correio Paulistano*, 26 de novembro de 1914) e na casa de João Gomes de Araújo (*Correio Paulistano*, 06 de agosto de 1915).

¹⁵⁴ Cantou duas peças do professor do Conservatório, *A Vizinha* e *Canto Pagano* em sarau realizado em dezembro de 1917 (*Correio Paulistano* e *O Estado de S. Paulo*, 21 de dezembro de 1917).

¹⁵⁵ Sobre a doença de Mário de Andrade, ver WEGNER, Robert. *A doença nervosa de Mário de Andrade*. 36º Encontro Anual da Anpocs, GT 27 – Pensamento social no Brasil. Anais. Águas de Lindóia, 2012.

sintomas característicos de neurastenia negra, ódio de minha mãe, de todos os meus etc. Foi o bom-senso dum tio, espécie de neurastênico de profissão, que me salvou. Pegou em mim, levou pra fazenda dele, onde ele não morava, me deixou lá sozinho. De tempo em tempo aparecia, perguntava se eu não queria nada. Não queria e ele ia-se embora.

Um dia me chegou enfim a curiosidade de saber como era o princípio do cafezal, por trás da casa, fui até lá. Fiz o mesmo no dia seguinte, até mais longe pra encurtar coisas aqui estou ainda vivo. Só que voltei poeta da fazenda. Sem nunca ter nem me preocupado em ler com prazer os poetas, já mesmo antes de ir pra fazenda, tinha dado em mim essa coisa esquisitíssima, talvez sintoma de loucura; uma mania de fazer versos. Foi assim. É verdade que um excesso de trabalho, porque então e justo por causa do mano, que estudava música, eu estava aos pulos fazendo numa pressa errada meu curso de piano no Conservatório, pulando anos, acumulando até nove horas de estudo técnico diário, além de matérias intelectuais de que eu não largava, eu que sempre tomara bomba no ginásio, o excesso de trabalho certamente contribuiu pra que a morte de meu mano deslanchasse em mim o tal estado que até hoje não sei como chamar e fez o desespero dos médicos¹⁵⁶.

Esse trecho longo da missiva é importante para entender o impacto que a morte do irmão teve na vida de Mário de Andrade. A proximidade de Mário com o amigo ‘Manu’ permite a revelação de aspectos bastante íntimos da sua vida. Mas para além do trauma da morte e suas consequências médicas imediatas, Mário formula um sentido positivo na melancolia do processo de luto. O choque com a morte fez Mário parar e refletir sobre o que fazia, levando-o a afirmar que voltava ‘poeta da fazenda’. Sem atingir a memória do irmão, percebe que exagerava no trabalho e no estudo do piano, como se existisse uma competição com Renato, promessa de virtuose. Formulando de outra maneira, o tremor nas mãos pode ter sido fruto tanto de um esforço exagerado no aprendizado técnico que teria prejudicado sua mecânica, mas também possivelmente um ato, inconsciente, de abandono de uma carreira que não gostaria de seguir. Arriscando uma interpretação, poderíamos imaginar que o contato com uma morte muito próxima trouxesse um novo sentido para a vida de Mário: uma segurança em si mesmo, uma autonomia maior nas suas escolhas, não mais se comparando com o irmão ou outros.

A fazenda em que Mário de Andrade se abrigou no momento traumático foi de um amigo de seu pai, Pio Lourenço Corrêa¹⁵⁷. O apelido, tio Pio, se dá devido ao apadrinhado que este tinha do avô de Mário, Joaquim de Almeida Leite Moraes, fazendo dele, no quadro da família patriarcal complexa de Mário, uma espécie de tio materno e

¹⁵⁶ Carta de Mário de Andrade para Manuel Bandeira de 29 de maio de 1931. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: Edusp; IEB, 2ª ed., 2001, p. 508.

¹⁵⁷ As informações sobre Pio Lourenço Corrêa foram retiradas da introdução de Gilda de Mello e Souza à correspondência dele com Mário de Andrade. Ver: SOUZA, Gilda de Mello e. *O arcaico e o moderno: história de uma amizade*. Em: *Pio & Mário: diálogo de vida inteira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: SESP-SP, 2009.

paterno ao mesmo tempo. A fazenda em Araraquara era espaço de predileção de Mário de Andrade durante toda a vida para descansar e também trabalhar, sendo o mítico lugar onde vai escrever *Macunaíma*.

O conforto de tio Pio virá também na outra morte marcante para Mário de Andrade, a do pai, Carlos Augusto em fevereiro de 1917. Mais do que isso, Pio vai assumir um lugar como figura paterna de Mário, aconselhando-o e acolhendo-o, já que era muito próximo e admirava Carlos Augusto. Como afirma Gilda de Mello e Souza, no momento da morte do pai, Mário ainda não tinha resolvido a ‘desafetividade’ para com o pai, que vai ser retratado de maneira ríspida e fria em contos posteriores como o *Peru de Natal*, e na correspondência. Se a morte do irmão abala Mário trazendo consequências graves para a sua saúde, a morte do pai parece não o abalar. Em carta para Sérgio Milliet de 9 de maio de 1939, compara a sua reação em relação às duas mortes¹⁵⁸. Afirma não ter sofrido com a morte do pai, prosseguindo as atividades do cotidiano, atendendo a conferências e estudando, para escândalo da família.

Além da morte do pai, 1917 foi ano decisivo para a carreira de Mário de Andrade¹⁵⁹. São vários episódios a serem destacados: a aquisição do seu primeiro quadro no mês de fevereiro, os contatos com os futuros colegas modernistas Oswald de Andrade e Anita Malfatti, o final do curso no Conservatório e a publicação do seu primeiro livro de poesias, *Há uma gota de sangue em cada poema*.

Na pesquisa nos jornais, foi localizada a presença de Mário de Andrade em exposições de artes desde 1913¹⁶⁰, porém sua primeira aquisição foi uma paisagem de Torquato Bassi, na exposição do pintor em junho de 1917. O *Correio Paulistano* de 12 de junho de 1917 afirma que foram duas as telas compradas no dia anterior, pelo professor Mário de Andrade e pelo doutor Antônio Covello, naquele momento, proprietário do jornal *A Gazeta*. Na longa carta para Oneyda Alvarenga, de 14 de setembro de 1940, ao refletir sobre os primeiros anos da sua formação artística, menciona a aquisição da tela:

Que mistério, que intuição, que anjo da guarda, Oneyda, quando aos 16 anos resolvi me dedicar à música, me fez concluir instantaneamente que a música não existe, o que existia era a Arte?... E desde então, desde esse primeiro

¹⁵⁸ Carta de Mário de Andrade a Sérgio Milliet, Rio de Janeiro, 9 de maio de 1939. Em: DUARTE, Paulo. Mário de Andrade por ele mesmo. São Paulo: EDART, 1971, p. 320.

¹⁵⁹ Pensando em termos psicanalíticos, é possível pensar que a morte do pai é o que tenha tornado esse ano decisivo para Mário, momento no qual precisa se afirmar como homem adulto.

¹⁶⁰ Visita, por exemplo, a Exposição Brasileira de Artes, no Liceu de Artes e Ofícios em fevereiro de 1913 (*Correio Paulistano*, 10 de fevereiro de 1913); a exposição do caricaturista Madeira de Freitas em setembro de 1915 (*Correio Paulistano*, 26 de setembro de 1915), a exposição de Dario e Mario Barbos em março de 1916 (*Correio Paulistano*, 10 de março de 1916).

momento de estudo real (antes, por uns meses apenas, estudara piano sozinho, só pra gastar tempo), desde então, assim como estudara piano, não perdia concerto e lia a vida dos músicos, também não perdia exposições plásticas, devorava histórias de arte, me atrapalhava em estéticas mal compreendidas, estudava os escritores e a língua, e, com sacrifícios nem sei pois vivia de mesada miserável, comprava o meu primeiro quadro! Por sinal que, não caçoe, eram umas ninfeáceas roxas num lago, com um fundo de grandes árvores florestais, obra de Torquato Bassi! não caçoe, menina. Mas eu amei aquela água que parecia profunda mesmo¹⁶¹.

Bianca Dettino atribui a descrição do quadro à *Lagoa Tranquila*, paisagem de Torquato Bassi, presente na coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo desde 2002, doada pela filha do pintor, Isolda Silla Bassi Bruch¹⁶². Bassi era pintor italiano e radicado em São Paulo famoso pelas suas paisagens de crepúsculos e alboradas¹⁶³. Mais do que o gosto artístico do jovem colecionador, é interessante notar que a notícia de jornal o destaca junto a Antônio Covello, jornalista e empresário importante da época. Mário está, assim, frequentando espaços socialmente relevantes na cidade e se pondo em contato com nomes importantes, mesmo sendo um jovem professor auxiliar do Conservatório.

É em mais uma de suas andanças pelas exposições de arte da cidade que vai ter uma experiência reveladora: o contato com as obras de Anita Malfatti, em dezembro de 1917. Na célebre conferência de 1942, *O Movimento Modernista*, Mário destaca o efeito da exposição sobre ele e na formação do grupo modernista:

De primeiro foi um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um... estado de poesia. Com efeito: educados na plástica “histórica”, sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalo que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam o *Homem Amarelo*, a *Estudante Russa*, a *Mulher de Cabelos Verdes*. E a esse mesmo *Homem Amarelo* de formas tão inéditas, eu dedicava um soneto de forma parnasianíssima... Éramos assim.¹⁶⁴

Como já mencionado anteriormente, essa exposição é tida pelos historiadores do movimento como marco inicial da formação do grupo modernista, que se uniria em torno

¹⁶¹ Carta de Mário de Andrade a Oneyda Alvarenga, São Paulo, 14 de setembro de 1940. Em: *Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas cidades, 1983, p. 271.

¹⁶² DETTINO, Bianca Maria Abbade. *Mário de Andrade colecionador: olhar para além de seu tempo*. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo). São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2012, p. 37.

¹⁶³ Sobre o pintor, ver: TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas: São Paulo (1890-1920)*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 213-221.

¹⁶⁴ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Editora, s/d, p. 232.

da pintora, principalmente frente ao ataque de Monteiro Lobato no artigo *Paranoia ou Mistificação*¹⁶⁵. A visão que Mário apresenta em 1942 sobre a sua juventude, no que concerne aos seus gostos artísticos, parece estar de acordo com o dilema que abriu o capítulo: educado em uma instituição conservadora em que não cabia o progresso das artes, compra uma paisagem acadêmica e alguns meses depois é afetado pelo expressionismo, ao qual responde com um soneto parnasiano.

A dupla posição reflete mais do que as particularidades de Mário de Andrade, enquanto indivíduo nas artes em São Paulo, fornecendo um diagnóstico da época. Sua formação se dá no contexto de uma ‘modernização conservadora’, em que as artes se institucionalizaram na cidade através de iniciativas que traziam contradições em si. Em um momento de debates sobre as artes nacionais, o principal evento era uma temporada lírica europeia, que pouco contribuía para o desenvolvimento das artes locais e era entendida principalmente como evento social de reforço de distinções. Do ponto de vista da formação de artistas, o resultado era satisfatório na geração de virtuosos no piano como Guiomar Novais e Antonieta Rudge, que permitiam ao país e à cidade o reconhecimento internacional não só das suas filhas ilustres, mas serviam como porta de entrada a uma cobiçada modernidade¹⁶⁶. Por mais que o circuito artístico pudesse se articular como um sistema fechado e funcional, atendendo os diferentes interesses dos membros dos ‘mundos da arte’, essas contradições intrínsecas já apontavam limitações para o funcionamento desse sistema. Essa fragilidade interna não requeria grandes reflexões ou investigações para serem expostas, mas simples considerações sobre como se dava a gestão das artes. No capítulo seguinte, será analisado o modo como o jogo entre crítico e periódico permitirá – ou não – esse tipo de crítica.

A análise apresentada acima nos permite dizer que os adjetivos atribuídos a Mário de Andrade e *A Gazeta*, como ‘plumitivo incipiente’ e ‘senhora de nobre popular carreira’, respectivamente, podem ser relativizados. Mário, por mais que fosse estreante

¹⁶⁵ Essa questão, assim com a crítica de arte de Lobato, foi estudada por Tadeu Chiarelli. (CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca no Vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.)

¹⁶⁶ Como mostra José Miguel Wisnik, em relação à composição musical existe um “vazio criativo” entre a geração de Henrique Oswald, nascido na década de 1850 e a de Luciano Gallet e Heitor Villa-Lobos, ambos nascidos em data próxima à Proclamação da República (WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 53). Assim, não parece exagero afirmar que nessa entressafra, relacionada às mudanças no regime político, o foco de uma educação musical esteve na formação de pianistas, especialmente em São Paulo. Mário volta a esse tema – a pianolatria – muitas vezes nos seus escritos posteriores. Uma síntese sobre a formação de pianistas como centro da educação musical em São Paulo está n’*A Evolução Social da Música no Brasil*, de 1939 (Em: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*, 1991, p. 12-13).

no jornalismo, já tinha o respeito de alguns profissionais da área, com os quais travava diálogos e estudava intensamente. *A Gazeta*, por mais que tivesse uma década de tradição, encontrava-se em um momento de reconstrução, no qual buscava se recuperar de seguidas mudanças de direção para estabelecer um novo padrão editorial. Assim, podemos concluir que no início da relação de Mário com *A Gazeta* existia uma cooperação mútua, que trazia benefícios para as duas partes. Porém, como já sabemos, esse equilíbrio é tênue e vai ser rompido no ano de 1919.

MÁRIO DE ANDRADE EM A GAZETA

Como ler os textos de Mário de Andrade para *A Gazeta*? Essa foi, provavelmente, a questão que mais me mobilizou durante a pesquisa. Entendendo a natureza da fonte, isto é, a página dos jornais, tive dificuldades em estabelecer quais seriam os elementos para uma leitura do conteúdo dos textos, tão colados a uma realidade imediata. Os artigos, sem dúvida, revelam aspectos específicos do contexto das artes na cidade de São Paulo, porém podem também ser pensados a partir das mediações existentes entre os fatos retratados e sua expressão no periódico. Assim, os elementos sociais e históricos, como as trajetórias de seu autor e do jornal foram importantes para compreendermos a maneira como se deu a constituição das arenas de debate da época, e pensarmos sobre quais eram as mediações que interferiam nas possibilidades de expressão de cada uma das partes. Vimos que a educação de Mário de Andrade foi realizada em instituição musical prestigiada nos meios sociais, porém pouco relacionada com uma formação intelectual ligada à vida pública. Vimos também que *A Gazeta* se encontrava em 1918 em plena reestruturação, após um período de decadência que culminou com seguidas trocas nos quadros dirigentes. O que busco empreender nesse capítulo é mostrar como essas relações históricas estão internalizadas nos textos de Mário de Andrade para o vespertino de Cásper Líbero. Procuro apresentar uma leitura dos artigos de jornal, tanto a partir das discussões sobre música e sociedade na cidade de São Paulo, quanto em relação à nascente trajetória intelectual de Mário de Andrade. A fatura dos textos, assim, é importante para entendermos como estes eram publicados, e como eles se relacionam com o “mal-entendido de crítica” entre Mário e *A Gazeta*.

Podemos nos perguntar então: quais são as características das críticas de Mário de Andrade em *A Gazeta* que acabam por não permitir a continuidade da sua atividade crítica? O comentário aos textos que apresento, seguindo-os em ordem cronológica – em método baseado na leitura que Jorge Coli faz da série de artigos de Mário na coluna *Mundo Musical*, publicados na *Folha da Manhã* entre 1943 e 1945 – busca acompanhar os argumentos apresentados pelo crítico em suas constâncias, mas também em suas irregularidades, para esboçar uma resposta à questão proposta.

Rubinstein e a música como religião.

O primeiro texto escrito por Mário de Andrade para *A Gazeta*, assinado como “Mario de Moraes Andrade”, comenta a série de recitais do pianista polonês Arthur Rubinstein (1887-1982), ocorridos em São Paulo em 1918¹⁶⁷.

Rubinstein estava em turnê pelas Américas durante o período da Primeira Guerra Mundial se apresentando em diversas cidades. Em suas memórias, ele fala sobre sua presença nos palcos sul-americanos durante a Primeira Guerra Mundial, chamando o continente de “Terra Prometida”. Durante os dois primeiros anos do conflito bélico, o pianista realizou diversos recitais na Espanha, sendo ali aclamado como grande intérprete de música espanhola, provavelmente devido às suas apresentações das composições do catalão Isaac Albéniz. Essa consagração ecoa nas Américas e ele recebe uma proposta para ir ao novo continente. Essa primeira viagem que acontece em 1917 ocorre, do ponto de vista do pianista, devido a uma boa oferta financeira: “Foi-me oferecido um contrato por uma soma substantiva – e assim começou uma carreira de realmente ganhar dinheiro”¹⁶⁸. Sem dúvida, outro fator importante para a viagem é a possibilidade de se manter em segurança, tomando distância da guerra. Sua vinda foi possível graças a uma extensa rede colaborativa entre os teatros da América do Sul, nos quais empresas como a de Faustino Da Rosa e Walter Mocchi organizavam temporadas de grande qualidade e também muito lucrativas. A existência de uma afinidade eletiva entre as ambições das elites sul-americanas de ter em seus palcos representantes de destaque das artes europeias, a situação precária dos teatros europeus para os artistas e a existência de empresários capazes de conciliar esses desejos de maneira a enriquecer, proporcionou ao público atrações memoráveis durante esse período.

¹⁶⁷ Ver imagens 9 e 10, com o anúncio no *Correio Paulistano* e o programa de um dos concertos, respectivamente.

¹⁶⁸ RUBINSTEIN, Arthur. *My many years*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1980, p.3. No original: “I was offered a contract for a substantial sum – and thus began a career of really making money”.

THEATRO MUNICIPAL
 Empresa: **WALTER MOCCHI**
Inauguração da Temporada Oficial
Hoje Quinta-feira Hoje
ESTRE'A
DO CELEBRE PIANISTA POLACO **Rubinstein**

PROGRAMMA — 1.a parte: Toccata e fuga, ré-men. Bach-Tan-
 sig; Sonata, op. 53 (L'aurore) Beethoven, allegro com brio, Largo
 Randó.

2.a parte: **Chopin**: Scherzo, ut-diezis men. Nocturno, fa-diezis;
 Ballada de M. bem. Mazurka. Polonaise, op. 44, fá-diezis men.

3.a parte: **Albeniz**: Navarra. Debussy: Palsson d'ôr. Scriabine:
 Nocturno, (para a mão esquerda) **Liszt**: Rhapsodia XII.

AVISO — Pede-se ao publico a fineza de não entrar na sala duran-
 te a execução dos trechos do programma.

PREÇOS AVULSOS: — Fritas e Camarotes de 1.a, 82\$000; Cama-
 rotes Foyer, 42\$000; Camarotes de 2.a, 31\$000; Poltronas e Balcões, A
 15\$300; Balcões B e C, 10\$300; Cadeiras Foyer, A, B, C, D, E, F, ...
 8\$300; Cadeiras Foyer, G, H, 5\$300; Galerias, 4\$200; Amphitheatro, ...
 3\$200;

Os bilhetes acham-se á venda na bilheteria do theatro das 10 ho-
 ras em diante.

Imagem 9 – Anúncio do primeiro recital de Arthur Rubinstein no *Correio Paulistano* do dia 4 de julho de 1918. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Arthur Rubinstein

PROGRAMMA

I PARTE

Beethoven — Sonate, op 57 (Appassionata)
 Allegro assai, Andante, Finale (presto)

II PARTE

Brahms . . . — Rhapsodie, op. 119, Capriccio op. 76.
 Schumann — Le soir, La nuit.
 Mendelssohn — La fileuse,

III PARTE

Ravel — Ondine, gaspard de la nuit.
 Rachmaninoff — Prelude.
 Listz — Nocturne, Mephisto-valse,

AVISO — Pede-se ao publico a fineza de não
 entrar na sala durante a execução dos trechos do
 programma.

Imagem 10 - Programa do recital de Arthur Rubinstein realizado em 09 de julho de 1918. Fonte: Centro de Documentação e Memória do Teatro Municipal de São Paulo.

Na autobiografia do pianista, há relatos importantes sobre os bastidores das turnês artísticas. Ao escrever sobre sua estadia na Argentina, Rubinstein apresenta a preocupação dos empresários em relação à imprensa, com a qual os artistas tinham que ter boas relações, o que incluía fazer visitas às redações¹⁶⁹. Provavelmente isso também ocorria no Brasil, o que mostra a importância da atividade crítica para os ‘mundos da arte’, mas também revela uma cooperação entre empresas e jornais que poderia interferir na maneira como um espetáculo seria avaliado. Além disso, Rubinstein relata um ambiente artístico bastante agitado na América do Sul, o que possibilitou a ele estabelecer parcerias com outros europeus visitantes como o compositor e violinista Darius Milhaud, o poeta Paul Claudel, a cantora Gabriela Besanzoni e os dançarinos Anna Pavlova e Vaslav Nijinsky, além de contatos com vários artistas locais. No caso brasileiro, o pianista polonês se lembra de Luigi Chiafarelli e das suas alunas, Antonieta Rudge e Guiomar Novaes, além do círculo carioca ligado ao Instituto Nacional de Música, nas figuras dos compositores Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga, e também dos salões da família Veloso-Guerra, onde fica impressionado com a presença de música moderna¹⁷⁰.

O texto de Mário de Andrade não trata de noticiar os recitais oferecendo um registro das apresentações, do repertório e da interpretação. Sua presença no concerto só é relatada de maneira tangencial, fugindo das convenções da escrita das crônicas musicais, transformando-se no argumento que desenvolve: da música como experiência religiosa. Ao longo do texto o autor compara o recital de piano com um ritual religioso.

Vimos também, cheios de um prazer respeitoso, depor o nosso grão de incenso na ara do semideus.

Nenhum outro anseio nos exalta. Os antigos, humildes e grandes, não desdenham nunca de levar a oblata das guirlandas votivas para ornar os pedestais dos seus numes. A nossa guirlanda de louvores entressacar-se-á às outras muitas que Rubinstein tem colhido nesta sua viagem pelas capitais sul-americanas¹⁷¹.

Nesses parágrafos iniciais, o leitor que não conheça o pianista, a única referência à música, pode pensar que se trata de um texto sobre religião com o uso de termos como

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 4.

¹⁷⁰ Sobre isso, ver LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Reller, 2010.

¹⁷¹ *A Gazeta*, 9 de julho de 1918.

“ara”, “oblata” e “nume”¹⁷². O ponto de vista assumido pelo narrador é o do espectador que vai encontrar na música a salvação e o contato com a divindade, assim como um devoto iria a uma missa. A analogia é desenvolvida no prosseguimento do texto:

Mas o grande pianista parece desdenhar dos louvores humanos... Quando, sentado ao piano, ele traduz e evoca o misterioso sentir dos mestres, os seus olhos se cerram muitas vezes e a sua cabeça inclina-se para trás... Sem dúvida, a sua alma sutil e prodigiosa, eleva-se para a região onde demoram os espíritos dos grandes músicos e vai buscar, daqueles que traduziram em sons as comoções da sua vida, o sorriso do aplauso e a lágrima da gratidão¹⁷³.

O pianista é apresentado como o sacerdote da religião musical e os “espíritos dos grandes músicos” como as divindades que deixaram as suas obras como textos sagrados. Dentro do paralelo religioso, Mário de Andrade concebe algumas das ideias que vai desenvolver posteriormente a respeito dos componentes da “manifestação musical”¹⁷⁴: a obra de arte como texto sagrado escrito pelos criadores gênios, o intérprete como sacerdote e o público como os fiéis. Sabe-se que, assim como a música, a religião é marca importante na trajetória de Mário de Andrade na década de 1910, durante a qual frequentava a Congregação Mariana de N. Sra. da Conceição da Igreja de Santa Ifigênia e foi noviciado na Ordem Terceira do Carmo. Episódio importante que mostra a sua relação para com a igreja católica é a solicitação que faz em 21 de fevereiro de 1916 ao Arcebispo de São Paulo para ler livros interditados pelo *Index*, como obras de Flaubert, Balzac e Heine¹⁷⁵. A religião, porém, mais do que um elemento da vida privada de Mário de Andrade apropriado como tema para suas obras, serve como um artifício para sua linguagem, demonstrado nas pesquisas de Telê Ancona Lopez e Pedro Fragelli. Telê apresentou, em *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*, a importância da religião na formação do pensamento de Mário nos anos 1910, em argumentos que recupero ao longo desse capítulo. Pedro Fragelli mostrou que em várias obras de poesia e prosa do autor, o rito religioso aparece como elemento temático importante e, particularmente em *Há uma gota de sangue em cada poema*, de 1917, que “dramatiza um rito”¹⁷⁶. Algumas leituras do livro de estreia de Mário sugerem a influência religiosa a partir do pacifismo

¹⁷² De acordo com o *Moderno Dicionário de Português Michaelis*, ‘ara’ é “o lugar reservado ao sacrifício”; ‘oblata’ é “tudo o que se oferece a Deus ou aos santos”; e ‘nume’ é a ‘divindade’.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ A “manifestação musical” é composta por quatro componentes: o criador, a obra-de-arte, o intérprete e o ouvinte. Essa ideia, abordada nos seus cursos de Estética, está presente no livro *Introdução à Estética Musical*. Ver: ANDRADE, Mário de. *Introdução à Estética Musical*. São Paulo: Hucitec, 1995.

¹⁷⁵ Ver: SOUZA, Gilda de Mello e; VERGUEIRO, Laura de Campos. *Cronologia*. Em: *Mário de Andrade Obra Escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, nº 56, 1979.

¹⁷⁶ FRAGELLI, *op. cit.*, p. 3-6.

manifestado em relação à Primeira Guerra Mundial, porém Fragelli vai mais longe ao dizer que o livro foi concebido a partir da forma de um rito sacrificial, no qual o eu-lírico é sacrificado em função de um engajamento social. A prioridade dada às questões do momento histórico em detrimento de uma estética universal é elaborada em carta posterior:

Fazia já muitos anos que eu escrevia versos e contos, só contos e versos, quando em 1917, violentado pela Guerra, desesperado por ver os homens inimigos entre si, escrevi de repente uma série de versos de intenção manifestamente pacifista, e publiquei-os, *Há uma gota de sangue em cada poema*. Eram versos que, no tempo, eu não achava ruins, hoje acho. Porém, mesmo então, eu sabia, conscientemente sabia que na minha coleção castíssima de inéditos, estavam sonetos, principalmente sonetos, muito melhores que aqueles versos. Esses sonetos, os versos inéditos, eu fizera sempre dentro do destino do artista, buscando livremente a perfeição. Mas aqueles, os do livro publicado, clamavam o horror da guerra, da inimizade entre os homens, do saque de Lovaina¹⁷⁷.

O livro também pode ser lido como um ritual de entrada, em que o poeta se apresenta ao mundo das letras, fazendo isso por meio das várias introduções à obra. Como nota Fragelli, em *Há uma gota de sangue em cada poema*, há uma “Explicação”, uma “Biografia” e um “Prefácio”, que “constituem uma fase preliminar de preparação, funcionando como ritos de entrada”¹⁷⁸, como se autor justificasse a maneira como concebe o livro. Estratégia parecida é utilizada no texto sobre Rubinstein, que poderia ser entendido como uma espécie de ‘carta de intenções’ sobre a crítica musical. Ao conceber a “manifestação musical” como rito, Mário formula o seu entendimento sobre quais são os componentes que possibilitam a sua realização, estabelecendo funções e intenções para estes componentes e apresentando um direcionamento crítico que demonstra um intenso trabalho de análise do fenômeno observado, mais do que uma simples descrição dos fatos. Ele apresenta um modelo de crítica que não está ligado a uma estrutura textual, mas a uma concepção estética, da música como rito, que permite uma abordagem das apresentações individuais a partir das suas particularidades.

Mário de Andrade produz um único texto, não diferenciando os dois recitais do pianista polonês ocorridos até o momento de sua publicação¹⁷⁹. As referências ao que se passou nos teatros são fragmentárias, mencionando a técnica do pianista em incorporar as obras musicais de outros compositores como se fossem suas e também a maneira como

¹⁷⁷ ANDRADE, Mário de. *Mário escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968, p. 146 - 147.

¹⁷⁸ FRAGELLI, *op. cit.*, p. 6.

¹⁷⁹ Em 1918, Rubinstein realizou 4 recitais em São Paulo, nos dias 4, 6, 9 e 11 de julho.

interpreta os diferentes repertórios: “Bach simples e belo, Beethoven trágico, derramando-se em gestos prodigiosos, Albéniz pintando a sua Espanha perfumada e sensual. Para ele [Rubinstein] Schumann é o humorismo e a paixão, Debussy é a fantasia sugestiva, Chopin é a Polônia estilhaçada ao rebentar de cem cobiças...”¹⁸⁰. A subjetividade nas descrições diferencia-se, porém, da tradição crítica dos folhetins do século XIX, nos quais os críticos não eram especializados nas suas áreas de atuação de modo que a escrita pouco específica era uma saída para um conhecimento técnico limitado das especificidades das diferentes linguagens artísticas¹⁸¹. Ao contrário, trata-se de um conhecimento profundo da linguagem que permite ao professor de música a elaboração de um projeto de crítica em que a parcialidade e a fragmentação são parte da própria concepção de crítica.

Ao atribuir características aos compositores como ‘Bach simples e belo’¹⁸², ‘Beethoven trágico’¹⁸³, ‘Albéniz pintando a sua Espanha perfumada e sensual’¹⁸⁴, ‘Schumann é o humorismo e a paixão’¹⁸⁵, ‘Debussy é a fantasia sugestiva’¹⁸⁶, ‘Chopin é Polônia estilhaçada’¹⁸⁷, o crítico não está reduzindo sua apreciação a características superficiais, mas destacando a maneira como o intérprete consegue se apropriar das obras e realiza-las de acordo com suas próprias referências aos compositores. Não é o mesmo que dizer que o pianista seguiu as intenções dos autores de maneira que, como intérprete, teve sucesso ao se subtrair, mas que, ao expressar a si mesmo, conseguiu apresentar as obras como *sentidas* pelos compositores: “Rubinstein não executa as músicas dos Mozarts ou dos Liszts: é a sua própria dor que ele traduz e a sua própria alegria que ele evoca”¹⁸⁸. A música, nessa concepção, ultrapassa a capacidade de registro, seja a partir da linguagem escrita ou mesmo da partitura, sendo ela um fenômeno físico que só pode ser sentido. Mais do que isso, nesses instantes únicos, em que o intérprete tem o sucesso

¹⁸⁰ A *Gazeta*, 9 de julho de 1918.

¹⁸¹ Sobre as críticas teatrais diletantes do século XIX, ver GIRON, Luís Antônio. *Minoridade Crítica: A ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte, 1826 – 1861*. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

¹⁸² No dia 04 de julho, Rubinstein executou a transcrição de Taussig para a *Toccata e fuga em ré menor*.

¹⁸³ Também no dia 04, foi executada a *Sonata op. 53 (L'aurore)*, também conhecida como *Waldstein*.

¹⁸⁴ No dia 04 foi apresentada Navarra, obra póstuma terminada por Déodat de Séverac e no dia 05 duas peças da suíte *Ibéria, El Albacin*, do livro 3 e *Triana*, do livro 2. A divulgação do recital trazia a seguinte nota: “La suíte ‘Iberia’ se compose de douze morceaux. Triana et Albacin sont les noms de deux celebres quartiers de Grenade et de Seville”. *Correio Paulistano*, 06 de julho de 1918.

¹⁸⁵ O *Carnaval, op. 9* foi apresentado na primeira parte do recital do dia 6.

¹⁸⁶ No dia 04 foi apresentada a peça *Poisson D’or*, do livro 2 de *Images* e no dia 06 dois prelúdios, *La Cathédrale Engloutie*, do primeiro caderno, *Ondine*, do segundo caderno, além de *La plus que lente* e *L’Isle Joyeuse*.

¹⁸⁷ A segunda parte do recital do dia 04 e a terceira do dia 06 foram dedicadas a peças diversas do compositor polonês como *Estudos, Polonaises*, o *Scherzo op. 39*, o *Noturno op. 15 n° 2* e a *Balada op. 47*.

¹⁸⁸ A *Gazeta*, 9 de julho de 1918.

de realizar uma leitura consciente dos textos sagrados, é que se torna possível o contato com a divindade, “o espírito dos compositores”, que existe na conjunção entre as partes (compositor, obra de arte e intérprete).

Mário de Andrade reconhece que o contato com a música-divindade torna árdua a tarefa da crítica: “Rubinstein é dos que não permitem à crítica o desenvolver frio dos seus processos. Ele abala o auditório com a rajada feroz das suas criações”¹⁸⁹. Ora, se a música afeta fisicamente a plateia ela também o faz com o crítico, a menos que este tenha uma compreensão mecânica do fenômeno musical. O dilema do crítico é: ouvir a música e ser afetado e não conseguir escrever ou bloquear a experiência do instante em função da execução da sua tarefa. Ao formular um modelo em que associa uma compreensão da música na sua realização e o reconhecimento dos limites da sua compreensão racional que implicam a impossibilidade de se transmitir completamente a experiência, Mário assume os riscos e se coloca junto “às massas dos ouvintes”, buscando “a esmola de um prazer, o óbolo de uma comoção mais elevada”, “a água de fonte pura com que renascem as ilusões”¹⁹⁰.

Trata-se de uma escolha arriscada, porém consciente. Uma leitura desatenta como a geralmente realizada sobre os jornais diários não permite perceber a mudança de postura nas críticas musicais empreendida pelo novo jornalista. O texto pode parecer uma crítica convencional que não se aprofunda nos acontecimentos para além da atribuição de adjetivos amplos. Nesse período, *A Gazeta* não possuía uma coluna teatral fixa ao longo do ano como havia em outros jornais do período, e assim a contribuição de Mário em relação aos eventos dos palcos da cidade aparece descontínua.

A ideia de ‘manifestação musical’, apresentada na *Introdução à Estética Musical*, serve como referência para entender a maneira como Mário escreve sobre as apresentações musicais a que assiste. Não quero dizer com isso que o professor de música já tinha elaborado essa ideia, como vai utilizar nos seus cursos nos anos 1920, mas de que, a partir das críticas, é possível inferir que este era um tema em gestação. A ‘manifestação musical’ é proposta para entender a “Música como é”, e pode ser dividida em quatro componentes: o criador, a obra-de-arte, o intérprete e o ouvinte, dos quais somente a obra-de-arte é objetiva¹⁹¹. Essa concepção do fenômeno musical apresenta um

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ ANDRADE, Mário de. *Introdução à Estética Musical*. São Paulo: Hucitec, 1995, p. 55.

aspecto de interesse: a música é necessariamente social, em uma interação entre três partes subjetivas e humanas.

O criador é o compositor da obra-de-arte, aquele que se expressa por meio da música. No texto da década de 1920, a motivação para a expressão e criação de obras está na psicanálise de Sigmund Freud, na noção de sublimação, porém, esse tópico não é abordado nas críticas de 1918 e 1919, nas quais há uma visão mais romântica do compositor como indivíduo de faculdades privilegiadas. A obra-de-arte é o texto musical, mensagem morta independente deixada pelo criador, porém independente dele, para ganhar vida pelo intérprete e ouvinte¹⁹². O intérprete é o intermediário entre “a atividade criadora do músico e a passividade contempladora do ouvinte”, é aquele que revela a obra de arte¹⁹³. Esse é o aspecto mais tratado por Mário nas críticas d’*A Gazeta* e que tem maiores semelhanças com as ideias do curso de estética. O crítico concebe um papel importante do intérprete como realizador da música, de modo que uma boa execução não está relacionada com a sua subtração em relação à obra, mas ocorre quando coloca algo de si na interpretação que recria a obra, para além da mensagem morta. A excelência de uma interpretação, mais do que relacionada com a perfeição técnica, existe na afinidade entre compositor e intérprete, que compartilham semelhanças nas suas visões sobre arte e nos seus temperamentos. O ouvinte é o receptor da mensagem musical, porém, “nem todos que ouvem uma obra musical a estão ouvindo realmente”, de modo que é exigido deste componente algum grau de ação e não uma total passividade¹⁹⁴. O ouvinte precisa ter uma atitude desinteressada diante da manifestação musical, necessitando deixar a música agir sobre si, sem a intermediação de verdades e preconceitos adquiridos. As críticas musicais, como as realizadas por Mário, pretendem ter impactos sobre os ouvintes-leitores, de modo que são capazes de criar maneiras de apreciação musical, agindo na formação dos gostos.

No texto sobre Rubinstein três componentes da ‘manifestação musical’, ligados à emissão da arte – criador, obra de arte e intérprete – aparecem privilegiados, sendo apresentadas algumas das interações entre eles, enquanto a parte receptora – ouvintes – é ainda pouco contemplada. Nos textos seguintes sobre recitais instrumentais, a comparação dos outros intérpretes com a interpretação de Rubinstein retornará, fornecendo mais elementos para se pensar o lugar do músico no projeto de crítica de

¹⁹² É importante lembrar que os meios mecânicos de reprodução musical, apesar de já existirem, ainda não eram disseminados, não sendo contemplados nessa análise de Mário de Andrade.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 62.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 65.

Mário. Haverá, ainda, futuramente debate sobre o ouvinte, deixando mais explícita a sua concepção sobre a formação de público como um dos objetivos da sua crítica musical.

Giuseppe Wancolle e a música moderna.

Em dias consecutivos, 31 de julho e 1º de agosto de 1918, são publicados os próximos textos de “Mario de Moraes Andrade” na coluna “Música Moderna”, intitulados “Para Giuseppe Wancolle”. Esses artigos não são inspirados diretamente em recitais, não sendo “críticas da performance”¹⁹⁵, mas versam sobre a música moderna e são dedicados ao seu professor de piano no Conservatório. Antes de seguir com o argumento do texto, comecemos pensando sobre o título.

O que significa essa menção a Wancolle? Um primeiro dado que salta aos olhos é a utilização do primeiro nome na sua forma italiana, “Giuseppe” e não “José” como já era conhecido¹⁹⁶. Ao longo do texto e como vai fazer em toda a carreira, Mário de Andrade usa formas traduzidas dos nomes de compositores como “Ricardo Wagner” e “Claudio Debussy”, o que torna a não tradução do nome de Wancolle uma incógnita. Penso em duas leituras possíveis para a utilização do nome “Giuseppe”: uso formal do nome de batismo do professor ou uma maneira de acentuar a sua nacionalidade italiana, o que sugeriria um tom irônico. São poucas as informações biográficas sobre o professor de piano e sua relação com Mário de Andrade. Sabe-se que estudou no Conservatório de Milão, tendo vindo para São Paulo na primeira década do século XX, estando ligado ao Conservatório Dramático e Musical pelo menos desde 1909¹⁹⁷. Em críticas sobre recitais de suas alunas, das quais se destaca Nair de Carvalho Medeiros e Maria Lúcia Branco da Silva, menciona-se que Wancolle utilizava um método moderno de ensino e, além de um

¹⁹⁵ Raymond Monelle distingue a ‘crítica da performance musical’ da ‘crítica musical’, ambos gêneros de escrita sobre música, porém relacionados a concepções distintas do que se entende por música. A ‘crítica da performance’ é específica para as reflexões sobre a música interpretada em situação singular, não tratando, por exemplo, do texto musical. (MONELLE, Raymond. *The criticism of musical performance*. In: RINK, John (ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 7ª impressão, 2010.)

¹⁹⁶ Ver, por exemplo, o relato do enterro do irmão de Mário de Andrade no *Correio Paulistano* em 24 de junho de 1913, onde é citado o nome de José Wancolle que também envia uma coroa de flores com o nome “J. Wancolle”. É com essa forma abasileirada que vai ser batizada uma rua em São Paulo após sua morte em 1955 (SÃO PAULO. Projeto de Lei nº 128 de 1º de março de 1927. *Denomina Professor José Wancolle uma das vias públicas da capital*. Diário Oficial do Estado de São Paulo: Poder Executivo, p. 77, disponível em <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/4551559/pg-77-poder-executivo-diario-oficial-do-estado-de-sao-paulo-dosp-de-06-12-1957>. Acesso em 28 de dezembro de 2015).

¹⁹⁷ No *Correio Paulistano* de 15 de outubro de 1909 há a menção a alunos de Wancolle se apresentando no primeiro sarau ocorrido no novo prédio do Conservatório na Avenida São João.

repertório clássico e romântico, nota-se a presença de alguns autores considerados modernos como Debussy.

No arquivo de Mário de Andrade, os documentos presentes em que figura José Wancolle indicam uma relação de amizade e respeito. Há uma fotografia de 1918 em que Mário aparece junto ao italiano e suas alunas, além de uma fotografia de Wancolle, com dedicatória, que diz: “Ao querido Mário / com grande e inalterável / amizade [...] / o professor de uma vez, o colega e admirador / de hoje. / S. Paulo, agosto de 1924”¹⁹⁸. A declaração de amizade de um professor do Conservatório comprova uma relação próxima, em um momento conturbado de Mário de Andrade na instituição. Logo após assumir o cargo de professor catedrático ocorre a Semana de Arte Moderna, em 1922, que cria atritos com alguns dos professores, como João Gomes de Araújo que envia carta pedindo que Mário de Andrade renunciasse a sua posição no Conservatório. Assim, parece que a utilização do nome italiano e a referência a Wancolle tem um sentido de homenagem ao professor e não desafio ou ironia.

Os dois textos são os que mais revelam sobre a atualização de Mário de Andrade em relação às discussões sobre a música no mundo. Não tendo compromisso com um tema dado por algum evento ocorrido, ele pode discorrer livremente sobre um assunto do seu interesse: a música moderna. No primeiro texto, associa ao processo de modernização uma mudança nas artes; como resultado do progresso técnico, o adjetivo “moderno” estaria anulando e unificando as diferentes correntes artísticas.

Devido por ventura as demasias da correspondência universal, ao baralhamento das gentes pelas facilidades das comunicações e viagens, e mais ainda ao critério de perfeito ecletismo que rege a educação dos nossos tempos, propriamente falando, desapareceram da literatura as facções e as escolas.

Na música – digna e talvez superiora êmula da palavra escrita, na expressão dos sentimentos e dos estados de alma – nota-se também a mesma dispersão de ideais, permitindo em um só país os mais esquisitos e contraditórios temperamentos artísticos.

Acobertados com a designação de música moderna acham-se os mais dessemelhantes e irregulares credos de arte¹⁹⁹.

O resultado de contatos entre as culturas estaria transformando as artes, que não mais se definiriam de acordo com tradições definidas. O rótulo de “moderno” criaria uma convergência, mas que se traduzia para os homens daquele tempo como caos. Assim, as escolas de composição alemã, francesa, italiana e russa, ao se intitularem como modernas,

¹⁹⁸ Fonte: Arquivo IEB. Documento MA-F-0090.

¹⁹⁹ *A Gazeta*, 31 de julho de 1918.

já teriam incorporado, de diferentes maneiras, a influência de Richard Wagner. À exceção do verismo italiano, que não estaria dentro desse processo artístico por existir “como uma empresa de exploração comercial”, característica que vai ser enfatizada em suas críticas de ópera, todas as outras teriam assimilado as lições do compositor alemão. Mário deriva Vincent D’Indy de Wagner, e a partir dele a *Jeune École* que teria formado Gabriel Fauré, Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas e Henri Rabaud. Frente a esse grupo formador de um cânone francês de composição moderna, Mário incorpora no texto duas exceções, que estariam fora do seu tempo: Jules Massenet e Camille Saint-Saens. Na Itália, a presença de Wagner se deu, principalmente em Giuseppe Verdi, mas também em Pietro Mascagni, Arrigo Boito, Alberto Franchetti, Lorenzo Perosi e Riccardo Zandonai. O crítico atribui ainda algum grau de influência do compositor alemão à nascente escola russa.

Porém, Mário afirma que Wagner não teve sucesso no seu projeto, associando-o ao militarismo germânico. Se a intenção era a de criar uma música alemã hegemônica em relação às outras tradições o seu resultado foi o oposto disso: a aniquilação da música alemã e a restauração das outras. Nesse texto não há o desenvolvimento de argumentos técnicos que justifiquem a passagem necessária por Richard Wagner no caminho para o modernismo, o que ele faz no seu *Compêndio de História da Música*, no qual concebe a passagem da música romântica para a moderna a partir do esgotamento da harmonia²⁰⁰.

Apesar disso, a conclusão do primeiro texto sintetiza todo o argumento de um esgotamento das tradições artísticas naquele momento.

E assim a música moderna reúne, sob um mesmo pendão, Debussy, Scriabin, Strauss e Zandonai. Com a mesma bandeira, naturalizam-se numa só pátria artística errares estéticos e temperamentos originais, mediocridades e grandezas. Ensombram-se com a mesma designação as harmonias indecisas e o humorismo de Debussy e as extravagâncias com que o esnobismo de alguns músicos contemporâneos pretende rivalizar e quiçá obumbrar a serena marcha com que os gênios escalam os pináculos da glorificação²⁰¹.

Essa indistinção entre as artes a partir da sua rotulação como moderna é o mote que Mário de Andrade utiliza para iniciar a continuação do artigo no dia seguinte: “É inegável que no domínio de todas as artes[,] o ecletismo e liberdades de hoje vieram mais que tudo proteger os rizomas mesquinhos de verdade”²⁰². Para ilustrar essa questão, o

²⁰⁰ ANDRADE, Mário de. *Compêndio de História da Música*. São Paulo: Casa Editora Musical Brasileira, 2ª ed., 1933, p. 189 – 193.

²⁰¹ *A Gazeta*, 31 de julho de 1918.

²⁰² *A Gazeta*, 1º de agosto de 1918.

crítico apresenta um caso relatado por Camille Saint-Saens, nas suas memórias reunidas no livro *École Buissonnière: notes et souvenirs*. Saint-Saens descreve, no capítulo denominado “Chevalier Vert”, a organização da apresentação de uma peça com esse mesmo nome no Club Boêmio da Califórnia, que tinha a intenção de desenvolver o drama lírico a partir de ideias modernas. Mário cita, em francês, as impressões do compositor francês sobre a partitura dessa obra que não assistiu:

Ils m'ont surpris, car ils ne sont pas révolutionnaires pour une obole, c'est de la jolie musique bien faite et peu originale. Nous sommes, dans la vieille Europe, plus avancés que cela, et l'on ne trouve pas dans cette musique la réalisation du principe, proclamé si haut, de la nouveauté nécessaire et indispensable... Quoi qu'il en soit de toutes ces réserves, je crois que s'il m'était donné de voir le Chevalier Vert, j'y prendrais un plaisir extrême, comme La Fontaine a la lecture de *Peau d'Ane*²⁰³.

Uma citação em francês no meio do texto chama a atenção do leitor, uma prática que não era comum nos periódicos da época. Apareciam com certa frequência expressões em língua estrangeira, mas não trechos longos. Mais incomum ainda é a lista, ao final do texto, em que nomina suas referências para escrita do artigo, mencionando inclusive que havia citado um dos autores indiretamente, não tendo podido conseguir o livro. Percebe-se um cuidado com o rigor no tratamento do tema, de modo que não são somente suas impressões pessoais que são apresentadas, mas uma visão fundamentada em autores estrangeiros²⁰⁴.

O trecho de Saint-Saens é utilizado por Mário de Andrade para voltar ao tema do artigo anterior. O clube californiano que organizava as apresentações tinha a defesa da modernidade como principal elemento do seu discurso, porém a música ali apresentada não era original, mesmo que bem realizada. Lembramos a caracterização que Mário faz desse compositor no artigo anterior: “é um homem de outras idades, um clássico que adormecendo nos tempos de Weber e Gluck acordasse à balbúrdia do mundo hodierno para cantar o *Mon coeur s'ouvre a ta voix...* do segundo ato de *Sansão* a mais sublime

²⁰³ *Ibidem*. Retirado por Mário, com modificações, de SAINT-SAENS, Camille. *École Buissonnière: notes et souvenirs*. Paris: Éditions Pierre Lafitte, 1913, p. 131. Em tradução livre: “Eles me surpreenderam, porque eles não são revolucionários em absoluto, é música bem feita e pouco original. Na velha Europa nós somos mais avançados do que aquilo, e não se encontra nessa música a realização do princípio, proclamado tão alto, da novidade necessária e indispensável... Apesar de todas essas reservas, creio que se eu pudesse ver o Cavaleiro Verde, teria tido enorme prazer, como La Fontaine ao ler *Pele de Asno*”.

²⁰⁴ Sobre suas leituras de revistas estrangeiras desde os anos 1910, ver: TONI, Flávia Camargo. *Revistas Muciais Estrangeiras e Compositores Modernos na Biblioteca de Mário de Andrade*. Em: *Remate de Males*. Campinas, 2013, p. 225-244.

melodia que explodiu dum coração humano”²⁰⁵. Mesmo um compositor pouco associado à música moderna reconhece um descompasso entre os desenvolvimentos da música na Europa e o discurso de modernidade na proposta do *Cavaleiro Verde*. Concordando com a visão do francês, Mário comenta: “Se há uma verdadeira característica na música moderna será esse desejo de rebuscas e de originalidade. Mas são muito mais fáceis de realizar-se como teoria que como prática”²⁰⁶. Para o crítico, a originalidade não pode ser um requisito necessário para a criação artística, pois essa é uma “qualidade natural, inerente aos espíritos possantes”. Ele acredita que os compositores têm buscado a originalidade em sacrifício da sinceridade, tendo resultados ruins como o *Cavaleiro Verde*.

Essa ideia da sinceridade do artista como base para a criação é apresentada a seguir tomando o exemplo de Claude Debussy. Mário de Andrade esboça aqui ideias sobre as origens da criação artística, tratando da relação entre criador e obra de arte. Apoiado no trabalho de Agostino Cameroni, apresenta a originalidade de Debussy não a partir de uma intenção de assim o ser, mas condicionada por seu “estranho temperamento artístico”.

Importa, antes de mais nada, estabelecer que Debussy não foi um fabricante voluntário de fórmulas harmônicas e de uma determinada maneira. Foi um temperamento essencialmente espontâneo e original, e a sua maneira pessoal de sentir e de escrever, ainda que disciplinada e amadurecida por profundas meditações, como prova a idade de dez anos da elaboração de *Pélleas et Melisande*, mostra em alto grau o caráter de instinto e sinceridade que constitui o segredo da verdadeira arte²⁰⁷.

O que é aqui apresentado é a combinação de inspiração e disciplina para realização da criação artística, não bastando umas das partes. Guardadas as diferenças, essa ideia é semelhante à que Mário apresenta sobre a poesia moderna como soma de ‘Lirismo’ e ‘Arte’, no *Prefácio Interessantíssimo*, a partir da fórmula de Paul Dermée²⁰⁸. A maneira de sentir de Debussy, o seu ‘subconsciente’ é o que formula esse Lirismo, inspiração para as ‘fórmulas harmônicas’ novas, mas que só se torna Poesia, com o componente de Arte, que é o trabalho disciplinado.

Ao citar, a seguir, como exemplo negativo, Richard Strauss, que foge das convenções com *Ariane em Naxos*, Mário reforça a importância do conhecimento das normas que regulam as artes e, nesse sentido, de uma tradição consolidada. A explicação

²⁰⁵ A *Gazeta*, 31 de julho de 1918.

²⁰⁶ A *Gazeta*, 1º de agosto de 1918.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p.63.

sobre o sucesso de Debussy e o fracasso de Strauss não é clara, já que o abandono das regras parece ter um resultado contrário nos dois casos. Porém, assim como havia reconhecido em Richard Wagner um desenvolvimento das artes que anulou sua intenção de predominância germânica, não vê no horizonte um caminho a se seguir com Debussy. Por mais que no compositor francês já se mostrasse o esgotamento do sistema tonal, no modelo estético de Mário de Andrade, isso não seria suficiente, já que o componente expressivo da música estaria comprometido: “Mas os amores, os castigos, as cóleras, as angústias buscam outros acentos, explodem, clamam, gemem; e a música para defini-los necessita das frases largas, dos acordes decisivos e dos arroubos do sistema omnitônico que os modernos rejeitaram”²⁰⁹. Aqui o sentido de música moderna é outro; não mais o compromisso com a originalidade e a liberdade dos compositores, mas a expansão da harmonia para além dos limites do tonalismo. Trata-se de uma visão que não rompe com as tradições, mas vê na sua superação limites pouco prováveis de serem ultrapassados. Por mais que seja acertada a ideia de que os desenvolvimentos propostos por Debussy eram limitados na maneira de conceber novas maneiras de organizar as artes musicais, Mário apresenta uma ideia de arte mais conservadora, no sentido de que ele não concorda com uma música mais autônoma em relação às suas funções. Mário, nesse momento, atribui uma naturalidade ao sistema tonal, atribuindo artificialidade a outras maneiras de organizar os sons, que entende em outros textos como ‘cubismo’. Ao abrir mão da expressão individual em detrimento de uma nova lógica musical, Mário não vê um caminho a se seguir, e aposta em novos ‘gênios’ para a condução de um retorno às formas tradicionais e primitivas:

A música, titubeante, procura atualmente uma vereda por onde endireite os seus passos; mas quando chegar esse momento de raciocínio, bem próximo talvez em que as harmonias se aclararem, as melodias renascereem, e a voz humana, o instrumento dos instrumentos, retornar o seu reinado, surgirão belos e nobres engenhos – e a música moderna os fecundará.

Mário de Andrade introduz aqui a ideia que vai desenvolver posteriormente da música como uma arte primitiva, que não abandona uma função ritual, na qual a voz é a primeira das expressões. Além disso, é apresentada a ideia de que a música moderna deve advir dessas manifestações primordiais, e não de sistemas de pensamento racionalizados que organizem uma lógica nova, diferente de sua função originária.

²⁰⁹ *Ibidem*.

Nos dois textos, pode-se perceber um autor atento aos desdobramentos da música moderna, porém refletindo sobre alguns resultados negativos desse desenvolvimento. O progresso da linguagem musical é visto como movimento inescapável, porém, suas consequências não são vistas como isentas de danos. Mário de Andrade não formula ainda essas ideias em termos nacionais, não pensando em uma música brasileira, mas há apontamentos em relação a tradições musicais nacionais europeias. Não há uma defesa do nacionalismo musical como será realizado a partir do começo dos anos 1920, mas o questionamento de uma ideia de modernidade homogênea que não permitiria a apreciação das particularidades dos diferentes contextos de desenvolvimento artístico. No texto seguinte, essa crítica ao progresso é mais aprofundada, não mais em relação à música, mas ligadas à relação do homem com o trabalho.

A Divina Preguiça

Em 3 de setembro de 1918, é publicado em *A Gazeta* o texto “A Divina Preguiça”, assinado por “Mario de Moraes Andrade”. Junto ao texto de novembro do mesmo ano, “O Brasil e a Guerra”, são os únicos em que o autor não trata de música. Os dois artigos desenvolvem ideias sobre a situação presente, motivados pela guerra entre as nações. Esses artigos, talvez por não fazer referência a contextos específicos, como a programação dos teatros, foram os textos mais explorados pela bibliografia sobre o autor.

Telê Ancona Lopez apresenta uma leitura deste artigo a partir do contexto da Primeira Guerra Mundial, localizando-o entre *Há uma gota de sangue em cada poema* e *O Brasil e a Guerra* e buscando compreender as matrizes do pensamento de Mário de Andrade no início da sua carreira²¹⁰. Para a autora, há uma diferença marcante entre o livro de poesias e o artigo, para além da diferença de linguagem e de intenção entre os textos, que é sua posição em relação à guerra: “Ali, a negação tácita da guerra; aqui, em *A Divina Preguiça*, o contágio claro da propaganda aliada, manifesto no epíteto “Grande Causa”; não se define ideologicamente como o pacifista dos poemas”²¹¹. Essa referência à guerra e aos eventos do momento, que resultam nessa contradição sutil reconhecida por Telê, aparecem como introdução do texto que busca defender o lazer e a preguiça. Sem

²¹⁰ Ver: LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972, p. 30 – 33.

²¹¹ *Ibid*, p. 31.

dúvida, a tese do artigo é o elogio à preguiça, porém não entendo essa abertura como “desvios de eloquência do início do artigo, decorrentes da intenção de fazer comentários de atualidades”²¹², mas como central para os questionamentos que o autor desenvolverá em seguida. Existe uma diferença entre uma posição pacifista e o reconhecimento da guerra como parte do progresso, mas acredito que é possível outra leitura sobre o segundo texto, atentando a diferenças entre o momento de escrita de cada um deles.

Entre *Há uma gota de sangue em cada poema* e *A Divina Preguiça* ocorre a entrada do Brasil no conflito, mesmo que com participação tímida, mas também os indícios do seu final²¹³. Se, em abril de 1917, há uma preocupação em adotar uma postura pacifista diante do conflito que poderia ainda vir a ter consequências piores, em setembro de 1918, o conflito já pode ser visto de maneira retrospectiva. São dois posicionamentos diferentes decorrentes do tempo presente da escrita, mais do que de uma mudança ou inconsistência ideológica. Podemos compreender então os primeiros parágrafos do texto não como uma defesa, mas como uma ponderação sobre o progresso.

Aqueles que asseguravam ter a humanidade eras de progresso, de estacionamento e eras em que a civilização volta atrás, laboram num ligeiro desvio de concepção e numa compreensão menos exata da sinonímia das palavras. Na passagem das civilizações, como na própria vida, tudo é marchar, buscando um horizonte dianteiro inatingível. A destruição é, como a criação, uma necessidade dessa marcha que impulsiona os homens.

A água emergida da fonte não mais tornará à balsa agreste onde surgiu: será riacho, ribeirão depois, depois caudal... Na história dos homens, tudo é progresso: apenas esse progresso trilha por vezes descaminhos, perlustra as ínvias sombras dos matagais, em vez de, num anseio alevantado, seguir reto para os horizontes onde pompeia o Sol.

Não se poderá dizer, sem anseios de pesado errar, que a civilização perlongasse (antes da guerra) esse caminho que vai ter à luz. Digo antes da guerra, porque é certo que o pampeiro das metralhas, o holocausto dos homens moços pela Grande Causa, varreram o futuro dos bulhões que o ensombravam; e a humanidade que sobreviver sentirá mais incentivos no desejo, mais entusiasmos na inspiração²¹⁴.

Mário de Andrade constata que há continuidade na história, mesmo com a guerra, pela ideologia do progresso, o que não significa que aderiria a tal ideia. O discurso que reproduz é de que, após o conflito, nada mais restaria do que retomar o caminho do rio que vai até a luz. Como vimos nos textos dedicados a Giuseppe Wancolle, o progresso e

²¹² *Ibid*, p. 32.

²¹³ Sobre isso ver, por exemplo, DORATIOTO, Francisco. O Brasil no Mundo: idealismos, novos paradigmas e voluntarismo. Em: *A abertura para o mundo: 1889-1930*, volume 3, coord. Lília Moritz Schwarcz. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p. 162 – 164.

²¹⁴ *A Gazeta*, 03 de setembro de 1918.

a modernidade na música não têm adesão total do crítico, que reconhece possíveis perdas estéticas na uniformização das escolas nacionais.

O tema da preguiça, assim, não está dissociado desse contexto, já que essa é apresentada como uma doença pelo positivismo científico da época. O elogio da preguiça que Mário realiza está ligado a um posicionamento contrário à ciência e ao progresso, em uma reflexão que defende outras maneiras de pensar os momentos seguintes ao final da guerra. Como prossegue Telê, o argumento de Mário em favor da preguiça está baseado na História e na Literatura. Essas disciplinas expressam particularidades locais, menos submissas a um universalismo científico ligado à noção de progresso da época. Assim, o autor apresenta uma narrativa breve e vaga, partindo da antiguidade clássica até poetas do século XIX, sobre as maneiras como a preguiça foi retratada pelas diferentes culturas. Não se confronta com a visão católica da preguiça, não contradizendo sua fé no Cristianismo, mas preferindo mostrar “a doutrina cristã (em letra minúscula) bem próxima do cotidiano do homem”²¹⁵.

É interessante que, quase no final do texto, trata da preguiça a partir da perspectiva de indígenas sul-americanos e de um poeta brasileiro: Alberto de Oliveira.

Para os nossos indígenas as almas, libertadas do invólucro da carne, iriam também repousar, lá do outro lado dos Andes, num ócio gigantesco. É a mesma concepção do *Eldorado*, de Poe, existente além do vale da Sombra, que inspirou Baudelaire, Antônio Nobre, e o nosso Alberto, nos alexandrinos lapidares de *Longe... mais longe ainda!*

Ele sugere que em uma história de base ameríndia e também na poesia a preguiça é um valor positivo e não uma patologia. Essa relação com uma cultura particular brasileira é também enfatizada na leitura que Maria Augusta Fonseca faz de *Macunaíma*. Para a autora, a famosa expressão “Ai! que preguiça!...”, síntese do procedimento literário do autor na sua mais famosa obra, teria referências em *A Divina Preguiça*:

Ainda, o desabafo de Macunaíma acolhe tanto o “far-niente” inoperante (“burguês e vicioso”), como o ócio criador (sublimado nas artes), tão bem diferenciados por Mário de Andrade em seu artigo de 1918, “A Divina Preguiça”.

Essa expressão popular reelaborada de forma poética, talvez a partir de um eco, uma onomatopeia, empréstimo do som emitido pelo animal emblemático, totêmico, paradisíaco de Mário, reúne ao mesmo tempo a sua contrafação. De um lado o ai (aig) que se emaranha nas raízes primitivas do Eldorado de Pindorama. De outro a preguiça, importação europeia, traduzindo o ócio improdutivo.

²¹⁵ LOPEZ, *op. cit.* p. 33.

É na trilha do ócio-criador, propício ao florescimento da poesia, que Mário de Andrade evoca, no artigo de 1918, o poema ‘Eldorado’ (citado também em ‘A Escrava que não é Isaura’) de Edgar Allan Poe, como exemplo desse resquício da preguiça divinizada. Alguns anos mais tarde lembra o mesmo poema em carta ao amigo Manuel Bandeira, frisando também a importância do ensaio de Poe, *Filosofia da Composição*, texto em que o autor desnuda o seu procedimento poético. E, Allan Poe toma como exemplo o refrão de seu poema ‘O Corvo’ (‘The Raven’, emblemático desse autor), afirmando que seu embrião está nos sons ‘o’ e ‘r’, que por sua vez tornaram ‘absolutamente impossível ignorar’ o famoso ‘nevermore’²¹⁶.

Nessa perspectiva, então, o refrão de Macunaíma teria origens no texto de 1918, que apresenta a dupla característica da preguiça, inoperante e criadora ao mesmo tempo. Na rapsódia de 1928, é apresentado somente o refrão de Macunaíma, como uma síntese desse pensamento, enquanto a explicação e justificativa da sua potência estaria expressa no ensaio de *A Gazeta*.

Mais do que atribuir uma relação lógica entre o pouco conhecido *A Divina Preguiça* e o célebre *Macunaíma*, essa comparação permite pensar o lugar dos textos de *A Gazeta* nas pesquisas no escritor. Por mais que os artigos de 1918 e 1919 tenham ficados confinados ao álbum de recortes particular, não reaparecendo nas publicações de coletâneas posteriores do autor, não há dúvidas de que não foram esquecidos. Como já notamos, diversos dos temas apresentados nos artigos de *A Gazeta* anunciam temas que vão ser trabalhados ao longo da carreira do autor. Além da preguiça, são exemplos: o nacionalismo que esboça em alguns dos textos, a crítica ao virtuosismo e a preferência por uma arte coletiva, e a relação ambígua com o teatro lírico e as temporadas.

Intérprete de Schumann: a esfinge e a profecia.

O texto seguinte, em que Mário comenta uma apresentação musical, é bastante diferente do primeiro, sobre Rubinstein, em vários aspectos. O recital a que se refere o texto *Intérprete de Schumann* é realizado no Conservatório Dramático e Musical por uma aluna da mesma instituição: Nair de Carvalho Medeiros. Diferentemente do pianista polonês que se celebrizou ao longo do século XX, são poucas as informações disponíveis sobre Nair Medeiros. Esse esquecimento está muito provavelmente ligado a uma carreira comum às mulheres que ingressavam no Conservatório que foi a docência do

²¹⁶ FONSECA, Maria Augusta. *A carta pras Icamíabas*. Em: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Edição crítica, coord. Telê Ancona Lopez. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997, p.314.

instrumento, a despeito do sucesso como intérprete na sua época²¹⁷. Só foram encontradas informações sobre a carreira da pianista a partir dos anos 1920, não havendo informações sobre sua formação no Conservatório. O jornal *A Noite*, de 14 de setembro de 1920 noticia seu recital no Rio de Janeiro, destacando que era detentora do 1º Prêmio do Conservatório de São Paulo. O pianista José Eduardo Martins reconhece em Nair Medeiros a professora que na década de 1920 estudou em Paris com Ricardo Viñez²¹⁸. O *Correio da Manhã* de 2 de março de 1926 noticia um recital da pianista no dia anterior na capital francesa. Sabe-se também que tinha algum parentesco com a sua colega de Conservatório e que depois se tornaria célebre compositora, Dinorá de Carvalho²¹⁹, de quem recebeu a dedicatória de uma das suas primeiras peças, *Soldadinhos*, de 1929, composta após as aulas com Lamberto Baldi, apresentado a Dinorá por Mário de Andrade²²⁰. Recebeu dedicatória também do *Ponteio n. 1* de Camargo Guarnieri de 1931²²¹. Essas conexões de Nair com os circuitos musicais da cidade mostram-se fortes no final dos anos 1920 após sua ida a Paris.

Além da diferença no estágio da carreira entre o pianista polonês e a brasileira, o contexto do recital era diverso. No lugar do Teatro Municipal, onde os interesses dos públicos que o frequentavam eram variados e no qual o aspecto social da vida teatral tinha tanta importância quanto os espetáculos artísticos, a sala do Conservatório era um ambiente mais intimista, de maior proximidade entre quem estava no palco e quem assistia da plateia. A ritualização da música apresentada no primeiro artigo não se repete, de modo que o público só é evocado no final do texto, quando o crítico usa a primeira pessoa do plural para se colocar na plateia e fazer comparações com outros pianistas que haviam se apresentado recentemente em São Paulo. O foco da sua apreciação está na análise de uma das obras apresentadas – o *Carnaval*, de Robert Schumann – e nas soluções encontradas pela intérprete para a sua realização.

²¹⁷ Sobre isso, ver: ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Profissionalização nas artes: uma questão de gênero*. Em: *Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015, p. 156 – 162; BINDER, Fernando Pereira. *Mulheres e imigrantes: invisibilidades históricas e as práticas da música culta em São Paulo na Belle Époque*. Em: *Anais do Simpósio de Pesquisa em Música*. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2013, p. 51-56.

²¹⁸ MARTINS, José Eduardo. *Impressões de viagem*. Disponível em: <http://blog.joseeduardomartins.com/index.php/2007/06/09/>. Acesso em 23 de dezembro de 2015.

²¹⁹ SÃO PAULO. Diário Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo, SP, Poder Executivo, 22 de novembro de 1977, p. 123.

²²⁰ SANTOS, Lucivan dos. *Presença de Dinorá de Carvalho no acervo de Mário de Andrade*. Em: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, nº39, 1995, p. 208.

²²¹ VEERHALEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de um a vida*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2001, p. 136

A primeira parte do artigo assinado por “Mario de Moraes Andrade” apresenta uma análise da obra do compositor alemão. Não se trata, porém, de uma análise da linguagem musical, mas de uma associação da obra e dos temas propostos por Schumann no seu *op. 9* com o programa da obra e com a própria vida do compositor. Assim, avalia como errônea a supressão por parte dos pianistas do movimento chamado de *Sphinx*, Esfinge, em que são apresentados três grupos notas: Mi bemol-Dó-Si-Lá; Lá bemol-Dó-Si; e Lá-Mi bemol-Dó-Si, que na escrita alemã correspondem à representação: S-C-H-A, As-C-H e A-S-C-H. O mistério da esfinge seria o mistério de toda a obra, estruturada por esses grupos de letras, recorrentes nas 21 peças, que também fazem referências a personagens da *Commedia Dell’Arte* e a colegas do compositor.

A apreciação de Mário de Andrade reconhece tanto a inspiração literária e extramusical da obra quanto apresenta o *Carnaval* como uma profecia da carreira do jovem compositor: “Muito moço ainda, com um futuro de luminárias a acenar-lhes de longe, Schumann assoprou por trombetas as notas do seu *Carnaval* depois viu realizarem-se, passo a passo, as profecias que cantara. E a sua vida não foi mais que um carnaval, feito de caricaturas e sentimentalismos, obstáculos e compensações, ironias e entusiasmos”. Demonstrando conhecimento de outras obras do compositor, apresenta o personagem Florestan, aquele que foi usado por Schumann para assinar a peça, deixando de lado outro, Eusebius, que havia sido utilizado junto a Florestan nos *Estudos Sinfônicos*. Florestan, o “boêmio incorrigível” que “conhecia bem o mundo” predominaria na composição, e não Eusebius, “romântico e lírico” que “chora e canta”, ainda que esse outro personagem apareça em alguns momentos. No final da apresentação da obra, Mário afirma o caráter engajado da música, que interessa para além do âmbito dos leitores da revista musical dirigida por Schumann, a *Neue Zeitschrift für Musik*: “com a pátina dos anos a dourarem-na de veneração, ficará como o símbolo da infundável luta de todas as liberdades contra todas as escravidões”.

Como um especialista na obra de Schumann mostra²²² e Mário reconhece posteriormente na sua *Pequena História da Música*, o compositor alemão alia em sua vida tanto uma produção musical quanto uma produção literária sobre a música, com ambas a todo tempo se influenciando. O *Carnaval* é exemplo de uma peça em que as influências literárias são múltiplas, nas células composicionais advindas de letras e no uso de personagens como temas e como narrador, e parece ser de grande interesse para

²²² Ver: DAVERIO, John. *Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age”*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Mário, que busca para a sua obra poética uma inspiração musical. Ora, o enigma da esfinge e a profecia tão ressaltadas pelo poeta para o caso de Schumann, não podem ser lidos como uma auto profecia? Ao escrever sobre o crítico e músico alemão parece anunciar também seu futuro. Para além da ação militante em relação à música e à crítica musical, que ultrapassariam a sua própria linguagem, a relação com esta obra e com esse compositor parecem ser mais profundas. Na revista musical *Ariel*, no ano de 1924, Mário utiliza como pseudônimo Florestan, e em *Pauliceia Desvairada* o arlequim é o personagem carnavalesco que estrutura a obra²²³.

Na segunda parte do texto, entra a intérprete. Após mencionar que havia sido interpretada a *Sonata em Ré Menor* de Beethoven, identificada como a *op. 31, n°2*, também conhecida como a *Tempestade*, na qual Mário de Andrade destaca a segurança técnica e qualidade do som de Nair de Carvalho Medeiros, é anunciada a peça de Schumann: “chegara a hora de sentir”. Para o crítico, o tema do seu texto estava claro, o foco era o *Carnaval*, deixando de lado a sonata de Beethoven e as peças de Chopin, Debussy, Liszt e do brasileiro Henrique Oswald da última parte²²⁴. Indica a imparcialidade no seu juízo ao firmar que a pianista formada no Conservatório é, “sem favor algum, uma das mais bem-dotadas artistas do nosso meio musical”, colocando a sua interpretação da “obra-prima do romantismo” junto à de outros grandes intérpretes que haviam interpretado a mesma peça recentemente como Rubinstein e Guiomar Novais. Além do sucesso da pianista, destaca a formação no Conservatório Dramático e Musical em comparação às escolas de pianistas:

É costume dizer-se que as escolas abafam as vocações com a opressão das suas leis e a rigidez dos seus preconceitos. E é verdade. Mas há escolas e escolas. umas comprimem a matéria prima que se lhes apresenta num só molde apertado para a contrafação de um só modelo, assim como há outras que, na observação perspicaz das almas que recebem, deixam a estas que se desenvolvam livremente, impedindo-lhes apenas as quedas com conselhos e reflexões.

Não foram encontradas informações precisas sobre a educação musical de Nair Medeiros no Conservatório, mas os elogios de Mário à instituição formadora são

²²³ Ver: LOPEZ, Telê Ancona. *Arlequim e Modernidade*. Em: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n° 21, 1979, p. 87.

²²⁴ Foram apresentadas na segunda parte do concerto, a *Berceuse*, *op. 57*, de Chopin, *Mouvement*, da série *Images*, de Debussy, *Il Neige* e *Impromptu* de Henrique Oswald e a *Gondoliera* e a *12ª Rapsódia*, de Franz Liszt.

diferentes do que vai apresentar em outros momentos da sua carreira. Por exemplo, nos seus discursos como paraninfo das turmas que se formam em 1922 e 1935, mostra-se mais pessimista em relação à educação musical paulista, mais focada em formações individuais e virtuosas do que nas características coletivas.

Mas o título do texto, “Intérprete de Schumann”, e a maneira como este é organizado, ordenado de modo a privilegiar a obra e o compositor, com menos destaque para a intérprete, parece revelar-se inadequado. Ao contrário do texto de 1919, “Guiomar e Chopin”, em que ele apresenta a interpretação da pianista Guiomar Novais como conseguindo expressar a música de Chopin de maneira que parece existir uma simbiose entre criador e intérprete, no caso de Nair Medeiros, a realização da interprete é pouco destacada. Sem dúvida, são contextos diferentes de realização dos recitais e intenções diferentes na escrita da crítica, uma vez que os recitais realizados no Teatro Municipal e seus relatos parecem ter mais interesse ao público e aos leitores que aqueles realizados no salão do Conservatório. Ainda assim, a relativamente pouca ênfase conferida à pianista do recital comentado levanta uma questão a respeito do uso do termo intérprete.

Cabe perguntar, diante das afinidades percebidas entre Schumann e Mário e os elogios à formação do Conservatório, se não é, também o próprio autor da crítica um *intérprete de Schumann*. O foco da crítica, que privilegia escrever sobre a peça de Schumann em relação a Beethoven, e a defesa do Conservatório como um espaço para um livre desenvolvimento, podem ser melhor explicados se entendermos o próprio crítico como objeto do texto. É uma ideia expandida de intérprete, não sendo somente aquele que realiza a prática da música, mas também aquele que reflete e escreve sobre a música. São duas maneiras diferentes e não conflitantes de se entender o significado de uma interpretação. Para o pianista, interpretar significa traduzir o texto musical – a partitura – em sons; para o crítico musical, interpretar é traduzir a música, nos seus diversos sentidos, para a linguagem verbal. Em ambos os casos a ideia de *tradução*, de passagem de uma linguagem para outra que revela algo que estava oculto. Mário, músico e escritor, é sensível para entender esses dois sentidos e faz dessa ambiguidade um mote para o seu texto. O tema escolhido para ser interpretado por Mário, Robert Schumann e o seu *Carnaval*, não por acaso, é privilegiado nessa interface entre música e literatura. Schumann apresenta uma música com influências literárias e Mário ressalta esse aspecto ao interpretar essa música.

Temporada Lírica de 1918

Entre 11 e 24 de outubro de 1918, Mário de Andrade escreve sobre a temporada lírica oficial do Teatro Municipal, ocorrida nesse período. Os textos são publicados sem assinatura na primeira página do jornal, na coluna “Theatro Municipal”. Esses são os primeiros textos que apresentam Mário como parte integrante do corpo de jornalistas de *A Gazeta*, não mais tendo a assinatura com o nome extenso que resultava em algum grau de separação em relação às opiniões do jornal. Como apresentei no capítulo anterior, é possível que a sua presença no jornal estivesse ligada ao contato estabelecido com Oswald de Andrade no ano anterior, que tinha trabalhado em *A Gazeta* e havia cedido o posto de crítico musical para Leo Vaz, que, por sua vez, não exercia bem o seu ofício no jornal em reestruturação.

Os onze textos – não publicados somente às segundas-feiras, dia em que o jornal não circulava – documentam as performances da Temporada Lírica Oficial e oferecem a visão do crítico sobre as récitas ocorridas. Da mesma maneira que, ao escrever sobre os recitais instrumentais, o modelo de crítica de Mário de Andrade atenta para diferentes componentes do espetáculo, as suas críticas de ópera também não seguem um padrão textual único, mas estão baseadas em cada experiência vivenciada no teatro. Assim, o crítico escreve os textos buscando traduzir essa experiência nas poucas linhas do jornal diário. O seu ponto de vista, porém, não é de um espectador médio. O crítico traz um olhar e um ouvido qualificados para compreender detalhes específicos da temporada, não somente em relação à linguagem artística, mas também à maneira como se dá a organização das récitas. Não se trata, assim, de uma simples descrição dos eventos ocorridos nos palcos, mas são levantadas questões sobre a plateia e os bastidores, realizadas comparações com a história da música e comentários sobre obras, autores, escolas, intérpretes e interpretações.

Ao continuar a apresentação na ordem cronológica dos textos procuro, a seguir, mostrar como, no conjunto, elabora-se tanto um relato histórico das apresentações, como uma crítica ao modelo de organização artística das temporadas. Entendo que há na construção e ordenamento dos textos a ideia de despertar nos leitores um novo olhar sobre os espetáculos que lhe são oferecidos e que, no limite, aponta para a intenção do crítico de promover mudanças nos meios artísticos da cidade.

A abertura da temporada ocorreu em 10 de outubro de 1918 com a apresentação de *Aida*, de Giuseppe Verdi. O texto de Mário de Andrade, publicado no dia seguinte, contenta-se em seguir as convenções das colunas teatrais. O primeiro parágrafo do texto, assim como fazem os outros jornais, saúda o início da temporada, elogiando o público e a organização do evento. Vai além ao comentar como acertada a escolha da ópera de Verdi para iniciar a série de réцитas, já que a celebração era um dos seus usos desde sua composição.

Não poderia ser mais auspiciosa a inauguração da temporada lírica oficial. A empresa Rosa-Mocchi aprovou ostentar, duma forma portentosa, os recursos vários e magníficos com que enriqueceu este ano a companhia que nos trouxe. Representou-se a *Aida* ante o público distintíssimo, como soe ser sempre o público das nossas, infelizmente parcas, temporadas oficiais. Já observou alguém, e com forte razão, ser a *Aida* a ópera preferida para inaugurações de temporadas, assim como para as celebrações das grandes datas históricas. E é verdade, aliás. A linda ópera de Verdi foi especialmente escrita para a inauguração dum teatro, o teatro do Cairo – o que justifica o seu tema amaneiradamente exótico e o seu largo aparato festivo²²⁵.

A seguir, o crítico comenta a atuação dos artistas, destacando os solistas dos papéis principais, Rosa Raisal, Gabriela Besanzoni, Aureliano Pertile e Giacomo Rimini, do coro e da orquestra. Nesse texto, ao comentar os papéis individuais, trata principalmente de questões técnicas, da execução musical, levando pouco em consideração outros aspectos como a atuação cênica. Diz, por exemplo, de Besanzoni: “É indubitavelmente um dos melhores contraltos que nos tem visitado. A sua voz, bem timbrada, e simpática, embora um tanto fraca nos agudos, tem um registro médio perfeito e sem temor diremos que os seus graves foram as mais belas notas da noite”²²⁶. As principais ressalvas sobre a apresentação que considera, sob outros aspectos, admirável, são em relação às bailarinas, descritas como “desafinadas”.

Assim como nos textos seguintes da série, o último parágrafo, iniciado com um travessão, apresenta o repertório do dia, no caso, o *Barbeiro de Sevilha*.

Na apreciação da ópera de Gioacchino Rossini, Mário de Andrade destaca o equilíbrio entre os solistas que proporcionaram “um dos mais homogêneos *Barbeiros de Sevilha* que nos tem sido dado ouvir”²²⁷. Esse equilíbrio é descrito como uma característica que proporciona aos artistas que se apresentam melhores condições de

²²⁵ A *Gazeta*, 11 de outubro de 1918.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ A *Gazeta*, 12 de outubro de 1918.

exibir seus papéis e que permite destacar as obras musicais. O crítico realiza comparações com temporadas anteriores em que a empresa organizadora havia trazido grandes nomes dos teatros no mundo, como Enrico Caruso e Maria Barrientos, porém com altos custos que tornaram as récitas menos equilibradas.

Muito embora não prestassem concurso à execução as sublimes notas atenoradas de um Tita Ruffo ou as maravilhosas vocalizações duma Barrientos, o *Barbeiro de Sevilha* desta temporada deixar-nos-á saudades. A radiação dum grande nome empece quase sempre o brilho dos outros: os contos de réis que se pagam Carusos não permitem aos empresários largos esbanjamentos de igual valor para a concorrência de outros artistas que não desapareçam junto daqueles astros... Vem daí termos tido o ano retrasado um admirável *Mestres Cantores*, onde Maria Barrientos não apareceu, mas onde todos os papéis tinham sido confiados a artistas de forte e igual varia; e o ano passado as estupendas noites de *Marouf* e de *Tristão e Idolda* em que Caruso não pode – nem o desejara! – ostentar os raios da sua já vacilante estrela. A homogeneidade é um dos fatores do mais seguro sucesso numa representação teatral. Por consequência dela, os artistas sentem o estímulo da rivalidade que os impulsiona a melhormente agir; e as cenas se movimentam, mais vivas, mais dramatizadas, mais verdadeiras, enfim.

Vemos aqui, de maneira diferente dos textos sobre os intérpretes publicados no ano seguinte, a defesa de uma arte mais coletivizada. A figura do virtuose não é aqui diretamente evocada, mas a presença de cantores célebres parece trazer resultados não mais satisfatórios do que a ausência deles em prol de um elenco bem constituído. A crítica não se foca na realização artística isolada das outras esferas da vida; ao reconhecer que na formação dos elencos teatrais o fator econômico é importante, confere aprovação às escolhas da temporada atual em preterir os grandes nomes. Isso não significa que diminua a importância desses músicos de destaque ou questione suas escolhas artísticas, mas reconhece a ‘homogeneidade’ como característica importante para as apresentações cênicas. É importante destacar ainda que ao argumentar em favor dessa ópera expõe aos leitores a importância da empresa organizadora e das suas escolhas na realização da temporada. Não é somente o que é visto no palco, aquele momento único que é enfatizado; Mário atribui o sucesso da récita a escolhas anteriores, que induzem a questões como a necessidade de se trazer para se apresentarem no país celebridades a alto custo. Se nesse texto ele expõe a empresa elogiando-a no momento de sucesso, essa exposição pode ter um sinal invertido em outros momentos.

No elogio ao elenco, Mário descreve o sucesso individual de Angeles Ottein, Hackett, Armand Crabbé e Gaudio Mansueto, associado a uma boa realização em conjunto. Diferente do texto anterior, os comentários sobre os cantores não só enfocam a

interpretação musical, mas também as características cênicas. Diz sobre Ottein: “No papel de Rosina, a srta. Angeles Ottein soube sorrir e namorar fartamente, espirituosa e viva, amorosa e gentil. O simpático timbre da sua voz a todos agradou, os seus agudos e vocalizações acrobáticas, conseguiram o efeito de... *épater le bourgeois*, e a sua beleza fresca e moça dourou as cenas de Rossini com um vago tom sentimental”²²⁸.

A realização musical é descrita como parte integrante da interpretação da obra, mas não o único fator a ser considerado. A homogeneidade que saúda está ligada ao equilíbrio entre os artistas que permite que a encenação se sustente para além dos destaques individuais. Como resume: “se os artistas bem cantaram, representaram melhor”²²⁹.

No final do texto apresenta os espetáculos do dia seguinte: *Thais*, de Jules Massenet, em récita de assinatura, apresentada por artistas franceses da ópera de Paris; e o *Rigoletto*, de Verdi, na matinê. O destaque da segunda peça é a presença do barítono francês Luigi Montesanto, que estava lutando na guerra. As duas menções no texto fazem referência, de maneiras diferentes, à guerra que acontecia na Europa. Como apresentado no capítulo anterior, o conflito bélico havia mudado a dinâmica das turnês das companhias de ópera na América do Sul. Com o fechamento de muitos dos teatros, a organização das temporadas europeias estava prejudicada, e empresários como Walter Mocchi, aproveitaram-se da situação para estabelecer parcerias e colaborações para que pudessem continuar ocorrendo apresentações²³⁰. O circuito sul-americano centrado em Buenos Aires, mas com presença em outras cidades do continente, já tinha sido consolidado por esse empresário, que é parte importante na negociação da expansão dessa rede para além do teatro Constanzi de Roma. Assim, na temporada de 1918, participam da turnê sul-americana cantores e músicos da ópera de Paris, possibilitando a execução de repertórios diferentes como óperas francesas cantadas neste idioma. A segunda referência à guerra é mais explícita, com a propaganda do barítono italiano que regressava das trincheiras para os palcos, fator que, provavelmente, tinha um grande apelo para com a comunidade imigrante italiana em São Paulo.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ Sobre isso ver PAOLETTI, Matteo. *Mascagni, Mocchi, Sozegno: La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*. Em: *Arti della Performance: orizzonti e culture*, nº 4, 2015. Especialmente o capítulo VII, *La ATIn nella grande guerra (1915-1918)*, p.279 - 322.

No texto seguinte, de 14 de outubro de 1918, Mário de Andrade escreve sobre a ópera *Thais*, fazendo breves menções, ao final, sobre a realização da composição de Rossini. Não destaca, porém, a apresentação no teatro, mas a composição em si, associando-a ao seu compositor, Jules Massenet: “Vai-se ao teatro para assistir *Thais* por causa da meditação, assim como se assiste aos *Palhaços*, por causa do prólogo... Realmente entre as grandes óperas, em que Massenet tentou um gênero que lhe era adverso, *Thais* é uma de que menos páginas de valor contém”²³¹. Mário desenvolve o seu argumento em torno da caracterização da música de *Thais* como repetitiva, não despertando muito interesse para além da sua melodia célebre. O crítico repete o que já havia dito no texto de 31 de julho de 1918, em que caracterizara o compositor francês como exemplo da escola francesa e pouco influenciado pela música moderna, desenvolvendo, agora, essa ideia a partir do que assistiu no teatro. Ele atribui à felicidade de Massenet as causas do seu fracasso: pela facilidade de criar belas melodias, de frase “acariciante, mole, sensual, perfumada”, repetiu esse estilo exaustivamente ao longo da carreira, não acompanhando os desenvolvimentos da arte lírica do seu tempo.

No caso de *Thais*, além da repetição dos temas, Mário de Andrade não aprova a escolha do libreto, inverossímil. Apesar disso, elogia a execução dos cantores Yvonne Gall e Marcel Journet. Graças ao tenor, a guerra mais uma vez subiu ao palco do Municipal ao anunciar, em um dos intervalos, a rendição alemã da guerra. “Palmas frenéticas, hurras de entusiasmo, comoventes prantos de senhoras francesas foi o agradecimento que recebeu; os hinos aliados foram se sucedendo, cantados, gritados pela multidão fremente e transbordante de alegria”²³².

É possível se notar as escolhas que o crítico realiza na composição do seu texto: a música de *Thais*, relacionada com seu compositor, breves comentários sobre dois dos intérpretes e o acontecimento externo ao programa. Os temas dos artigos são dados pelo contato com a obra musical, mas as ênfases e as maneiras de trabalhar esse material variam de acordo com suas ideias e com o que destacar. A síntese que busca é não perder de vista a singularidade da performance no teatro, da experiência vivida na poltrona do teatro aliada a um conhecimento sobre as obras em si, no seu diálogo com a história.

A temporada seguiu apresentando mais uma obra que não tinha o apreço do crítico, *Norma*, de Vincenzo Bellini. Ela é associada pelo crítico a um estilo antigo de

²³¹ *A Gazeta*, 14 de outubro de 1918.

²³² *Ibidem*.

pouco interesse e relegada a companhias menores. Mesmo com uma apresentação de sucesso, a obra é assim descrita pelo crítico: “Pobres louçanias perdidas! Debaixo das roupagens de rica felpa e dos adereços de ouro e pedras finas, *Norma* arrastou-se magra e aventalhada, deixando mesmo escapar do frontal de pérolas que lhe enaltecia a cabeça a tristonha ironia duma trança esbranquiçada²³³”. Apesar disso, Mário de Andrade elogia a execução da obra pela orquestra, pelo regente Gino Marinuzzi e pelos solistas, com exceção ao tenor Paul Franz, que não teve boa atuação vocal, justificada pelo crítico por um cansaço vocal.

Ao final do texto, ao invés de anunciar o espetáculo do dia, Mário comenta os pedidos do público pela repetição da ópera *Thais*, dizendo que tal ação, se realizada, seria injusta em relação às promessas da empresa de realizar doze títulos diferentes. Esse pedido concorda com a abertura do texto sobre essa ópera de que algumas célebres melodias leva o público ao teatro (Vai-se ao teatro para assistir *Thais* por causa da meditação, assim como se assiste aos *Palhaços*, por causa do prólogo...). Apesar de defender o cumprimento da temporada como anunciada, o crítico, em tom irônico apresenta sua opinião sobre outra ópera, *Tosca*, dizendo preferir a repetição da ópera de Massenet a uma récita da de Puccini.

O texto de 16 de outubro é dedicado a uma apresentação ocorrida fora da temporada oficial, em que foi apresentado um programa eclético: na primeira parte a 9ª *Sinfonia* de Beethoven e na segunda a ópera *I Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo. A obra de Beethoven, o principal destaque da temporada, já havia sido apresentada ao público paulistano no final de semana anterior, em récita promovida pela Sociedade de Cultura Artística, porém acompanhada do oratório *Rebecca* de César Frank.

Sobre a ópera de Leoncavallo, Mário de Andrade escreve pouco, sabendo do prestígio da obra para o público²³⁴. Diz que é obra desigual e escrita sobre libreto de “realismo cru”, como era de se esperar de uma ópera do verismo italiano. Comenta a atuação do maestro Giulio Falconi como discreta e fala sobre os cantores solistas, não tendo aprovado somente o papel da Colombina de Ana Giacomucci.

²³³ *A Gazeta*, 15 de outubro de 1918.

²³⁴ Mário, na década de 1930, expõe sua opinião, sempre bastante depreciativa sobre o compositor italiano. Em 1930, afirma que abomina Leoncavallo. (ANDRADE, Mário de. *Música, Doce Música*, 1963, p. 204). Em 1939, escrevendo sobre a música nacional italiana, atribui valores a dois compositores dessa tradição: “um gigante como Monteverdi e um molusco como Leoncavallo” (ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*, 1991, p. 26).

O texto dedica sua maior parte à apreciação da sinfonia de Beethoven, “o maior monumento da música sinfônica”, regida pelo maestro Gino Marinuzzi. Elogia o desempenho da orquestra, apesar de censurar o desempenho vocal dos coros e solistas no último movimento da obra, mas é a possibilidade de ouvir a última sinfonia de Beethoven que inspira seu texto. A estreia brasileira, após quase um século de espera, ocorria nessa temporada e o crítico, arrebatado pela obra, oferece em palavras sua interpretação da música:

Com que fineza surgiu o primeiro tempo, naquele pianíssimo e naquela incerteza misteriosa, até que os ritmos se firmam como a resposta do destino inexorável e fatal! Com que clareza se cruzaram todos os naipes orquestrais, sem uma confusão, nem tropeço, dando às múltiplas frases, dolorosamente serenas, toda a sua expressão e todo o seu valor.

O scherzo passou depois como uma rajada de alegrias e de sorrisos imperfeitos. Uma larga inquietação percorre os temas, não existe nestas frases a verdadeira calma da verdadeira alegria. Depois o adágio, imenso de grandeza e de tristura, onde os dois temas principais surgem, um após o outro, intercalando-se... O primeiro tema é desolado e trágico, contém toda a larga expressão duma desesperança, é a dor sem limites e inesquecida; mas o segundo tema aparece e é como o anseio tão humano de consolação... A dor cansou, exausto, o divino surdo busca consolar-se e a frase etérea, delicada, serena, é como um oásis cheio de carinhos; mas qual! surge novamente a grande dor, de novo as ânsias de consolação aparecem, para depois, voltando com maior intensidade, a dor inconsolável dominar sozinha, formidável, terrífica, como a mais trágica expressão da vida humana. E, afinal, no quarto tempo, sobre a ode de Schiller - "Amigos, não queremos mais tais acordes, mas comecemos canções mais agradáveis e mais cheias de alegria" – espouca a grande invocação à Alegria, que é uma das páginas mais imponentes saídas da mão humana. *9ª Sinfonia* não parece ser obra de homem: é uma música que faz pensar e que traz em si a própria síntese da vida em todas as suas lutas e compensações em todas as suas desolações e prazeres²³⁵.

Assim como havia acontecido no recital de Rubinstein, Mário de Andrade parece dominado pela experiência musical no momento da escrita, produzindo uma análise subjetiva e pessoal em detrimento do equilíbrio e racionalidade esperados de uma crítica em um periódico diário. Não se trata, assim, de um registro histórico imparcial de um acontecimento da vida musical de São Paulo, mas de uma tentativa de um jovem crítico de traduzir a experiência de contato com a obra, vivida nas fileiras do teatro, no texto do periódico.

Em 16 de outubro, foi apresentada a ópera *Herodiade*, também de Jules Massenet, com elenco francês, regida por Henri Busser, diretor da ópera de Paris. Assim como em

²³⁵ A *Gazeta*, 16 de outubro de 1918.

relação à outra ópera do mesmo compositor, Mário de Andrade critica o libreto utilizado na confecção da obra. Aqui discorre sobre o gênero escolhido por Massenet:

O drama lírico sobre libreto histórico tem certamente grandes qualidades de emoção, e o próprio Wagner, preferindo abertamente a ficção, que lhe permitia esmiuçar com mais cuidado a alma do homem, sem preocupação de cor local e outros particulares, não fugiu dele quando esculpiu no bronze das suas harmonias as figuras de *Hans Sachs* e dos *Mestres Cantores*. Mas, se sobre o ponto da pintura duma época o libreto histórico pode demonstrar o engenho de quem o põe em música, tem em si o grande defeito de, pela grande quantidade de pormenores a que está sujeito, não permitir, senão raramente, que os sentimentos dos personagens se desdobrem dominantes, em toda a sua intensidade e calor. Há ainda a verdade histórica a que bem de perto deverá cingir-se o libretista, se não quiser acordar a repugnância e a desconfiança no ouvinte... que conhecer história.

A *Herodiade* de Massenet causa essa impressão. Jamais o grande músico foi tão infeliz na escolha de um libreto! Os seus personagens vão diretamente contra a verdade histórica; e a tal ponto se diferenciam dos Herodes, das Salomés que estamos acostumados a sonhar, os fatos são tão extremadamente diversos daquelas dramáticas ocorrências, que bons dotes de adivinhador teriam quem mudados os nomes dos personagens época e local, descobrisse neles as figuras, largamente trágicas, que Flaubert esculpiu no mármore do *Trois Contes*²³⁶.

Para o crítico, o libreto está em desacordo com a ‘verdade histórica’ a tal ponto que a falta de verossimilhança com as narrativas conhecidas sobre o momento descrito incomoda os espectadores. Percebe-se que esse argumento, novamente, refere-se não somente a um olhar técnico para a realização artística, mas atento ao espetáculo como um todo. Para Mário, há na obra uma ambivalência entre o compromisso histórico, segundo o qual enredo estaria determinado pelo passado; e a ficção, que permite uma criação mais livre do enredo. O “drama lírico sobre libreto histórico” resultante é considerado mal realizado. É possível depreender da leitura do artigo que a preocupação de Mário com algum grau de verdade na obra, seja histórica ou literária, dá-se na dimensão educativa do espetáculo. O professor de música vê os problemas na adaptação do texto como um problema na comunicação da ópera que ensina a história ou a literatura de maneira equivocada.

Mais do que isso, é na comparação com Richard Wagner que Jules Massenet é ainda mais depreciado. Primeiro, devido a essa falta de rigor histórico que Wagner, mesmo preferindo a ficção, realiza bem em algumas das suas obras. Segundo, devido à falta de ‘intensidade dramática’ da música de Massenet, que apesar de compor belas melodias, não consegue atingir o público da mesma maneira que o compositor alemão.

²³⁶ A *Gazeta*, 17 de outubro de 1918.

Mário vê em trechos de *Herodiade* a utilização de recursos de orquestração que buscam obter esse tipo impacto através da “intensidade dos sons”, porém com resultado deficiente em que predomina o desequilíbrio entre as vozes.

As críticas ao libreto não são, porém, estendidas à interpretação, cujo elenco vocal recebe muitos elogios. É somente a regência de Henri Busser que não agrada ao crítico, não obtendo um resultado satisfatório da orquestra. Nota-se, na crítica a *Herodiade*, título que despertava interesse do crítico, uma análise em que são destacados diferentes aspectos da ópera: o enredo e seu compromisso histórico e literário, a adequação da música ao enredo e o desempenho dos intérpretes.

No dia seguinte, as récitas de assinatura tiveram uma pausa. Nesse dia, porém, foi apresentada a ‘festa artística’²³⁷ da soprano Rosa Raisa, que escolheu representar a ópera *Tosca*. Frente à sequência contínua de récitas da temporada oficial, Mário de Andrade relata que a plateia esteve esvaziada, aproveitando esta, fora de temporada, para descansar. Apesar disso, apresenta sua visão sobre a ópera, que enquadra como um protótipo do verismo italiano.

É uma das peças mais discutidas de Puccini. Os que a defendem, tem sempre razão, porque o seu argumento é irrefutavelmente sincero: é a maioria do público que gosta... porque gosta... A maioria é indiferente, no julgamento de uma peça, este ou aquele preconceito de escola, este ou aquele dandismo de parada; em compensação, a música é para ela daquilo que agrada o ouvido, a melodia sensual e fácil.

Não se lhe poderá porém indigitar o defeito de educação; e essa maioria do público é sincera na sua ingenuidade ao bater freneticamente palmas ante uma nota mais aguda e que o tenor alonga em demasia para mais efeito. Mas dos que atacam a *Tosca*, se muitos têm razão, outros há que a não têm. Entre estes estão primeiramente os esnobes que detestam a *Tosca*, porque é *chic* abominar o verismo – pouco se lhes dando saber o que é verismo... Os mesmos autores aliás não combinam quanto ao que é verismo, sendo certo que a palavra quis significar primeiramente uma cousa, vindo mais tarde a explicar outra²³⁸.

O crítico alude a duas linhas de compreensão da ópera, mas não se alinha a nenhuma delas. A primeira defende a ópera com base no gosto do público, argumentando a partir de uma naturalização do gosto, que não seria explicável (“gosta... porque gosta...”). Essa posição sustenta que não há a formação um juízo crítico em relação ao que se ouve, mas simplesmente a afirmação de que se gosta do que “agrada o ouvido, a

²³⁷ As ‘festas artísticas’ eram récitas de ópera ocorridas fora da temporada oficial, normalmente com destaque para o cantor mais celebrado do elenco. Além da apresentação da ópera escolhida, era comum a apresentação de peças soltas, como árias famosas ou canções, por esse solista.

²³⁸ A *Gazeta*, 18 de outubro de 1918.

melodia sensual e fácil”. Mário aponta nessa posição uma inocência, ligada a uma deficiência na educação, considerando que ao menos o aplauso dado por esse grupo é sincero. A interpretação oposta é contrária à ópera de Puccini seguindo a moda de “abominar o verismo”, mesmo sem saber o que significava tal corrente artística.

Como já havia afirmado anteriormente, Mário diz que não gosta do verismo ou da *Tosca*, mas não afirma o motivo nesse artigo. Ele não desqualifica o compositor italiano pela sua prolixa produção, que para seus detratores era considerada pouco artística e ligada ao gosto do público e a interesses comerciais. Para contradizer essa ideia, não nega o papel de Puccini como artista, retratando-o como compositor sincero e não motivado somente por ganhos de prestígio ou materiais. Como já mostrou em relação a intérpretes e compositores, para o crítico a realização das obras de arte está ligada a características individuais, a temperamentos singulares que possibilitam diferentes maneiras de sentir e de se expressar. Assim, Mário de Andrade argumenta que Puccini não realizava suas obras de maneira falsa em relação à sua personalidade, buscando o aplauso geral, mas que sua maneira de se expressar tinha naturalmente uma afinidade com o gosto do público.

Mais uma vez, as deficiências que vê nas obras não são transferidas para a realização dos intérpretes. Mário elogia as atuações de Rosa Raisa no papel título e também de Aureliano Pertilo como Cavaradossi.

A retomada da temporada oficial ocorreu com a apresentação de *Sansão e Dalila*, do francês Camille Saint-Saëns. O crítico de *A Gazeta*, em 19 de outubro de 1918, no artigo menos analítico de toda a série, escreve sobre a performance, não comentando a obra ou o compositor. Destaca a realização da ópera como “um dos mais completos espetáculos da temporada, elogiando a *mise-en-scène* e a interpretação dos protagonistas Gabriella Besanzoni e Paul Franz. Apesar da presença de um elenco francês na companhia de óperas, foi mobilizado o elenco italiano, sendo a obra cantada nesse idioma, como era comum. O crítico comenta isso ao mencionar que o célebre trecho *Mon coeur s’ouvre à ta voix*, foi apresentada como *S’apre per te il mio cor*. No final do texto, anuncia os próximos espetáculos: a reprise *Thais*, com Yvonne Gall, naquele dia e *Carmen*, com Gabriella Besanzoni no dia seguinte.

Em 21 de outubro, Mário de Andrade escreve sobre a mais famosa ópera francesa, *Carmen* de Georges Bizet. A leitura que realiza percebe na obra de Bizet influências da

música de Richard Wagner. Isso não significa que essa assimilação tenha provocado uma descaracterização da escola francesa, considerando pelo contrário que, em *Carmen*, o compositor consegue apresentar uma síntese do melodismo francês com os desenvolvimentos propostos pelo compositor alemão.

Ficando sempre francês na intenção expressiva das suas melodias e na clareza dos seus processos, ele soube assimilar Wagner, sem todavia o alcançar, a beleza da harmonização, o ineditismo da modulação e o prestígio do *leit-motif*. Saint-Saëns, irritando-se um dia contra os críticos, disse que estes não consentem a ninguém mais, senão a Wagner, o emprego do *leit-motif*. Se por acaso um autor emprega um tema qualquer significando uma ideia ou um personagem e faz esse tema entrar várias vezes na partitura, isso não será, para os críticos, o motivo condutor wagneriano. Poderá ser uma recordação de motivo, mas não é o *leit-motif*. Realmente os críticos têm razão. O *leit-motif* wagneriano é de fato o motivo condutor, que disfarçado ora na harmonização, ora na tonalidade, ora no modo e mesmo nos intervalos do arabesco melódico, atinge uma extraordinária potência dramática, comentando a peça de princípio a fim. Na *Carmen*, de Bizet, já o *leit-motif* não tem essa força, embora sempre belo e sugestivo. Chame-se motivo condutor ou recordação de motivo, o batizado é indiferente: a verdade é que esse processo tem em Wagner uma outra força e uma significação mais direta e necessária que na obra de Bizet²³⁹.

Mesmo considerando o modelo wagneriano mais completo, não descredencia a realização de Bizet da associação com a música moderna. À diferença de Massenet, o compositor de *Carmen* se apropria à sua maneira de elementos de Richard Wagner, na harmonização e em um emprego adaptado dos *leitmotive*.

A peça que havia sido muitas vezes interpretada em São Paulo, porém, não se mostrou equilibrada como o resto da temporada. A despeito da ótima atuação de Besanzoni como Carmen, que é descrita como uma das melhores intérpretes do papel na cidade, os outros cantores interpretaram abaixo do esperado, tendo como causa apontada a epidemia de gripe espanhola que aparece aqui, pela primeira vez, ligada aos eventos teatrais nas críticas de Mário de Andrade. Os resultados da vitimização no elenco e na plateia, já presentes, porém ainda não mencionados nas críticas, vão ser devastadores nos dias seguintes.

A gripe espanhola havia chegado à cidade de São Paulo em 9 de outubro, vinda do Rio de Janeiro, e ao final do mês eram diagnosticados em torno de 7 mil novos casos diariamente²⁴⁰. A epidemia se estendeu até o dia 19 de dezembro e teve como resultado mais de 110 mil infectados e mais de 5 mil mortes²⁴¹. Foram vários os efeitos na vida da

²³⁹ A *Gazeta*, 21 de outubro de 1918.

²⁴⁰ TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A Capital da Vertigem: uma história de São Paulo de 1900 a 1954*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015, p.186

²⁴¹ *Idem*, p. 192

cidade, como a diminuição do movimento nas ruas, o fechamento do comércio e a paralização das atividades artísticas e de entretenimento. Os teatros tiveram as suas atividades interrompidas tanto pelo adoecimento dos artistas da companhia quanto pela falta de público, também doente ou receoso com a epidemia. O *Jornal do Commercio* que comenta a segunda apresentação da *Nona* de Beethoven, de 16 de outubro de 1918, já traz nota de que: “Acham-se enfermos, atacados de gripe, a sra. Vallin-Pardo e o tenor Hacket, sendo o estado deste um tanto melindroso. Também o maestro Belleza e vários outros elementos da companhia estão acometidos de gripe”²⁴². No dia 19, ocorrem as últimas apresentações nos teatros da cidade, como o Boa Vista e o Apollo, por determinação do serviço sanitário e com o apoio das autoridades policiais.

A despedida do elenco da ópera de Paris teve como programa *Fausto*, de Charles Gounod, descrito no texto do dia 22 de outubro. Ali, a situação de emergência em meio à epidemia de gripe espanhola comprometeu a realização do espetáculo, que era o único evento teatral que ocorria na cidade. Mário realiza um diagnóstico da situação no início do texto, reconhecendo as diferentes partes interessadas na continuidade da temporada:

A companhia lírica do Municipal, acossada pelo vendaval de apreensões que ora nos assola, multiplica réeitas sobre réeitas. Deu-nos ontem o *Fausto*, de Gounod e dar-nos-á hoje *Louise*, de Charpentier ou o *Rigoletto*. Não culpamos absolutamente a empresa por essa série ininterrupta de réeitas de assinatura: o único meio de conciliar as suas obrigações para com os assinantes e a necessidade de fechar o quanto antes o teatro é essa²⁴³.

A resolução da situação da temporada estava em um impasse: para o público e para os membros da companhia operística, a interrupção da temporada seria a melhor solução, já que muitos não podiam frequentar os eventos e se apresentar no teatro; para a empresa organizadora, porém, o cancelamento da temporada implicaria grandes prejuízos, devido ao alto custo do empreendimento, além do fato de que não seria possível substituir o programa exatamente como prometido em outra época. Até a data deste artigo, o crítico compreende a continuidade das réeitas e não se posiciona sobre a situação.

Antes de comentar o desempenho dos cantores, comenta a relação entre a orquestra e o maestro Henri Busser. No texto sobre *Herodiade*, havia atribuído alguns deslizes da orquestra a uma atuação insegura do maestro. No *Fausto*, percebe que a

²⁴² *Jornal do Commercio*, 16 de outubro de 1918.

²⁴³ *A Gazeta*, 22 de outubro de 1918.

recorrência dos erros está ligada ao regente, mas também a uma relação problemática que este estabelece com os músicos do fosso.

Foi sob a regência do maestro Henri Busser, que as famosas cenas do *Fausto* passaram, altamente trágicas e belas. Sabemos que esse maestro se queixa dos músicos, que muito pouco caso fazem dele, apenas por uma questão de nacionalidade. Ao passo que os professores da orquestra se esforçam por executar o melhor possível quando sob a regência do sr. Marinuzzi, propositadamente se indisciplinam quando tem como regente o sr. Busser. Estamos inclinados a crer que seja justa a queixa do sr. Busser: e neste caso a empresa deve castigar sem favor esses senhores de tão pouca arte e tão grande soberbia. Desde a primeira vez que o vimos reger, estranhámos a orquestra, principalmente pelo grande número de entradas falsas; e ainda nos admirámos com saber que o sr. Henri Busser é um dos chefes da Ópera de Paris, tão célebre pela sua esmerada e afinadíssima orquestra. É preciso que o srs. músicos se convençam de que estão ante um grande público a que se deve respeitar e, mais do que isso, ante uma arte divina, a que se deve adoração²⁴⁴.

Apesar das diferenças na colaboração entre músicos e regente, Mário entende que as dificuldades não deveriam ser tão evidenciadas, de modo a prejudicar a realização das obras e, em último caso, não permitir a fruição da plateia. É ao pacto que permite a realização das obras, firmado entre artistas e público que se deve respeito, para manutenção do aspecto ritual que caracteriza para o crítico a experiência artística. Ao usar o seu espaço de apreciação pública na imprensa, convoca a empresa organizadora a tomar medidas, reconhecendo em um aspecto externo à obra de arte um problema que traz impactos na sua realização. Mesmo assim, releva os deslizes da apresentação, tanto da orquestra quanto de solistas, alguns realizando substituição de enfermos. Ao final do texto, pede que, caso a temporada prossiga, que se represente a peça de maior interesse, *Louise*, de Charpentier e não o tão repetido *Rigoletto*

O texto de 23 de outubro relata a situação de indecisão em torno da temporada teatral diante da guerra. Apesar da apresentação da noite anterior do *Rigoletto*, em situação precária, com intérpretes pouco atentos à atuação, muitos substitutos e poucos músicos na orquestra, a atenção se voltou aos bastidores e ao que fazer diante da epidemia. O dilema apresentado no texto anterior – cancelar a temporada, ou continua-la com *Rigoletto* ou *Louise* – teve a pior solução na opinião do crítico. Preferia ficar em casa a assistir a ópera de Verdi e só o fez por compromisso profissional. O curioso professor de música dá a entender que, do mesmo modo que o público não foi ao teatro assistir à ópera

²⁴⁴ *Ibidem*.

tantas vezes apresentada, o mesmo não aconteceria se o título fosse de maior interesse como o *Don Giovanni*, de Mozart, a *Louise*, de Charpentier, o *Cavaleiro da Rosa*, de Richard Strauss, a *Jaquerie*, de Gino Marinuzzi ou a *Francesca da Rimini*, de Riccardo Zandonai. Sua posição não é de culpar o público ou a empresa pela deficiência do espetáculo, mas questiona a atuação da comissão do teatro.

A comissão do teatro é que pessoa alguma sabe como tem agido. Há reuniões todas as noites, fala-se, discute-se, telefona-se ao prefeito, e tudo fica no mesmo: nenhuma modificação, nenhuma providência. A irritação pela comissão, ajuntada a uma boa dose de desconfiança, o flagrante em todos os assinantes. A comissão, que examina o repertório, tem obrigação de agir para a zelosa observância dele; e caso a empresa não o possa fazer, suspender as récitas para que sejam dadas em melhor época. Nenhum assinante ficará descontente se as representações forem suspensas por esse ano ficando as três récitas que faltam para o ano que vem; o que lhe não apraz é essa imposição de ouvir um grande número de noites consecutivas ópera velhas representadas por substitutos que apenas podem dar conta do recado. À comissão cabe o dever de zelar pelo dinheiro dos assinantes, que, como pomposamente rezam os anúncios, no início da temporada, ficam sob a sua guarda direta. As representações precisam de ser suspensas, para que o teatro não apresente a deplorável feição que ontem apresentava²⁴⁵.

Além de cobrar uma tomada de posição, coloca-se junto aos assinantes e sugere uma solução: a transferência das récitas de assinatura restantes para o ano seguinte.

No dia seguinte, não há mais uma coluna teatral, devido ao encerramento da temporada, com a solução proposta pelo crítico aceita. Uma nota da empresa organizadora e da comissão diretora do teatro apresenta a decisão:

Temos o prazer de comunicar a vossa excelência que a empresa Da Rosa-Mocchi, de acordo com a Comissão Diretora do teatro, no intuito de atender os desejos manifestados pelas autoridades e pela imprensa, quanto ao fechamento do teatro Municipal, por causa da epidemia, e em vista da manifestação dos senhores assinantes, que, em sua maioria, têm deixado de comparecer aos dois últimos espetáculos, resolveu, aceitando a sugestão feita pelo “Jornal do Commercio” e “Gazeta” e apoiada por outros jornais, suspender os seus espetáculos, adiando as três últimas récitas de assinatura para a temporada de 1919²⁴⁶.

O final melancólico da temporada interrompe, assim, a série de críticas daquele ano. A posição engajada do crítico que, ao longo do mês, exigia mudanças nos ‘mundos da arte’, acaba tendo algum efeito, apresentando a solução para o problema pontual. As diversas sugestões em relação a renovação do repertório e a constituição do elenco, por

²⁴⁵ A *Gazeta*, 23 de outubro de 1918.

²⁴⁶ A *Gazeta*, 24 de outubro de 1918.

exemplo, que faz não são (e não poderiam) ser acatadas imediatamente, mas o encaminhamento para o final da temporada e o adiamento das récitas restantes para o ano seguinte é aceito.

A crítica de ópera de Mário de Andrade em 1918, assim, segue a mesma linha dos outros textos sobre música que publica em *A Gazeta*. Revelam o conhecimento profundo da arte em suas diversas dimensões: seus aspectos históricos e estéticos, sua relevância social e os diferentes papéis desempenhados pelos agentes para sua realização. Ele não se atém apenas ao que vê nos palcos, trazendo ao leitor somente um registro do que aconteceu. Os textos focam temas específicos, mas que podem ser desenvolvidos de maneira mais profunda devido à formulação das críticas como uma série, permitindo encadeamentos que levam o leitor a pensar e refletir sobre o que assistem durante a temporada, para além das sensações imediatas. Os comentários do professor de música, assim, fazem mais do que descrever uma série de eventos, mas atuam na formação de ouvintes que, a partir da expansão do conhecimento, podem apreciar os espetáculos de maneira diferente. Como vai futuramente formular no seu curso de estética, Mário concebe o ouvinte como parte integrante e fundamental da experiência estética, de maneira que tem papel ativo nos modos como a arte ocorre. Veremos, no final do capítulo, que esse tipo de posicionamento vai ter um resultado diferente no ano seguinte.

O Brasil e a Guerra: dois momentos.

Após o final da Primeira Guerra Mundial, que havia se encerrado com o armistício assinado em 11 de novembro de 1918, Mário de Andrade escreve o texto “O Brasil e a Guerra”, em que reflete sobre a participação brasileira no conflito bélico. O texto de 23 de novembro de 1918, na verdade, trata menos de relatar as maneiras como o Brasil lutou, mas pensa qual foi o significado da guerra para a nação. Antes de apresentar o argumento desse texto, convém retomar seu discurso de um ano antes no Conservatório, em que comenta o chamado do secretário da Justiça e Segurança Pública, Eloy Chaves, para apoiar a entrada do Brasil na Guerra. Além da relevância histórica que tal discurso teve na trajetória de Mário de Andrade como o primeiro contato com o jornalista Oswald de Andrade, é interessante estabelecer uma comparação entre os dois momentos a fim de pensar as mudanças no pensamento do aluno do Conservatório.

Em 21 de novembro de 1917, Eloy Chaves realizou a sua segunda conferência patriótica na cidade de São Paulo. A primeira havia ocorrido oito dias antes na Escola de Comércio Álvares Penteado. Um relato da exposição realizada no Conservatório foi publicado no *Correio Paulistano* e no *Jornal do Commercio*, com destaque para o discurso do desconhecido Mário de Andrade que teve sua fala transcrita em ambos os jornais²⁴⁷. Comparando o público esperado das duas conferências, é possível ter uma ideia do motivo pelo qual a fala de Mário tem tanto impacto. A primeira conferência, realizada na *Escola de Comércio Álvares Penteado* era voltada aos jovens homens do país tendo como intenção o seu alistamento nas forças militares em defesa da nação; a segunda, no Conservatório, de público predominantemente feminino, buscava o apoio das mulheres na guerra. Assim, não se esperava que, no contexto da instituição artística, um jovem aluno fosse se pronunciar da maneira como Mário o faz.

A plateia da conferência de Eloy Chaves contava com nomes de destaque das letras paulista: o diretor do Conservatório, Gomes Cardim, o proprietário atual e o futuro de *A Gazeta*, Antônio Covelo e Cásper Líbero, o diretor d’*A Cigarra*, Gelásio Pimenta, além do deputado e mecenas das artes, Freitas Valle. A questão que o secretário de justiça se propõe a responder, insistindo em tocar “a alma feminina” naquela noite é: “qual o motivo da entrada do Brasil na guerra?”. Ou seja, além de esclarecer a participação

²⁴⁷ A transcrição do artigo publicado no *Correio Paulistano*, em 22 de novembro de 1917, encontra-se nos anexos da dissertação.

brasileira no conflito, há a intenção de propor qual o papel que a mulher deve exercer para o seu apoio.

Eloy Chaves narrou a participação do Brasil no conflito, primeiramente neutra, apesar da ação alemã de violação dos tratados internacionais e da afinidade brasileira com os países aliados, especialmente França e Itália de origem latina, e a Inglaterra pelo vínculo histórico durante o processo de independência. Depois, com o ataque a navios brasileiros pela Alemanha, o país é impelido a sair da neutralidade declarando guerra contra os germânicos. Assim, o seu pedido aos homens na Escola de Comércio havia sido o alistamento no exército, enquanto às jovens moças sugeria a redução das despesas e o incentivo ao sentimento cívico nos homens.

A seguir, Mário de Andrade saúda as palavras de Eloy Chaves e realiza considerações não sobre a guerra, mas sobre a ideia de nação. Apresenta, primeiro uma metáfora bastante adequada ao contexto paulista: assim como os cafeeiros, plantados em outubro, prosperavam, as ideias expostas naquele momento seriam férteis.

Vós viestes plantar as vossas ideias produtivas no outubro da vida nacional. É a época da plantação nova. Na terra da pátria, revolvida de indignação, aberta em sulcos de dor, arada pelas agressões inomináveis dos insultadores, cada palavra que cala daqueles que são como vós, dos que comandam e que ensinam, é um cafeeiro novo que vai abrir sua florada e produzir.²⁴⁸

Prossegue, desenvolvendo a ideia de pátria a partir de citação de Rui Barbosa, que é comentada:

“[A pátria] não é um sistema nem uma seita, nem um monopólio, nem uma forma de governo. É o céu, o solo, o povo, a tradição, a consciência, o lar, o berço dos filhos, e o túmulo dos antepassados, a comunhão da lei, da língua e da liberdade”.

Sim, a pátria é e deve existir para[,] mas como o desenvolvimento de uma filosofia do pensamento, mas como o desenvolvimento de um amor dentro do coração. Pátria é um amor dentro do coração. Pátria é a onda esbatendo-se contra os rochedos de Guanabara; é a carnaúba flamulando aos ventos nas restingas adustas do Ceará. Pátria é Guararapes no Norte, Curupaity no Sul. São essas grandes matas, movimentos verdes, onde os Paes Leme deixaram as suas ossadas junto às pedras de luz viva. É a conjugação das três raças tristes de onde saiu esta nacionalidade, ainda em botão, forte e dura, vencedora de tantas intempéries diversas; enfim, é o lar, onde nós encontramos cada dia retratos plácidos de nossos avós, olhando em pasmo as cabeças branquecidas de nossas mães, lar donde se distenderá pela imensidade de tanto sertão ainda inculto, a atividade salvadora de nossos filhos.

²⁴⁸ *Correio Paulistano*, 22 de novembro de 1917.

A proposta de Mário de Andrade é de que, mais do que se pensar a guerra no contexto mundial, trata-se de um momento privilegiado para refletir sobre a nação e a identidade brasileira. A ideia de uma união nacional está associada à geografia, às riquezas naturais do Brasil e também à fórmula das “três raças tristes” proposta por Olavo Bilac – poeta já consagrado na época e inspirador de movimentos de defesa da nação, como a Liga Nacionalista –, em *Música Brasileira*, soneto publicado no livro póstumo *Tarde*, e depois expandida por Paulo Prado em *Retrato do Brasil*.

Ao se colocar como parte da mocidade brasileira, a quem representa no discurso, Mário vê nessa população “um exaltado amor pelo Brasil, um como que desejo de sacrifício”, que retoma os ideais pacifistas e a predisposição para o sacrifício do indivíduo, de *Há uma gota de sangue em cada poema*. O poeta, diante de um chamado direto à guerra, não se contrapõe ao discurso oficial, denunciando os horrores como faz no livro de poesias, mas propõe um momento de tomada de consciência nacional ao qual exhibe como solução a possibilidade sacrificial, da anulação individual em função da coletividade.

Como já argumentei na comparação entre *A Divina Preguiça* e *Há uma gota de sangue em cada poema*, apesar da proximidade temporal entre 1917 e 1918, há uma mudança significativa da perspectiva de Mário de Andrade (mas também dos homens do seu tempo) em relação à guerra. No primeiro ano, o debate na imprensa sobre a entrada do Brasil propõe um olhar para o futuro do conflito e o discurso de Eloy Chaves mostra essa preocupação. Já em 1918, *O Brasil e a Guerra*, trata da questão da política internacional de maneira retrospectiva, propondo um balanço das decisões tomadas pelo país. Porém, isso não significa um posicionamento neutro em relação ao país e ao futuro. Mário, em 1918, para justificar a entrada do Brasil no conflito, recorre à história das suas relações exteriores:

Quem por ventura estudar a nossa política internacional, vendo a bela inteireza dos seus movimentos e o nobre acerto dos seus gestos, ciente ficará de que ela foi sempre limpa e honrosa. A nossa história, com relação ao comércio internacional das nações, sempre se salientou pela lisura, pela coragem e pela inteligência dos seus feitos, sem covardias que nos deprimam, nem falsidades que nos enegreçam. Ainda há para realocá-la, o fato de nossa independência, sem protecionismos de terceiras nações invejosas, sem ódios intransigentes para com a metrópole e seus filhos e sem o inlassável rumor das caudais de sangue humano derramadas. Se para fruirmos dos proveitos duma liberdade não surgiu um herde que, com a eloquência das suas palavras, cheias de coração e com a largueza dum sublime gesto, arrastasse e comandasse o desejo de todos os irmãos devemo-lo mais a circunstância de ser a nação realmente livre e constituída desde a chegada de D. João VI às terras do Brasil e ao enfraquecimento da gente portuguesa, sagrada por lutas intestinas, transviada

pela inabilidade dos seus maiores e principalmente desnorreada pelo exagero das suas conquistas territoriais. Portugal, sem qualidades para a colonização, sem os músculos reais dos conquistadores, não pudera guardar nos fracos dedos tão profuso e esplêndido cabedal.

Foi também num gesto de política viril e acertada que, em meio do ano findo, o Brasil declarou guerra à Alemanha²⁴⁹.

Como analisou Telê Ancona Lopez, o autor não trata mais do pacifismo subjetivo do livro de poesias, mas deseja realizar uma análise histórica objetiva. Porém, supervaloriza o passado brasileiro. Ele, “deixa transparecer o conceito de História, baseado exclusivamente em vultos, recebido nos bancos escolares; espera a salvação messiânica de um líder, do ‘herói’. Mas sabe superar essa valorização do indivíduo e ressaltar o papel do povo na independência do Brasil”²⁵⁰. Esse trecho apresenta uma visão romântica da história do país, marcada por uma defesa de valores do liberalismo político e da propaganda aliada²⁵¹. Porém, após prosseguir descrevendo os desdobramentos da guerra na Europa, que se finda naquele continente, volta a propor uma reflexão sobre o seu país.

Depois de termos visto a que horrores de degradação e subordinação pudéramos chegar, não fora o sacrifício de milhões e de milhões de soldados depois de termos ouvido o clamor duma ameaça que nos esmagaria, não fora a força das nações que conosco participavam da mesma causa: voltemos os olhos para nós mesmos. (...) A guerra para todos eles acabou. Vão entrar numa paz larga, uns satisfeitos com o êxito das suas reivindicações, outros sofrendo a punição dos seus erros: para nós é que a guerra não se findou ainda²⁵².

Diante da guerra, conflito internacional e bélico com um final determinado, qual o caminho do Brasil, enquanto nação, a seguir? Como havia proposto em 1917 no Conservatório, a ideia de pátria não estaria somente nos grandes eventos, mas nas atitudes e crenças individuais. Assim, pensa em um desenvolvimento diferente para o país, menos ligado às questões do exterior e mais voltado a se pensar como nação. O elogio ao passado brasileiro em relação ao mundo tem um contraponto que é a situação interna, a qual é o alvo da guerra que declara.

²⁴⁹ A *Gazeta*, 23 de novembro de 1918.

²⁵⁰ LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972, p. 35.

²⁵¹ Além do citado trabalho de Telê Ancona Lopez, ver ALVIM, Fernando José da Silva. *Mário de Andrade e o romantismo brasileiro: tradição imaginário e consciência histórica nacional*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 37.

²⁵² A *Gazeta*, 23 de novembro de 1918.

Nem para muito cedo eu vejo na interrogação do nosso futuro uma paz que valha. Enquanto a nossa política internacional honra a pátria e dá-lhe foros de clarividente e civilizada, os movimentos da política interna são os mais perniciosos e mais vis. Se contra o ultraje do estrangeiro nós respondemos com guerra, é com guerra que precisamos responder aos que dentro de nós ultrajam a nossa soberania, escurecendo o direito e corrompendo a justiça.

Não serão estas normas [a] preconizar a guerra das revoluções, das barricadas e das flâmulas vermelhas: é pregar o desprezo aos peitados pela política indígena, é aconselhar o castigo dos políticos venais, é indicar o escorraçamento dos chefes bêbados de orgulho, é pedir ao povo que se lembre dos verdadeiros homens dignos de comandar e é bradar, enfim, a reunião de todas as energias para que a verdade surja enfim um dia das nossas urnas eleitorais!

De há muito que a honra desertou das lutas da nossa política interna. Os interesses individuais sobrepujaram os interesses da nação; os ódios das facções, as vaidades dos caudilhos fizeram esquecer as necessidades da instrução, as excelências do saneamento num país analfabeto e doente. Onde aquelas nobres figuras que realçaram os parlamentos do império? Onde as discussões leais? Onde as lutas para a salvaguarda e melhoria da terra, senão para o gládio das vaidades pulhas e dos orgulhosos destemperados? Pois que protegemos a civilização e a justiça internacionais, preciso é que as protejamos também, – periclitantes que há muito estão – no próprio coração da pátria. É a nossa guerra, é a grande guerra que ora temos que encetar!

De maneira similar à que utilizou em *A Divina Preguiça*, Mário de Andrade propõe no início do texto uma tese proveniente dos debates do momento, mas suas ideias seguem outro fluxo, por vezes contrapondo-a. Isso não significa que Mário apresente nesses textos sua posição combativa de uma década depois, mas uma intenção de propor debates para além do que está explícito. Que a guerra havia terminado todos os jornais já haviam noticiado, mas a proposta da manutenção de uma coesão das pessoas provocadas pela situação para refletir sobre o país propõe outro olhar sobre a questão. Há, sem dúvida, uma inocência na assimilação direta das ideias de Rui Barbosa e de um ufanismo, opostos ao que vai propor no futuro, porém é marcante a intenção de Mário de provocar reflexões sobre o país e a nação.

Concertos Juan Manén

O retorno de Mário de Andrade ao jornal *A Gazeta* após a Temporada Lírica de 1918 se deu somente em agosto do ano seguinte. Nesse intervalo, a guerra havia chegado ao seu fim e Mário havia realizado, no mês de junho, a sua primeira viagem a Minas Gerais, conhecendo as cidades de Sabará, Ouro Preto, Mariana e Congonhas do Campo e

ficando entusiasmado com as obras de Aleijadinho, apesar do encontro frustrado com Alphonsus de Guimaraens ²⁵³.

No retorno como colunista do jornal *A Gazeta*, cobre os recitais instrumentais ocorridos nos meses de agosto e setembro, além da primeira parte da Temporada Lírica em outubro do mesmo ano. A agitação das greves operárias que marcavam a cidade desde 1917 paralisa o jornal por alguns dias em setembro, mas não impede que uma programação de grandes nomes seja realizada nesse período. O violinista catalão Juan Manén e o pianista francês Édouard Risler fizeram parte da temporada organizada pela empresa de Walter Mocchi, programação complementar aos espetáculos líricos. Somam-se a eles uma missão artística portuguesa, do pianista da mesma nacionalidade Raymundo de Macedo e o grande nome das artes paulistas, Guiomar Novaes. Mário vai acompanhar muitas das apresentações desses artistas no palco do Teatro Municipal e escrever suas críticas para o jornal *A Gazeta* em artigos que não apresentam assinatura e que, como no ano anterior, desenvolvem temas diversos à sua maneira, não buscando uma simples descrição dos eventos.

São três os artigos que Mário de Andrade escreve sobre a passagem do célebre virtuose do violino Juan Manén (1883-1971) por São Paulo, referentes aos seus três primeiros recitais. Nascido em Barcelona e tendo estudado em Paris, Manén foi desde cedo reconhecido como prodígio no seu instrumento. Antes da guerra, já era prestigiado como um dos grandes nomes do violino nas Américas e na Europa, e também como compositor de peças para o instrumento ²⁵⁴.

No primeiro texto, de 21 de agosto de 1919, referente ao recital ocorrido na noite anterior, Mário atenta para a propaganda da empresa sobre a apresentação ²⁵⁵. O questionamento do crítico é sobre o fato de a empresa denominar o violinista como “maior do mundo”. Ao invés de se posicionar diretamente contrário ao empresário Walter Mocchi, como o fará no Diário Nacional na década de 1920, em que empreende uma

²⁵³ Sobre essa viagem à Minas ver: NATAL, Caion Meneguello, Mário de Andrade em Minas Gerais: Em Busca das Origens Históricas e Artísticas da Nação. Em: *História Social*, nº13. Campinas, 2007, p. 193 - 194; e HORTA, Olívia, Mário de Andrade e os Modernistas em Minas Gerais no Reconhecimento da Tradição para a Identidade Nacional Brasileira. Em: *Migulim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v.3, n.2, 2014, p. 117.

²⁵⁴ Sobre a biografia de Manén, ver a página da associação que leva o seu nome: <http://joanmanen.cat/>. Acesso em: 26 de dezembro de 2015.

²⁵⁵ Ver imagem 11.

“Campanha contra as Temporadas Líricas”, redireciona suas reflexões ao público do qual faz parte, fazendo para isso o uso da primeira pessoa do plural.

É que o sr. Walter Mocchi já percebeu que esse mezo muito nosso de só pasmar ante os intérpretes que são os maiores do universo. É um defeito nosso; nós transportamos para o mundo das artes uma apreciação de financistas ou de medidores de terreno: qual é o mais rico, porque possui mais cinco mil contos; qual tem mais terras, porque acrescenta às suas mais dez mil alqueires. Ora, nos dons espirituais tal não se dá. A maior ou menor perfeição dum artista, as qualidades emotivas dum ‘virtuose’ não são medidas a côvados ou polegadas²⁵⁶.

Ao tratar das motivações da plateia para frequentar os concertos e considerar o papel do empresário na produção do evento, o crítico revela o funcionamento dos “mundos da arte”, permitindo a elaboração de questionamentos sobre sua organização. Ao tratar do empresário Walter Mocchi, não questiona a escolha de Manén como atração, do mesmo modo que não questiona as qualidades do intérprete, mas a maneira como promove do evento. Ao denominar o violinista como maior do mundo, o interesse no recital ficaria prejudicado direcionar os ouvintes somente em um dos componentes do recital: o intérprete. O público, assim, iria ao recital de violino não para ouvir a música a partir da sua existência como tal, mas para qualificar a experiência em relação ao anúncio; a ida ao teatro seria para constatar se o violinista era mesmo o melhor do mundo. O diagnóstico de Mário é pessimista ao dizer que esse tipo de interação – anúncio de melhor do mundo e público que vai ao teatro para vê-lo – é frequente. A crítica expõe os personagens responsáveis pelas temporadas líricas de modo que, apesar de reconhecer na música um aspecto transcendental, também considera os aspectos mundanos para o acontecimento.

Sem em nenhum momento desqualificar o violinista catalão, Mário de Andrade demonstra que qualificar um intérprete como melhor que outro é uma falsa questão, uma vez que não é possível realizar mensurações que ordenam os artistas e que somente a perfeição técnica não é suficiente para uma boa interpretação.

O intérprete, atingida uma certa altura de perfeição técnica, desenvolvidas as suas forças de transfundir no auditório as alegrias e os prantos dos autores, incorpora-se tão somente ao pequeno círculo de eleitos e, aí, não é maior nem menor: é grande como os mais. Apenas se poderá preferir, neste tal, habilidade especial, naquele tal, qualidade de sentir. O simbólico alto da montanha é bastante vasto para conter mais de um.²⁵⁷

²⁵⁶ A *Gazeta*, 21 de agosto de 1919.

²⁵⁷ A *Gazeta*, 21 de agosto de 1919.

Theatro Municipal
TEMPORADA OFFICIAL
 (EMPRESA WALTER MOCCHI)

HOJE — Estréia 20 de Agosto — 1.º concerto de assignatura
 ÀS 21 HORAS

MANÉN
O maior violinista do mundo

Programma: 1.ª parte — Mozart — Quarto concerto em ré: Allegro — Andante — Rondó.
 2.ª parte — Bach — Sonata em sol menor (violino só) — Adagio — Fuga — Presto.
 Paganini-Manén: I Palpite.
 3.ª parte — Beethoven — Romança em fá — Sarasate: El canto del ruiseñor —
 Oluck-Manén: Ballet lento — Bazzini: -Danza das Bruxas.

— PREÇOS DAS LOCALIDADES —
 Frieiras e camarotes, 62\$; camarotes Foyer, 42\$; camarotes 2.ª ordem, 26\$; poltronas, 12\$800;
 balcão A, 12\$800; balcões B C, 8\$800; cadeiras Foyer A F, 6\$300; cadeiras G H, 5\$300;
 galerias, 3\$300; amphitheatre, 2\$200.

Os bilhetes à venda na CASA TRAPANI, à rua 15 de Novembro, das 10 às 17 horas
 e depois na bilheteria do Theatro.

Imagem 11 - Anúncio do primeiro recital de Juan Manén publicado no *Correio Paulistano* em 20 de agosto de 1919. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ARTE
 Quando appareceu o segundo violino do mundo em S. Paulo...

Imagem 12 - Charge de Voltolino sobre o público no recital de Manén, publicado em A Gazeta em 25 de agosto de 1919. A legenda da charge diz: “Quando apareceu o segundo violino do mundo em S. Paulo...”.
 Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

O “virtuose”, tema que vai ganhar importância nas reflexões de Mário de Andrade a partir da década de 1930, é tema que já é desenvolvido nas críticas dos anos 1910. Aqui, o combate a essa figura não é ainda direto como será posteriormente e o virtuose é apresentado como dotado de “certa altura de perfeição técnica” e capacidade de transpor as dificuldades da execução da obra. Na sequência do texto, o crítico usa Manén como exemplo, destacando como realiza as obras ultrapassando as questões técnicas do repertório com consciência das suas habilidades e transmitindo as suas emoções: “Ele é um sensual do som. Goza-o até a sua última vibração, como se sorvera um néctar divino”.

A ideia de comparação entre os “virtuosos”, conferindo a eles um denominador comum que possibilitaria uma redução da manifestação artística a valores comparáveis, como “apreciação de financistas”, é negada por Mário que afirma essa impossibilidade: “não é maior, nem menor”. Esse tipo de apreciação da arte, que atribui valores, voltará a aparecer de maneira irônica associada ao gosto da elite, na representação que faz desta como “Senectudes Tremulinas” no oratório profano *As Enfihraturas do Ipiranga*, publicado em *Pauliceia Desvairada*.

Quem são estes homens?
 Maiores menores
 Como é bom ser rico!
 Maiores menores
 Das nossas poltronas
 Maiores Menores
 olhamos as estátuas
 Maiores menores
 do signor Ximenes
 - o grande escultor!
 Só admiramos os célebres
 e os recomentados também!
 Quem tem galeria
 terá um Bourguereau!
 Assinar o Lírico?
 Elegância de preceito!
 Mas que paulificância
 Maiores menores
 o *Tristão e Isolda*!
 Maiores menores²⁵⁸

A expressão “maiores menores” aparece como uma voz de fundo, um eco que acompanha as falas dos “bilionários e burgueses” quando expõem suas opiniões em relação as artes. Demonstam um gosto acadêmico representado pelo apreço ao escultor italiano Ettore Ximenes (1855-1926), que foi o vencedor do concurso promovido para

²⁵⁸ ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p.116 – 117.

construção do monumento em homenagem ao centenário da Independência do Brasil, e William-Adolphe Bourguereau (1825-1905), pintor acadêmico francês, professor de instituições como a *École de Beaux-Arts* e a *Academie Julien*. Sobre o projeto do monumento do italiano, Mário de Andrade comenta em artigo da revista carioca *Ilustração Brasileira*: “O ilustre senhor Ximenes, que de longe veio, infelicitará a colina do Ipiranga com seu colossal centro de mesa de porcelana de Sévres²⁵⁹”. Para a elite aqui retratada, a arte parece ter um caráter puramente decorativo e dependente de valorações externas, e a temporada lírica é “elegância de preceito”, evento de importância social na manutenção das distinções. O gosto pela arte, assim, está ligado a duas características: decoração e celebridade. A sua exibição parece ser mais importante do que a apreciação da arte em si, como indicada pela referência à ópera de Richard Wagner, *Tristão e Isolda*, que por mais célebre que seja na temporada lírica, é considerada paulificante, exaustiva.

O segundo texto, de 25 de agosto sobre o recital ocorrido no dia 23, antes de apresentar seu argumento, detalhando a execução de Manén do repertório, faz considerações sobre a frequência do público. Se no recital anterior a plateia estava esvaziada, neste estava completa, para Mário, devido à repercussão nos jornais²⁶⁰. Nota-se uma questão interessante: o primeiro recital que contou com a propaganda em torno do nome de Manén não obteve o mesmo sucesso de bilheteria que o segundo, que já contava com a recepção das críticas. A imprensa parece ocupar um espaço privilegiado não somente na divulgação dos concertos, mas na construção da reputação de artistas, mesmo no curto prazo.

O escritor destaca algumas qualidades do violinista, “a serenidade da interpretação e o entusiasmo amoroso pelo som”, que encontram consonância na escolha do repertório dos “mestres do bom tempo antigo” como Mozart, Beethoven, Bach, Gluck e Porpora. Esse repertório citado diz respeito aos dois recitais ocorridos até o momento, e não somente a esse segundo²⁶¹. Essa indicação de preferência de repertório do crítico ironiza ainda a tendência daquele momento que chama de “cubismo musical”, e que provavelmente diz respeito ao atonalismo alemão, com o qual tinha contato através das

²⁵⁹ ANDRADE, Mário de. *De São Paulo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 20014, p. 74.

²⁶⁰ Ver imagem 12.

²⁶¹ No segundo recital foram apresentados o *Concerto em Si menor nº3, o..61*, de Camille-Saint-Saens, a *Sonata em Sol Maior*, de Nicola Porpora, uma *Sarabande em Sol maior*, de Bach (possivelmente uma adaptação da Sarabanda da Suíte nº1 BWV 1007 para violoncelo solo), além de outros arranjos e composições de Manén.

revistas estrangeiras e que ao longo dos seus escritos não vai receber simpatia. Ao final do texto, elogiando mais uma vez Manén, sugere que interprete no próximo recital a *Chaconne* de Bach e o *Romance em sol* de Beethoven. A peça de Bach será apresentada, porém em recital extra, sobre o qual Mário não chega a escrever, realizado em 30 de agosto e organizado pela colônia israelita.

O terceiro artigo fez referência ao terceiro e (anunciado como) último recital do violinista catalão em São Paulo²⁶². Nessa ocasião, Mário de Andrade reafirma o talento de Juan Manén que elege um programa sem os compositores canônicos, mas mesmo assim “é capaz de fazer aceitáveis autores medíocres”. O intérprete, assim, consegue tornar apreciável mesmo um repertório que parecia pouco interessante. Percebe-se novamente o tema dado pela conjunção dos componentes da “manifestação musical”. O crítico expõe seu juízo em relação ao repertório, de “autores medíocres”, “fraquíssimo”, todavia encontra na realização do intérprete algo que permite superar esse preconceito inicial.

A *Sinfonia Espanhola*, do francês Édouard Lalo é chamada de “pouco espanhola e fora de inspiração”, porém no violino de Manén, com “graça” e “delicadeza”, “ritmando brilhantemente os temas”, com “sonoridades redondas e cheias” consegue apresentar “uma sugestão da gente e da terra de Espanha”, mesmo que seja “uma Espanha exótica, emocional, de sangue, de volúpia e de morte”. O violinista, assim, consegue, na execução da música, imprimir características que conferem à obra algo que escapa da partitura, que vai além da inspiração e, talvez, da intenção do compositor.

O exotismo, característica que Mário de Andrade vai ao longo dos seus escritos sobre arte combater, já aparece aqui com uma valoração negativa, na contraposição entre a obra de Lalo e a “verdadeiramente espanhola”, *Jota Navarra* de Pablo de Sarasate. A ideia apresentada, porém, ainda pouco desenvolvida, é a de uma oposição entre uma música nacional autêntica e uma música nacional exótica. Entre as referências às obras de Lalo e a Sarasate, a principal diferença que se nota é que o primeiro compositor é francês e o segundo espanhol. A obra de Lalo foi estreada em 1875, dedicada ao próprio

²⁶² Foram realizados mais dois recitais de Manén nessa estadia em São Paulo: o já mencionado do dia 30 de agosto, organizado pela colônia israelita, em benefício das vítimas dos Pogroms, que teve em seu repertório a *Fantasia Escocesa* de Max Bruch, a *Introdução e Rondó Capriccioso* de Camille-Saint-Saens, a *Chaconne* de Johann Sebastian Bach e peças de Wieniaesky e Sarasate; e um último no dia 08 de setembro com o *Concerto em sol menor* de Max Bruch, o *Morceau de Concert* de Saint-Saens e arranjos de Manén para peças de Senaillé e Martini.

Sarasate e é parte de um grande número de peças de compositores franceses com inspiração espanhola. A principal dessas é provavelmente a ópera *Carmen*, de Georges Bizet, estreada no mesmo ano. Porém, nos comentários que faz a essa ópera na temporada do ano anterior, Mário de Andrade não menciona qualquer exotismo, nem mesmo as referências à Espanha, preferindo tratar das influências de Richard Wagner na obra de Bizet.

O repertório apresentado por Juan Manén nos seus cinco recitais em São Paulo foi composto de peças concertantes com solos de violino, compostas para serem apresentadas com acompanhamento de orquestra, como os concertos de Mozart, Saint-Saëns e Bruch, a *Sinfonia Espanhola* de Lalo e o *Romance* de Beethoven, além de algumas peças para violino solo e *souvenirs*, peças curtas que enfatizam a virtuosidade e a técnica do intérprete. Chama a atenção a pouca representação de peças de câmara, como sonatas para violino e piano e o predomínio de um repertório solista. Ora, para a realização dessas obras seria necessário o acompanhamento, no mínimo, de um pianista, mas idealmente de uma orquestra. Tanto nas críticas de Mário quanto nos anúncios dos três primeiros recitais nos jornais não há menções a músicos que se apresentavam junto ao violinista. Possivelmente essa informação estaria nos programas de concerto, mas, fora do teatro, o músico acompanhador parece não existir. É somente nos jornais que divulgam os programas dos recitais extras, fora da temporada oficial, que se lê o nome da pianista: “Srta. Pura Lago”²⁶³. A omissão do músico acompanhador é mais um indício para a preferência do público (e da maioria dos agentes dos “mundos da arte”) pelo virtuose e pela celebridade em detrimento da música, como Mário argumenta.

²⁶³ Não foram encontradas muitas informações biográficas sobre essa pianista. Sabe-se que foi pensionista da *Junta para Ampliación de Estudios*, através da qual estudou em Paris com Joaquín Nin. Ver: ANDRÉS, Leticia Sánchez. *La actividad musical de los centros institucionistas dedicados a la educación de la mujer (1869-1936)*. Em: *Trans – Revista Transculturales de Música*, nº 15, 2011, p. 21 e RAMIL, Raquel Vázquez. *La Residencia de Señoritas de Madrid durante la II República: entre la alta cultura y el brillo social*. *Espacio, Tiempo y Educación*, nº 2, v.1, 2015, p.334.

Concertos Édouard Risler

A temporada de 1919 seguiu com dois recitais do pianista francês Édouard Risler (1873-1929) que era bastante célebre entre os compositores franceses, tendo estreado obras de Ernest Chausson, Emmanuel Chabrier, Paul Dukas e Gabriel Fauré²⁶⁴.

Os artigos escritos por Mário de Andrade sobre os recitais do pianista retomam o tema que ele já vinha desenvolvendo em relação aos outros intérpretes, ao pensar qual a sua função em relação à música que interpretam:

Um artista, na execução mais elevada da palavra, desde que se liberte de todos os cingulos escolares, de todos os preconceitos e de todas as imitações que o constriem, adquire uma personalidade típica e inconfundível, que se manifesta sempre ou nas obras que cria, ou, se é “virtuoso”, nas obras de outrem que interpreta. Se a função toda particular do gênio é criar, abrir novos caminhos, desbastar territórios reclusos, temos que o intérprete também pode ser genial: descobrindo nos autores novas fontes de sensações estéticas, demonstrando deles ao mundo dos ouvintes novas faces, e novas orientações²⁶⁵.

São apresentados dois tipos de artistas: o “criador”, aquele que concebe a obra, e o “intérprete”, aqui chamado de “virtuoso” que executa as obras. Em ambos os casos, fica clara a defesa pela liberdade na expressão do artista, frente às escolas e tradições, que se manifesta pela sua individualidade. O artista é visto como gênio, e essa genialidade é concebida a partir da sua independência em relação a qualquer coisa externa a si próprio. Essa ideia é oposta à de uma arte social ou engajada, na qual a realização artística se daria a partir da renúncia da individualidade em nome da coletividade, tema este que será central na atuação futura de Mário de Andrade. Risler é, assim, visto como exemplo de intérprete virtuoso, ao qual não se atribui esse adjetivo devido à capacidade técnica, mas à maneira como concebe a “manifestação musical”.

As suas interpretações não visam, como a grande maioria das vezes, nos outros “virtuosos”, o contentamento dos ouvintes, ou o respeito cego pelas tradições dos autores, chegados até nós através dos outros intérpretes; antes buscam a realização de uma grande visão estética que lhe é particular a realização de um nobre sonho de arte, forte e encantado, e dentro do qual o sr. Risler vivera sempre, na doce convivência da sua arte²⁶⁶.

²⁶⁴ Ver imagem 13 com anúncio do primeiro recital.

²⁶⁵ *A Gazeta*, 2 de setembro de 1919.

²⁶⁶ *Ibidem*.

O primeiro recital do pianista francês ocorrido no dia 1º de setembro teve predominância do repertório alemão com duas *Sonatas*, *op. 26* e *op. 55*, de Ludwig van Beethoven, as *Cenas Infantis*, de Robert Schumann, o *Convite à Dança*, de Carl Maria von Weber, além de peças de Granados, Debussy e Liszt. Para Mário de Andrade, o interesse maior estava na execução de Beethoven por uma afinidade de personalidade. A identificação entre os temperamentos dos intérpretes e dos compositores é uma característica recorrente para o sucesso das execuções na crítica de Mário²⁶⁷. Risler, assim, tem sucesso como intérprete de Beethoven porque, assim como o compositor de Bonn, é um criador que não se contenta em se manter repetindo as convenções, seja na maneira de compor ou de executar. A busca por novos modos de se expressar é o que os torna únicos e cria a afinidade que permite ao pianista uma execução de excelência.

No segundo artigo sobre Risler, de 4 de setembro, Mário não escreve sobre o segundo recital, ocorrido na noite anterior, mas comenta a primeira performance, em uma continuação direta do texto de 2 de setembro. Percebemos isso pelas referências que faz ao repertório, não discorrendo sobre a interpretação do pianista francês de Mozart, da *Sonata Appassionata*, de Beethoven, nem das várias peças de Chopin e de Chabrier que foram executadas na segunda noite. Além disso, o advérbio temporal “ontem” localiza a escrita do texto no dia seguinte ao primeiro recital, o que permite que o artigo seja entendido como uma segunda parte do texto de 2 de setembro. Possivelmente é uma marca da edição no processo de publicação do jornal, que termina por dividir um texto mais extenso em duas partes e publicá-las em dias diferentes. Ao se colocar os textos consecutivamente, percebe-se que esse corte é realizado com ajustes que fazem com que cada um obtenha uma unidade, embora a leitura conjunta apresente uma apreciação mais completa do recital. No texto do dia 4 de setembro, o crítico inicia refletindo sobre a experiência de escrever sobre um artista a partir de somente uma apresentação.

Perigoso é externar-se uma opinião definitiva sobre um “virtuoso”, só porque se o ouviu num recital. Embora um programa como o do sr. Risler, ontem, contenha autores de diversas épocas e orientações diversíssimas, raramente permite o desdobramento de uma personalidade de executante, nas suas múltiplas modalidades. Mostramo-nos sempre reservados após o primeiro concerto de um “virtuoso” que se apresenta, temendo depois a queda em contradições, ou ter de confessar um erro de apreciação²⁶⁸.

²⁶⁷ Esse tema vai ser mais bem desenvolvido na comparação feita, a seguir, sobre os recitais de Guiomar Novais.

²⁶⁸ *A Gazeta*, 04 de setembro de 1919.

Para somar à experiência do recital, adiciona à sua apreciação o que lia sobre o pianista nas revistas musicais estrangeiras que a partir de “plateias mais exigentes”, aclamam o pianista. Em um primeiro momento, Mário concorda com a grandeza do pianista pela originalidade da sua interpretação, diretamente ligada à sua personalidade também original, expressa através de soluções técnicas.

A primeira impressão que se tem, ouvindo-o perturba; faz com que hesitemos em nossa apreciação, tal a maneira diversa e especial com que o grande pianista encara os autores. Inda mais: tal a simplicidade com que executa, tal a severidade com que usa os pedais (ultrapassando a paralização já árida de Germer), tal a originalidade da sua maneira de tratar o som e principalmente o *legato* que cria um mundo de efeitos novos, agradáveis uns, chocantes outros, inesperados outros, deixando o ouvinte um pouco perplexo ante a execução²⁶⁹.

A surpresa no contato com a música realizada por Risler é, assim, o que mais chama atenção do crítico, que volta a elogiar a interpretação principalmente de Beethoven, mas também de Schumann, Debussy e Liszt. A maneira peculiar de tocar do pianista, porém, não significa para o crítico uma adesão completa. Mário de Andrade chega então ao ponto que queria ao incluir a introdução sobre a apreciação de um virtuose com base em uma única apresentação: não gosta do *Noturno* de Chopin, tocado extraprograma com “aspereza e severidade” e não “romanticamente”. Esse incômodo é expresso em uma única frase: “Desagradou-nos a sua interpretação”, que é complementada por comentários sobre as maneiras de se interpretar Chopin, ponto que retomará posteriormente quando tratar dos recitais de Guiomar Novais. Por enquanto, é importante apresentar a versão sem censuras da sua apreciação da peça do compositor polonês, feita no terceiro número da revista modernista *Klaxon*: “Risler? Ruinzinho, bem ruinzinho mesmo. Ainda me lembro com arrepios da execução do noturno em fá susinado...”²⁷⁰ Comparando as duas maneiras de expressar sua reprovação, percebemos a existência de uma variação no tom utilizado pelo escritor nos dois periódicos, o que nos sugere uma distinção no grau de autonomia que ele podia exercer em cada contexto. A despeito de diferenças nas intenções de cada uma das publicações, em *A Gazeta*, jornal mais tradicional, Mário pode apenas expor seu desagrado; já em *Klaxon*, revista de orientação modernista, sentindo-se mais livre em relação às ideias que poderia expressar, oferece um julgamento pessoal.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ ANDRADE, Mário de. *Guiomar Novais II (A Virtuose)*. Em: *Klaxon*, nº3. São Paulo, julho/1922, p.9.

Imagem 13 - Anúncio do primeiro recital de Édouard Risler publicado no *Correio Paulistano* em 1º de setembro de 1919. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Guiomar Novaes

Fora ainda da temporada oficial, mas não menos importantes, foram os recitais de Guiomar Novaes realizados no Teatro Municipal de São Paulo nas semanas seguintes. As expectativas pelas apresentações da pianista brasileira eram altas devido ao seu retorno dos Estados Unidos, país para onde havia partido em turnê em 1915 e permanecido até 1919, devido à insegurança dos transportes marítimos durante a guerra²⁷¹. Guiomar Novaes já era figura reconhecida não só no Brasil, mas também na Europa e Estados Unidos, sendo motivo de orgulho nacional. A entrevista de Menotti del Picchia para o jornal *Correio Paulistano* de 4 de setembro de 1919, por exemplo, revela algumas das expectativas em torno da pianista que iam além de escutá-la nos palcos. A narrativa do jornalista não busca alardear os seus sucessos no exterior, mas constatar se a influência norte-americana não havia subjugado na sua personalidade as suas origens brasileiras. Esse receio logo é transformado em alívio ao perceber em Guiomar uma “patriótica e apaixonada pelas nossas cousas”, que dizia que “a sua maior glória era ser filha da nossa

²⁷¹ A presença de Guiomar Novaes nos Estados Unidos está documentada e é apresentada em: MEDEIROS, Luciana e SAMPAIO, João Luiz. *Guiomar Novaes do Brasil*. Petrópolis: Kapa Editorial, 2011. O principal trabalho que se dedica à trajetória da pianista é a tese de Livre Docência de Maria Stella Orsini (ORSINI, Maria Stella. *Guiomar Novaes: Uma vida, uma obra*. Tese (Livre-docência) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.)

terra e pertencer ao nosso querido Brasil”. Mais do que constatar os méritos artísticos da sua arte, a intenção do jornalista é atribuir à filha ilustre da terra o orgulho nacional. Tudo se passa como se no sucesso de Guiomar Novaes nas suas apresentações pelos palcos do mundo não só projetasse um sucesso da pianista, mas das artes e da civilização brasileira:

E eu pensava que ela, com a sua arte, que com Orfeu domara as feras e dera uma vida espiritual e violenta às cousas inertes, mostrara a esse povo tumultuário e febreiro, que o Brasil também era grande e podia ter orgulho do gênio dos seus filhos...²⁷²

O mesmo periódico, em 10 de setembro, volta a repetir essa ideia, destacando que o aplauso ao recital do dia era quase um dever cívico à “grande pianista mundial, glória de S. Paulo e lidima glória do Brasil”²⁷³. O retorno aos palcos paulistas após 4 anos era de uma intérprete mais madura do que quando partira, logo após retornar dos seus estudos na França onde recebeu o primeiro prêmio do Conservatório de Paris. No primeiro recital foram apresentados o *Prelúdio*, *Coral e Fuga*, de Cesar Frank, peças de Gluck, o *Noturno em fá* e a *Sonata*, op.35, além de composições de Stojowski, Paderewsky, Debussy e Leschetizky.

²⁷² *Correio Paulistano*, 4 de setembro de 1919.

²⁷³ Ver imagem 14. A associação de Guiomar Novaes com a sua origem brasileira e paulista é também celebrada em outros periódicos como *A Cigarra*, *A Vida Moderna*, *O Estado de S. Paulo* e *O Comércio de S. Paulo*, como mostra ORSINI, M. S., *op. cit.*, p. 617 – 624.

GUIOMAR NOVAES

Guiomar Novaes, a gloriosa pianista paulista, realiza hoje o seu anunciado concerto no theatro Municipal. A ansiedade com que o nosso publico tem aguardado esse recital bem exprime fielmente a admiração de que se cerca em S. Paulo a nossa genial paulista. Dois motivos especiaes justificam essa admiração: primeiro, o talento de que é portadora a joven paulista, cuja reputação artistica é hoje firmada pela critica dos mais cultos meos musicos do mundo; segundo, a modestia, e encantadora modestia que sabe alisar ao seu extraordinario valor. Guiomar Novaes é uma intuição musical asombrosa, sem que um leve traço de valado perturbe a serena limpidez do seu genio e sem que deixe ella de nos apparecer sempre como a senhorita brasileira, simples e bondosa, que todos conhecemos desde o inicio da sua carreira. Além disso, uma qualidade excepcional a deve eleger, entre os nomes que nos são mais caros, já como expressão da nossa cultura, já como elevada compreensão dos sentimentos de amor á Patria: o seu entranhado affecto á terra nativa, que ella sabe cultivar superiormente, com carinho e simpatia. Essa faca da sua sensibilidade é das que, com mais eloquencia, a recommendam ao orgulho e á admiração incondicional dos seus patriotas.

A noticia do concerto de hoje tanta curiosidade despertou desde os seus primeiros annuncios, que um verdadeiro alvoroço cepera a recita de Guiomar Novaes. Teremos, pois, como daqui já dissemos, a applaudi-la, um publico numerosissimo e selecto e entre o qual, com certeza, hão de estar muitas pessoas que a applaudiram nos seus ultimos concertos realizados nesta capital, ha quatro annos, antes de partir Guiomar para a sua triumphal "tournee" de arte, que lhe deveria dar, depois, fama e gloria. Muitos hão de lembrar-se ainda do que eram aquelles primeiros recitales, prenunciadores já da sua victoria; esses sentirão agora o quanto é cada vez mais profunda a sua intelligencia na interpretação dos autores que uma natural affinidade ciege em sua commoção interior e tos quae tantas paginas nos dá de uma alta e extranha belleza.

O seu recital será, indubitavelmente, uma revelação. Dar-nos-á a conhecer uma pianista completa, em pleno fulgor da sua carreira, intelligentemente senhora de todos os segredos da technica e de todos os effeitos que, do seu instrumento, pôde offerecer-nos para crear novos motivos de emoção. De accordo com o seu programma, teremos de ouvir a nreza admiravel "Nocturno" de Paderewsky, que ella interpreta portentosamente; em Chopin, da quem ella se tornou a magna interprete, com o "Nocturno em fá" e a "Sonata em si bemol menor, op. 35"; em Debussy, nessa nova e original "La soirée dans Grenade" e em outros numeros que dão ao seu programma um luminoso realce e que o tornam tanto mais difficil quanto erigido de responsabilidades.

Paderewsky, o extraordinario pianista polaco, cuja gloria esplende em todo mundo por onde passaram as suas mãos privilegiadas, affirmou, depois de ter ouvido Guiomar Novaes, que a considerava, em elegio, como o maior pianista contemporaneo, pela limpidez da sua technica e pela sua maravilhosa intuição, que lhe permittiam, não simplesmente interpretar ou reproduzir os grandes mestres, mas crear, sob a suggestão das suas obras de arte, novas expressões de poesia e de belleza.

O recital de hoje será, com certeza, a confirmação dessas credenciaes de que a investe a autoridade do insigne pianista.

E' esta, afinal, a expectativa reinante em nossos meos artisticos e sociaes, que se preparam para applaudir, como o merece, a grand pianista mundial, gloria de S. Paulo e hálma gloria do Brasil.

O concerto de hoje obedecerá ao seguinte programma:

Cesar Frank — Prélude, Choral et Fugue.
Gluck-Sgambatti — Melodie.
Gluck-Saint-Saens — Les Arts de Ballet d'Alceste.
Chopin — Nocturno em fá.
Chopin — Sonata, op. 35, em si bemol menor: Grava, Doppio movimento, Scherzo, Marcha funebre e Final, presto.
S. Stojowski — Vers l'Azur.
Paderewsky — Nocturno.
Debussy — La Soirée dans Grenade.
Liszt — Etude Heroïque.

Imagem 14 - Divulgação do primeiro recital de Guiomar Novaes no *Correio Paulistano* em 10 de setembro de 1919. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Como indica em nota ao final do texto, uma greve que paralisou as oficinas de *A Gazeta* não permitiu que Mário de Andrade publicasse sua apreciação do concerto logo após a sua realização (em 10 de setembro), mas somente no dia 16 de setembro. De

maneira semelhante à crítica a Arthur Rubinstein, a descrição do recital é marcada por uma linguagem que remete à religião católica e à ideia da música como culto.

Guiomar toca. Um recolhimento absoluto... Há um milagre de luz no seu tocar. Rezam as teclas do coral de Cesar Franck. É a oblação ao Senhor. Piedosa e crente, ela primeiro oferta-se a Divindade, com a carícia dos seus dedos, com o entusiasmo da sua alma, com a elevação do seu pensar. Divina Guiomar!²⁷⁴

Não são apenas as obras que propiciam ao crítico esse estado de excitação, mas também sua ordem de apresentação no recital, que sugere um contato com a divindade:

Na própria construção do seu programa a maravilhosa artista aponta a culminância a que atingiu. Primeiro o óbulo votivo ao Deus eterno; depois o escutar piedoso de um coração humano; finalmente, a contemplação interessada do universo. À princípio, a alma enlevada em misticismo e fé; em seguida o coração que pulsa comovido, recontando o romance de todos os corações; por último a preocupação intelectual, o espírito absolvido nos mistérios da natureza. (...) Guiomar é criatura e criadora. Possui todas as potências desta, todas as piedades daquela. É humanamente terrena, e purissimamente celestial... Divina Guiomar!²⁷⁵

De maneira diversa do que produz sobre os recitais de Manén e Risler, textos de análise em que predomina a racionalidade, em que avalia os artistas a partir de elementos da técnica musical que o permitem elaborar categorias como “virtuose”, nesse primeiro texto sobre Guiomar Novaes, Mário de Andrade se apresenta afetado pela música, como havia ocorrido no ano anterior durante a apreciação sobre Rubinstein, expondo suas impressões sem o distanciamento esperado para um crítico pouco prestigiado. A música que o afeta na plateia é o que o inspira a escrever e não algum outro interesse. Essa postura é assumida no texto: “Quanto a nós – a função gélida do crítico se obumbra: em vez de restrições, ditirambos: em vez de ensaios: epinícios”²⁷⁶. Da mesma maneira que Mário concebe que, para os criadores, o temperamento e a personalidade são o fundamento para a criação de obras musicais, a sensibilização sofrida diante do recital de Guiomar funciona para ele como força criadora para essa crítica.

²⁷⁴ *A Gazeta*, 16 de setembro de 1919.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ De acordo com as definições do “Moderno Dicionário de Português Michaelis”: ‘obumbrar’ é ensombrar, escurecer, cobrir de trevas; ‘ditirambo’ é composição de versos e estâncias irregulares que exprimem entusiasmo ou delírio; e ‘epinício’ é adjetivo que faz referência a algo que celebra uma vitória, comumente um hino, cântico ou poema.

No segundo artigo, de 18 de setembro, que faz referências ao segundo recital de Guiomar Novaes, ocorrido na noite anterior, o crítico volta a uma análise menos afetada pela experiência, perguntando-se qual o destino da pianista como intérprete: “A que formidável grandeza chegará Guiomar Novaes, imaginávamos nós ontem, pois que apressar de tão moça ainda ela já atingiu uma altura que muitos artistas de valor não alcançaram, na plena posse de todas as suas forças?”²⁷⁷ A pergunta é interessante porque imagina um devir da pianista e embora não a responda, as considerações do escritor oferecem um diagnóstico das artes no Brasil.

Não somos daqueles que, pessimistas, acreditam que a nossa raça só pode produzir meteoros artísticos, cuja carreira atinge bruscamente um fastígio de Sol de verão para tombar de súbito numa interminável noite de trevas. Muito mais do que a raça e as influências do clima (a que Guiomar Novais se subtraiu, vivendo quase sempre agora em países de mais suave força) são a liberdade e a dissolução em que vivem os nossos artistas o que lhes impedem continuar a rota que lhes era destinada²⁷⁸.

A ideia a que se opõe é a da perenidade do sucesso dos artistas brasileiros, cujas carreiras não encontram um destaque estável ao longo do tempo, mas resumem-se a vultos de interesse momentâneo. A explicação dada por Mário para esses fenômenos passageiros não nega a ideia, corrente na época, de que a raça e o clima eram fatores fundamentais no condicionamento dos brasileiros. Esse tipo de formulação, encontrada em autores como Oliveira Vianna e Silvio Romero, ancora o desenvolvimento do brasileiro e seu suposto atraso na comparação com povos sem miscigenação racial e provenientes de climas temperados. Esses fatores humanos e geográficos seriam, sob esta perspectiva, decisivos na constituição de um caráter brasileiro, de modo que a mistura de raças e o clima tropical apresentar-se-iam como impedimentos para o progresso de uma ideia de civilização brasileira. Embora não contradiga essa ideia, Mário a apresenta como uma explicação insatisfatória, no caso de Guiomar pela longa permanência no exterior, e de modo mais geral, por acreditar não ser esse o condicionante principal para a ausência de desenvolvimento das artes no Brasil²⁷⁹. A “liberdade e a dissolução” em que viviam os

²⁷⁷ *A Gazeta*, 18 de setembro de 1919.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ A miscigenação, ao menos em relação aos artistas, vai ter um significado positivo na obra de Mário de Andrade a partir dos anos 1920, com o ensaio sobre Aleijadinho. Ver: ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965. Na música, as características raciais como elemento distintivo da música brasileira também vão ser frequentes, tendo o seu ápice no texto sobre Cândido Inácio da Silva. Ver: ANDRADE, Mário de. Cândido Inácio da Silva e o lundu. Em: *Latin American Music Review*, v. 20, nº 2, 1999.

artistas seriam as características que impediriam o pleno desenvolvimento das suas carreiras para o crítico. A liberdade, apresentada como atributo negativo, não deve ser entendida aqui como uma defesa de restrições às escolhas individuais dos artistas, mas como crítica a um excesso de opções nas tomadas de decisão ligadas à não existência de um conjunto de instituições que amparassem os artistas. Em outras palavras, a liberdade acompanhada da dissolução, entendida como desagregação, estaria ligada com a incipiência, ou mesmo inexistência, de um sistema artístico desenvolvido, capaz de oferecer amparo para as trajetórias dos envolvidos. Como vimos no capítulo anterior, as instituições musicais no Brasil e, especialmente em São Paulo, são bastante recentes e de alcance limitado, não constituindo um circuito musical completo formado por músicos, público e crítica. A trajetória de sucesso de Guiomar no exterior é vista como condição suficiente para uma constância na sua carreira, de modo que Mário de Andrade não acredita que ela será mais um “meteoro artístico”. Porém, ainda vê a possibilidade de desenvolvimentos futuros, situando sua música em uma condição do presente: “A arte de Guiomar caracteriza-se atualmente pela procura constante dos efeitos. O piano é um microcosmo sob suas mãos”.²⁸⁰

Nessa característica estaria contida uma afinidade com a música de Chopin, com o qual a pianista teria encontrado o “seu amor afim, como Risler em Beethoven e Rubinstein em Debussy”. Antes de comentar essa ideia de afinidade e amor entre intérprete e compositor, o que fará no terceiro texto sobre Guiomar Novaes, Mário destaca o êxito da pianista no que ele diz ser a primeira audição da *Sonata op. 27 n. 1*, de Beethoven. Para comentar a adequação do estilo “nobre e íntimo” da obra com a interpretação da pianista paulista, faz referências a Machado de Assis (“recata-se, esconde-se o seu sentir, não se ‘derrama’²⁸¹, como diria Machado de Assis”) e ao importante musicólogo alemão Adolph Bernhard Marx, estudioso das obras de Beethoven. Mário elogia ainda os efeitos que Guiomar consegue do seu instrumento, unindo técnica e sensibilidade, ao executar peças de Franz Liszt extraprograma, como a *Dança dos Gnomos* que gera o sensação de “ter penetrado uma floresta de carvalhos, e numa clareira, sob um luar de balada ter visto em coreia multicolor, ao bandolim dos rouxinóis[,] milhões de criaturinhas luminosas farandolando”.

²⁸⁰ A *Gazeta*, 18 de setembro de 1919.

²⁸¹ Provável referência ao sexto poema dos *Versos à Corina*: “O esplendor da beleza é raio criador: / Derrama a tudo a luz, derrama a tudo o amor”.

O terceiro recital de Guiomar Novaes, destacado como o mais importante por Mário de Andrade na sua crítica de 25 de setembro, foi todo dedicado ao compositor polonês Frédéric Chopin. O crítico afirma não ter espaço para desenvolver adequadamente o argumento no jornal e isso fica evidente na comparação com seus artigos em *Klaxon* em 1922, onde comenta com mais vagar a relação de Guiomar com Chopin, além de outros aspectos da sua música. Em 1919, Mário reconhece a importância dos outros recitais e de outros compositores executados por Guiomar, mas torna a destacar a afinidade com o polonês:

O Chopin que nos dá Guiomar Novaes não é só diverso do das outras edições já nossas conhecidas de outros virtuosos; há unicamente um meio de o significar: o Chopin de Guiomar Novaes é mais Chopin²⁸².

Essa identificação na execução das obras revela aspectos do compositor que somente a pianista consegue imprimir:

É o fantasma, que Delacroix lançara na sombra da sua tela, ao mesmo tempo meigo e tenebroso, carinhoso e terrífico, espelhando nos olhos e no abatimento das faces todas as sutilezas da aristocracia, todos os cingulos das paixões tumultuárias. É o incorrigível romântico, amante três vezes: da grácil Constança. Que trazia rosas nos cabelos, de Maria Wodzinski, nobre e leviana, e da hidra de todos os românticos, George Sand. É finalmente o elegante sentimental dos noturnos e das valsas e sobretudo, soberanamente forte e tristonho, o patriota das mazurcas e das polacas²⁸³.

Mário evoca imagens e representações sobre Chopin para afirmar a similitude para com Guiomar, em que se destacam as características atribuídas a um artista romântico. Primeiro, a evocação do quadro de Eugene Delacroix traz a principal representação visual do compositor e, provavelmente, também de um músico romântico. Como mostra John Nici, a maneira como Delacroix pinta o quadro retrataria a “agonia romântica”, característica a qual compartilhavam o pintor e o retratado na criação das suas artes. A identificação existente entre os dois artistas está explícita no diálogo entre o retrato de Chopin e o autorretrato de Delacroix, em que ambos expressam um “fervor artístico e uma sensibilidade emocional”²⁸⁴. Essa descrição do quadro é similar à realizada por Mário que vê em Chopin “os cingulos das paixões tumultuárias”. A representação

²⁸² A *Gazeta*, 25 de setembro de 1919.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ NICI, John. *Delacroix's Portrait of Chopin as a Surrogate Self-Portrait*. Em: GOLDBERG, Halina (ed.). *The Age of Chopin: Interdisciplinary Inquiries*. Indiana University Press, 2004, p. 37.

romântica do compositor prossegue com a menção a suas relações amorosas durante a vida, e com o sentimentalismo e a nacionalismo expressos pela sua música.

Ora, entendidas nos seus diferentes contextos, as representações de Guiomar Novaes na época tinham grande afinidade com as de Chopin. Assim como Chopin é retratado como gênio em relação à sua música, que representaria o seu tempo e sua sociedade, mas como pessoa, frágil, doentio e feminino, Guiomar é a menina-prodígio em que se encontram realizados os anseios da sociedade paulistana da época. A soma entre figura delicada e grandeza artística é encontrada nos dois personagens.

Na performance a grandeza da intérprete é destacada e não anulada pela relação de identificação. Não se trata de uma predominância da obra de arte e do compositor em relação ao músico que se subtrai no momento da execução, mas de uma sintonia que permite a manifestação de ambos e que os transcende.

O caráter, que ela imprime às composições de Chopin, tem esse mérito infinito de demonstrar cabalmente o homem que imaginamos através da leitura da sua vida, ao mesmo tempo que nos patenteia em todo o esplendor da sua eclosão a alma, a estesia. A personalidade da excelente intérprete. Executando Chopin ela é simultaneamente Chopin e Guiomar Novais. O virtuose para elevar-se acima do enxame dos tocadores, precisa, embora identificado com o autor que executa, mostrar-se a si próprio, sem pretensão, mas também sem descabida humildade, e imprimir à música alguma coisa do seu próprio eu para que o trecho cante, fecundado por esse tremor ligeiro, por essa levíssima indecisão que é o apanágio humano, a nossa glorificação na terra²⁸⁵.

Assim, seguindo a metáfora religiosa, o compositor, como divindade, só pode se manifestar quando existe, mais do que uma compatibilidade, uma identificação com o intérprete, que atua como sacerdote. Por mais que se reconheça que o recital abala o crítico afastando-o de julgamentos objetivos, Mário avança na análise da ‘manifestação musical’ em relação aos textos anteriores, ao apresentar um aspecto técnico da música que possibilita a excelência de Guiomar Novaes na música de Chopin. Para além da identificação subjetiva na representação dos artistas, o crítico destaca na técnica da pianista os seus usos do *rubato*, característicos da música do polonês e que não seriam tão bem executados por outros pianistas.

Nem a severidade compassada, nem o ritmo bambo, a metrificação frouxa. Nem a confusão do “rubato” com o “ritenuto” clássico, que tanto nos desagradara nesse outro grande pianista que é o sr. Risler, nem a preguiça dengosa da menina chopineira de mãos gélidas²⁸⁶.

²⁸⁵ *A Gazeta*, 25 de novembro de 1919.

²⁸⁶ *Ibidem*.

Avança ainda, fazendo referência a um dos seus autores de predileção, Jules Combarieu, que

não necessitaria escrever um livro para provar as afinidades da frase musical e falada; bastar-lhe-ia recomendar si tivesse conhecido Guiomar Novais, uma sua audição. A frase musical, para ela, atinge toda uma amplitude do discurso oral, ora largo, ora convulso, ora ligeiro²⁸⁷.

A referência ao musicólogo francês traz pistas sobre as fontes a partir das quais Mário elabora as bases da sua reflexão crítica. Combarieu ao estudar o desenvolvimento da música na história, desde os tempos primitivos aos atuais, concebe uma similaridade entre a fala e a música, no sentido de que ambas são necessariamente ligadas à sociedade. Ele se contrapõe à ideia de autonomia total da música, que “jamais é um ‘fim em si’ como dizem os filósofos; ela sempre é subordinada a um ato da vida pública”²⁸⁸. Mais do que isso, Combarieu propõe uma impossibilidade de separação da música para com a religião e a linguagem verbal, que concebe como fenômenos sociológicos por excelência. É da concepção de que a música não é só uma linguagem artística, mas que está localizada na sociedade, que Mário de Andrade vai se aproveitar, concordando com a fórmula proposta por Combarieu de que “a música é a arte de pensar com os sons” e que “o pensamento musical é a manifestação de um instinto geral e profundo, mais ou menos obscuro, porém reconhecível pela humanidade”²⁸⁹. A ideia de que a música, na sua manifestação sonora, não só faz parte como é constituidora da sociedade, e de que, assim, pode ser entendida como tendo função semelhante à religião, está na base do pensamento crítico de Mário de Andrade.

Por meio dessa breve referência, mais do que demonstrar erudição, o crítico apresenta sua visão sobre um autor que trata do tema e sobre a potência da experiência musical, que é capaz de gerar efeitos extraordinários. A maneira de tocar de Guiomar, que comove o crítico, levando-o a um estado de supressão da razão, e até da consciência, – “Guiomar recebeu o raro e divino dom de nos fazer esquecer o trabalho da vida,

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ COMBARIEU, Jules. *La Musique: ses lois et son évolution*. Paris: Ernest Flammarion, 1907, p. 14. No original: “Elle n’a jamais été une ‘fin en soi’ comme dissent les philosophes; on l’a toujours suordonnée à un acte important de la vie publique”.

²⁸⁹ *Idem*, p.16. No original: “la musique est l’art de penser avec les sons” e “la pensée musicale est la manifestation d’un instinct général et profonde, plus ou moins obscur, mais partout reconnaissable dans l’humanité”.

sonhando...”²⁹⁰ – tem para ele valor maior do que um livro inteiro que teoriza sobre o fenômeno.

Missão artística portuguesa, Ruy Coelho e Raymundo de Macedo.

Nas mesmas semanas em que a empresa Da Rosa-Mocchi organizava a temporada oficial, ocorriam dois eventos paralelos com a presença de artistas portugueses: a “missão artística portuguesa” e a presença do pianista Raymundo de Macedo.

O primeiro grupo era constituído das sopranos Maria Judice e Cacilda Ortigão, do barítono Alfredo Mascarenhas e do pianista e compositor Ruy Coelho. Além da programação apresentada em três recitais entre o final de agosto e o início de setembro no Rio de Janeiro, que foram repetidos depois em São Paulo, foram obtidas poucas informações sobre a organização desse grupo. O jornal fluminense *O Paiz*, na edição de 30 de agosto de 1919 afirma que houve um encontro dos músicos com o presidente da República, Epitácio Pessoa, o que sugere que se tratava de uma missão oficial do governo português de difusão das suas artes²⁹¹. Essa informação é reforçada pela presença de propagandas no programa de concerto que destacavam agências de bancos portugueses na capital paulista. Vale lembrar que no período da guerra e naquele logo posterior, as artes são meio privilegiado de intercâmbio, com a circulação de artistas compondo corpos diplomáticos a fim de promover interesses das nações. O caso mais célebre é o da missão francesa liderada pelo poeta Paul Claudel que teve como secretário o músico Darius Milhaud entre os anos de 1917 e 1918²⁹².

Mário de Andrade escreve dois artigos breves intitulados “Missão Artística Portuguesa”, publicados nos dias 24 e 26 de setembro, nos quais tece comentários sobre a presença do grupo em São Paulo. Nestes pouco diz sobre as apresentações musicais em si, mencionando poucas impressões, como o destaque a Cacilda Ortigão que “tem uma voz muito agradável e simpática”²⁹³. No primeiro desses artigos elogia a aproximação entre as artes dos dois países que compartilham “da mesma raça, falando a mesma dulcíssima língua”, o que parece indicar uma concepção da constituição racial e linguística brasileira que tem como base a portuguesa. Porém, aponta um

²⁹⁰ *A Gazeta*, 25 de novembro de 1919.

²⁹¹ *O Paiz*, 30 de agosto de 1919.

²⁹² Sobre isso, ver LAGO, Manoel Corrêa do (org.). *O Boi no Telhado*. São Paulo: IMS – Instituto Moreira Sales, 2012.

²⁹³ *A Gazeta*, 24 de setembro de 1919.

desconhecimento mútuo em relação à música portuguesa. Assim como os brasileiros só conhecem alguns fados e os pianistas Ruy Coelho e Viana da Mota, os portugueses talvez só conhecessem o maxixe e Carlos Gomes.

No segundo artigo, há o questionamento do projeto de uma missão que representaria um país. Como seria dada a legitimidade de um grupo que se propusesse como portador de características nacionais? A resposta, em breves linhas, estaria na oficialidade do grupo, não em relação à ordem política que os escolheria, mas aos “dirigentes da república das artes”, os próprios artistas realizando essa eleição. Porém, para o crítico, haveria dificuldades para essa organização e o resultado não necessariamente seria melhor e ainda questionável. Imaginando o caso brasileiro, Mário de Andrade supõe que o resultado poderia ser a reunião de um “flautista de Gamboa, um cantor cearense e um tocador de violão de qualquer outro Estado”²⁹⁴, além de Catulo da Paixão Cearense como poeta, o que não seria representativo da arte brasileira. É interessante ver que, nesse momento, o crítico não apoia manifestações populares como representantes da nação, mas artistas provenientes de uma formação acadêmica de moldes europeus como Guiomar Novaes, Bellah de Andrade, Paulina d’Ambrósio e Henrique Oswald.

Como podemos notar, nos textos de *A Gazeta* o tema da nacionalidade e da crítica musical são recorrentes, porém não elaborados conjuntamente. Mário já apresenta nas suas críticas inquietações com a situação da produção artística em São Paulo, porém parece ainda não conseguir traduzir isso em termos de propostas de transformação social. Ele parece crer em uma arte dentro de estruturas tradicionais como possibilidade de formação de uma arte nacional. Nesse texto, a posição de Mário ainda é bastante conservadora, demonstrando seu alinhamento com o gosto das elites como definidor da arte brasileira. Após a formulação da proposta de nacionalização das artes tendo como base as manifestações populares, e de um contato mais intenso com o grupo modernista, já no começo da década de 1920, Mário vai inverter a sua posição e passar a defender a massa de artistas anônimos em detrimento da celebridade de um virtuose.

É somente sobre terceira apresentação da Missão Artística Portuguesa que Mário de Andrade vai voltar a realizar uma crítica da música escutada no teatro²⁹⁵. O texto se concentra na apreciação de peças da segunda parte do concerto, de autoria de Ruy Coelho. Na primeira e na terceira partes foram apresentados trechos de óperas interpretadas pelos

²⁹⁴ *A Gazeta*, 26 de setembro de 1919.

²⁹⁵ Ver imagem 15 com o programa dessa apresentação.

artistas portugueses. Uma vez que havia a presença do compositor, a crítica de Mário não se volta para os intérpretes, mas para uma avaliação das obras apresentadas. O primeiro comentário realizado está ligado ao programa, que utiliza o termo alemão *Lied*, ao invés de *Canção* para designar as peças de Ruy Coelho apresentadas, o que traria dificuldades desnecessárias de compreensão para o público. Mário diz que pouco se pode afirmar sobre o compositor, uma vez que somente uma parcela ínfima da sua já vasta produção foi apresentada, e de um único gênero. Sobre as obras, afirma que algumas demonstram grande talento e outras são fruto de lamentável falta de gosto. Ele elogia o “acompanhamento pianístico” e a “potência dramática” das boas peças e reprime algumas escolhas temáticas do compositor nas peças que avalia como ruins. Em contraste com outras críticas sobre recitais, em que o propósito parece estar em trazer uma apreciação dos espetáculos que aproxime a música dos leitores-ouvintes, nesse artigo Mário de Andrade parece se dirigir ao próprio compositor. Ao avaliar as obras, parece esperar que Ruy Coelho leia o que escreveu e responda nas próximas obras, como se propusesse o início de um diálogo.

Imagem 15 - Programa do terceiro recital e repertório da Missão Artística Portuguesa. Fonte: Centro de Documentação do Teatro Municipal de São Paulo.

Na mesma semana da apresentação do grupo português, o pianista Raymundo de Macedo, da mesma nacionalidade, apresentava-se na cidade, com organização da

empresa José Loureiro. A crítica de Mário de Andrade ao recital realizado no teatro Municipal ocorrido em 26 de setembro é publicada no dia seguinte. Ao constatar a presença de diversos pianistas no palco do teatro nos últimos meses, realiza uma comparação, atribuindo qualidades a três deles: a “elevada intelectualidade” de Édouard Risler, a “emotividade desbordante e comunicativa” de Guiomar Novaes e “um técnico poderosíssimo” em Raymundo de Macedo. Apesar da sua formação na escola alemã, o pianista português não exibiu como Risler, que era na realidade formado na França, a “severidade e profundidade” características dos germânicos, mas “técnica e bravura”, principalmente no emprego de força e energia na sua interpretação. O principal elogio é o da técnica perfeita, que não estava presente, por exemplo, em Guiomar Novais, de modo que o destaque do seu repertório eram as peças de Liszt, especialmente a *Sonata em Si Menor*. O apego à demonstração de brilho e virtuosismo a partir desse cuidado técnico torna Macedo, para o crítico, mais comparável a um esportista com musculatura muito desenvolvida do que aos outros músicos, dada a pouco presente expressão de emoções na sua interpretação. Não há, aqui, uma crítica direta que censure a performance do pianista, mas também não há o encantamento produzido pelos outros músicos que tornavam a experiência no teatro quase religiosa. A técnica, portanto, não é capaz de afetar o crítico da mesma maneira que a sensibilidade, possibilitando uma compreensão muito mais objetiva do recital, e o crítico é capaz, assim, de se atentar para os seus defeitos de maneira mais racional.

Temporada Lírica de 1919.

Após o final antecipado da temporada lírica de 1918 com a epidemia de gripe espanhola, a temporada de 1919 prometia grande programação. A principal atração do ano era a participação da companhia de dança de Anna Pavlova para a execução das cenas de balé das óperas. Além disso, a companhia trazia no repertório títulos inéditos para a cidade, como o recém-estreado *Trítico* de Puccini, com elenco similar ao da estreia europeia, a ópera russa, em sua versão italiana, *Príncipe Igor*, de Alexander Borodin, e a ópera de Claude Debussy, *Pélleas et Melisande*²⁹⁶. Isso mostra que, mesmo após o final da *Primeira Guerra Mundial*, a empresa de Walter Mocchi continuava oferecendo ao

²⁹⁶ Essa ópera não foi apresentada nessa temporada, tendo sua estreia em São Paulo apenas no final do século.

público paulistano uma programação artística de grande interesse, com novidades no repertório.

A série de textos do jornal *A Gazeta* sobre essa temporada recebe o título de “Temporada Lyrica”, estendendo-se do dia 03 ao dia 21 de outubro, aparecendo quase sempre na primeira página do jornal. Porém, a assinatura ao final dos textos indica que não foi o mesmo articulista o responsável pela elaboração dos artigos durante todo o período. Os 5 cinco primeiros textos da série, além de um entre eles denominado “Bailados Russos”, trazem ao final as iniciais “M.A.”, enquanto os seguintes não são assinados. A partir dessa marca, além de outras já apontadas anteriormente, podemos inferir que somente esses textos são de autoria de Mário de Andrade, que encerra ali sua primeira participação no jornal *A Gazeta*, no episódio que vai apelidar posteriormente de “mal-entendido de crítica”.

O primeiro texto da série, de 03 de outubro, faz referência à apresentação da ópera *Mefistofeles*, de Arrigo Boito, ocorrida na noite anterior. Como havia realizado na temporada anterior e como era o costume na imprensa, a primeira coluna principia com uma saudação.

Iniciou-se ontem, com *Mefistofeles*, de Boito, a temporada lírica oficial de que são empresários os srs. Da Rosa – Mocchi. A casa apresentava um esplendor maravilhoso de luxo e elegância, e a mulher paulistana imperava com a sua graça morena e cálida²⁹⁷.

A aparência de uma saudação verdadeira à empresa organizadora e ao público, nos dois primeiros períodos, revela, nos seguintes, seu lado crítico e irônico, com referências à ópera italiana e o gosto da plateia.

A ópera italiana dá-nos ainda, embora quinquagenária, aquele *plaisir extreme* que La Fontaine sentia ao ouvir *Pele de Asno*... Naturalmente, todo o interesse da noite se concentrava no aparecimento do sr. De Angelis, o celebrado baixo; e pudemos, com prazer, constatar que a celebridade que o precedia dimanava do seu próprio valor artístico, e não do abuso de certos processos mais de acrobacia musical que de verdadeira arte. Isso acontece muitas vezes com os artistas da escola italiana. Não raro o público enche o teatro porque a sra. soprano lírico vai dar tal nota ou o sr. tenor o seu famigerado dó de peito. E o dó de peito fica célebre nos anais da vida²⁹⁸.

²⁹⁷ *A Gazeta*, 03 de outubro de 1919.

²⁹⁸ *Ibidem*.

Esse trecho modifica a leitura do anterior: não era devido ao valor artístico que a plateia “luxuosa e elegante” frequentava a temporada lírica, mas pela celebridade de alguns artistas, que realizavam acrobacias e que entravam nos “anais da vida”. Isso não significa que Mário de Andrade considere Nazzareno De Angelis um cantor de pouca arte, afirmando que este possui “a mais bem timbrada voz de baixo que temos ouvido”. O mesmo não se dá com Giuseppe Taccani, que “tem pouca voz, pouca arte, e um timbre desagradável, com aquele anasalado ligeiro, das pessoas constipadas”. Considera ainda boa a performance da importante soprano Gilda Dalla Rizza, a encenação irregular e bom o desempenho de Gino Marinuzzi à frente da orquestra.

As referências realizadas nesse texto recuperam expressões já empreendidas em outros textos da série: a menção ao prazer de *La Fontaine*, já havia aparecido na segunda parte do texto dedicado a *Giuseppe Wancolle*, na citação em francês extraída das memórias de Camille Saint-Saens; a questão do virtuose e do seu valor artístico faz alusão aos seus textos sobre intérpretes instrumentais como o violinista Juan Manén²⁹⁹.

A segunda ópera da temporada foi *Manon*, de Jules Massenet, relatada como tendo sido interpretada no seu idioma original – o francês. Diferente da temporada do ano anterior em que estava presente um elenco completo da ópera de Paris para a execução dos títulos nesse idioma, em 1919 há somente dois cantores dessa nacionalidade: Ninon Vallin Pardo e Armand Crabbé. Disso, infere-se que, ou os intérpretes italianos cantaram em francês, ou a informação de que a ópera foi realizada no seu idioma original está equivocada.

Mário de Andrade considera esse título de Massenet uma das melhores composições da tradição francesa. Nesse texto, além de defender o estilo de composição dessa escola em relação a outras, apresenta, em uma frase, suas características gerais e um cânone de autores:

A música francesa, que é toda de cambiantes finas e delicadas, apresenta a rudeza dos embates da vida sob uma aparência piedosa de visão e fantasia - falamos da música representativa, que frisa o gênio da raça, que nasce com as *bergerettes*, e com altos e baixos passa pelas criações de Rameau, Gluck, Cesar Franck, Massenet e outros ainda, para atingir Chausson, Fauré e finalmente Debussy. Essa música nunca atingirá o realismo filosófico e possante da alemã

²⁹⁹ A figura do “dó de peito”, que ainda não havia sido utilizada, vai retornar nas suas críticas de ópera no *Diário Nacional*, no final dos anos 1920, nas quais vai protestar de maneira mais veemente contra a maneira de organização das temporadas e dos empresários como o próprio Mocchi. Essas críticas foram selecionadas para publicação no livro *Música, Doce Música*, na seção *Campanha contra as temporadas líricas*. Ver: ANDRADE, Mário de. *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins Editora, 1963.

e muito menos o verismo bambo e puccinesco de certas bandas de aldeia, onde dominam pratos e tambores, com arrebiques de flautim³⁰⁰.

Faz questão, ainda, de sustentar que não são dos maiores gênios que se compõe uma escola, dizendo que a *Manon* é muito mais caracteristicamente francesa que as obras de Hector Berlioz. Além disso, afirma um relativismo entre as diferentes tradições, de modo que não se pode dizer que o sentimentalismo que atribui aos franceses possa ser considerado inferior às escolas alemã e italiana.

Em relação aos intérpretes, elogia Valin Pardo no papel da protagonista, além de Crabbé, Tito Schipa, que cantou em francês e a dança de Pavlova.

O texto seguinte, da terça-feira, 06 de outubro, faz um resumo das três produções exibidas no final de semana. A primeira destas foi a noite de estreia da companhia de Pavlova, na qual foram interpretados dois bailados mais longos – *A Bela Adormecida no Bosque*, com música de Piotr I. Tschaikovsky e *A Noite de Valpurgis*, com música de Charles Gounod – ambos com coreografias de Ivan Clustine, além de *Divertimentos* compostos de peças mais curtas. O crítico faz elogios aos dois principais dançarinos da companhia, Anna Pavlova e Alexander Volinine. Os outros dois espetáculos, repetições do ano anterior, são títulos pelos quais o crítico não tem apreço: *Tosca*, de Puccini e *Thais*, de Massenet; sobre os quais se contenta em destacar as boas interpretações dos cantores.

Em 07 de outubro, o texto é sobre uma ópera aguardada por Mário de Andrade desde o ano anterior: *Marouf*, de Henri Rabaud³⁰¹. Ela já tinha sido apresentada em São Paulo em 1917, com montagem e elenco vindos da *Ópera-Comique* de Paris, provavelmente tais como na sua estreia mundial, dentro dos acordos da empresa de Walter Mocchi. Apesar de não se tratar de uma estreia paulistana da obra, o crítico faz questão de relembrar, em um longo primeiro parágrafo, os detalhes do enredo, tirado das *Mil e uma Noites*, em adaptação de Lucien Népoty, a partir da tradução francesa de Mardrus³⁰². A seguir, faz comentários sobre a música, localizando-a no gênero de ópera cômica, destacando ainda aspectos da sua composição.

³⁰⁰ A *Gazeta*, 04 de outubro de 1919.

³⁰¹ No texto de 12 de outubro de 1918, Mário de Andrade havia deixado uma sugestão à empresa organizadora de apresentar novamente a ópera de Rabaud, na qual admira a interpretação de Armand Crabbé.

³⁰² Ver: RABAUD, Henri. *Mârouf: Savatier du Caire*. Paris: Paris Choudens, Éditeurs, partitura para canto e piano, 1914.

Os motivos orientais, tristonhos, monótonos, sensuais na sua roupagem de “fioriture”, atravessam a peça toda, dando-lhe um encanto indescritível de novidade. Os motivos condutores dão um prazer superfino a quem os consegue distinguir no meio da trama de uma orquestração moderníssima absolutamente característica³⁰³.

Além da aprovação da música, elogia toda a execução do espetáculo, censurando somente o público de São Paulo, que se mostrou indiferente à apresentação: “Foi uma ingratidão e uma prova da parca educação musical”. Ao defender a pouco conhecida obra de Henri Rabaud frente ao público e, possivelmente a outros críticos da época, acaba por expor sua opinião sobre a música moderna.

Não que sejamos intransigentemente partidários da música moderna. Não consentimos no que dizem tantos eruditos iconoclastas, para os quais a música nasceu com Debussy e Strauss; antes, reconhecemos na música dos nossos dias certos defeitos capitais, dos quais não será o menor a falta de potência dramática. Imagine-se um drama com o *Tristão* ou como a *Carmen*, musicado com os mesmos processos do *Pélleas* ou do *Cavaleiro da Rosa*! Mas foi por uma acertada compreensão dessa verdade que Debussy escolheu para a sua música o vago simbolismo de Maeterlink e Rabaud a fantasia imaginosa dum conto das *Mil e Uma Noites*³⁰⁴.

Para Mário de Andrade, a modernidade da partitura, entendida como atualização dos processos de composição, não era requisito único e satisfatório para que uma música fosse considerada boa. No caso da ópera, em que a narrativa é parte integrante da obra, a adequação do estilo composicional ao enredo é critério importante para a definir a qualidade final da obra. Não há, assim, uma defesa irrestrita do modernismo musical como único caráter estético legítimo. Como pudemos ver nos textos dedicados a Giuseppe Wancolle em 1918, Mário expressa um pessimismo sobre os caminhos da música moderna em relação às escolas nacionais. Ele defende o reconhecimento das diferenças das tradições nacionais e, tratando-se do que era apresentado nos palcos de São Paulo, uma renovação do repertório. Em muitos dos casos, renovar o repertório era, sem dúvida, apresentar música ligadas à escola modernista, mas isso não queria dizer que recusasse estéticas antigas. Composições do período clássico, como a *Nona Sinfonia*, apresentada na temporada anterior, e o próprio *Marouf*, não eram obras de vanguarda, mas eram pouco executadas na cidade, que preferia as repetições de títulos consagrados. Nesse sentido, percebe-se que um dos princípios da crítica de Mário de Andrade é estimular a

³⁰³ *A Gazeta*, 07 de outubro de 1919.

³⁰⁴ *Ibidem*.

apresentação de títulos novos, considerando novidades como o que não se ouvia frequentemente, e não somente composições recentes ou baseadas em ideias novas.

No texto seguinte, o único da temporada com outro título, *Bailados Russos*, de 08 de outubro, Mário de Andrade discorre sobre uma nova concepção de arte moderna. Faz isso a partir do relato que realiza de nova apresentação da companhia de dança de Anna Pavlova. Porém, não trata de todo o espetáculo que exibiu, entre outras, a coreografia *Amarilla*, com música de Tschaikovsky e Driga, ou da mais famosa cena de Pavlova, a *Morte do Cisne*, com música de Camille Saint-Saens; o que atrai o crítico é o poema-dança *La Péri* (que tem como subtítulo ‘A Flor da Imortalidade’) com música de Paul Dukas, coreografado por Ivan Clustine e com regência de Marinuzzi. Mário narra o enredo à sua maneira e conclui com a ideia que resume seu elogio à obra.

La Péri é a história tristíssima de todos nós, de todos aqueles que, iniciados das coisas do espírito, porfiam em busca da rubra flor da imortalidade. Imaginamos apanhá-la um dia, sentimo-la em nossas mãos, beijamo-la frementes de amor e de respeito, sentimos-lhe os espinhos mordendo-nos a polpa dos lábios, mas *La Péri*, Nemesis, a Realidade – como quer que ela se chame – vem roubá-la das nossas mãos. E ao pôr do Sol, enquanto a fada má foge com a flor no triunfo de ouro e sangue do poente, os nossos braços pendem para o chão, o nosso rosto recurva-se, a lágrima fecunda o solo. As asas estão partidas! Nestas batalhas quotidianas do espírito, que somos nós senão um mundo de Ícaros sem fé?... O poema de Clustine enleva; depois, faz pensar³⁰⁵.

O crítico fica maravilhado com os gestos realizados pelos dos dançarinos: Anna Pavlova, que faz o papel da Péri, personagem da mitologia persa, alada como uma fada, e Hubert Stowits, que além de ter desenhado os cenários e figurinos faz o papel de Iskender, homem que viaja buscando a flor da imortalidade³⁰⁶. Mário pede a repetição da performance e insiste na ideia de uma obra moderna que “nos arranca um minuto da vida para depois fazer pensar”. A experiência estética é analisada, assim, em função dos tempos em que a obra age sobre o espectador: o primeiro, no contato imediato, no qual sente-se a obra que anula um instante da vida, como uma espécie de transe; o segundo, em que se reflete sobre o que se passou nesse instante. Não bastam o gozo imediato ou a razão que não desfruta do instante para a experiência estética do sujeito, mas é necessária a combinação entre esses momentos. Esse processo é proeminente nas obras de arte moderna, que Mário de Andrade concebe como: “um vago e meigo simbolismo

³⁰⁵ A *Gazeta*, 08 de outubro de 1919. Grifo meu.

³⁰⁶ A imagem 16 mostra a caracterização de Pavlova e Stowits para esse espetáculo.

sofraldando por um segundo apenas a toga pesada da realidade para que os homens a entrevejam apenas e a realizem entre si”. Ele explica isso a seguir:

Essa concepção de arte moderna é como uma frase de verdade que se interrompe no meio, seguida de uma profunda e enigmática reticência. Quem quer que imagine um segundo o seu destino, olhe os espaços: verá na claridade transparente dos céus azuis os três pontos negros que indicam uma continuidade interrogativa e a que ninguém responde³⁰⁷.

A arte moderna, assim, é aquela que promove a reflexão do sujeito que tem contato com ela. Se o instante do contato entrega uma reação imediata do corpo (em muitas vezes um prazer), essa não se encerra no momento passageiro, mas instiga o sujeito a pensar sobre sua experiência.

Em seguida, faz críticas ao ‘cubismo’, que apesar de ligado às artes modernas, não tem o apoio do crítico, por ser o “realismo elevado... ao cubo”. Mário não vê, nesse momento, no cubismo uma capacidade sugestiva, mas uma representação da realidade, o que termina por associar com “um luxo”. Vincula, assim, características negativas aos termos ‘cubismo’, ‘realismo’ e ‘luxo’, de modo que podemos inferir que ele considera que a arte tem, necessariamente, um papel nas vidas das pessoas, para além da representação da realidade, e não de maneira acessória. Apesar do diagnóstico precipitado em relação ao cubismo, já aparecem aí duas bandeiras que vai defender em pouco tempo depois: a arte moderna como produtora de reflexão e o combate à arte como luxo.

O último período do texto indica, porém, de maneira irônica, uma limitação na capacidade do artista para a concretização desse projeto, mesmo que realize esse tipo de obra moderna: “Conte[,] pois[,] ela a fábula, o homem que a tire... se quiser”. Há aí a sugestão de que não bastaria o trabalho artístico como força de mudança nos meios artísticos, já que existem outros atores envolvidos, como os receptores das obras. Essa ironia parece destinada aos espectadores do teatro, que não haviam compreendido *Marouf*, na noite anterior e, provavelmente, não tiveram a mesma leitura da peça de Dukas.

O último texto assinado por “M.A.” em *A Gazeta* é uma crítica ao *Barbeiro de Sevilha*, de Gioachino Rossini, publicada em 09 de outubro de 1919. Mário de Andrade considera essa a obra-prima do compositor italiano e vê um grande interesse do público

³⁰⁷ *A Gazeta*, 08 de outubro de 1919.

paulistano na sua apresentação. A representação da noite anterior é considerada por ele uma das melhores já realizadas, devido ao equilíbrio do elenco, repetindo a ideia já defendida anteriormente: “mais vale um conjunto acertado a um famigerado cantor que, com as figuras de proa das galeras em meio de ferragens e cordoalhas, se cerca de vozes velhas e cansadas”³⁰⁸. Os solistas da ópera – em especial Angeles Ottein³⁰⁹ – são, assim, elogiados pelas suas realizações, em relação às características técnicas e cênicas, com o crítico concluindo que “o *Barbeiro de Sevilha* que ontem ouvimos não só merece a nossa admiração insulada nas palmas que lhe demos, mas será lembrado como gratíssima recordação”.

Será que essa récita realmente traria boas recordações para Mário de Andrade? Após esse artigo, seu próximo texto nesse jornal só aparecerá em 1922, às vésperas da Semana de Arte Moderna, quando, além de defender a arte moderna, vai denunciar o “mal-entendido de crítica”, ocorrido cerca de 2 anos antes. Em resumo, são cinco as evidências ajudam a localizar nesse momento a separação entre Mário de Andrade e *A Gazeta*: (1) a assinatura dos textos, que não exibem mais as iniciais ‘M.A.’, (2) o estilo das críticas seguintes, que são mais descritivas e menos reflexivas em relação aos eventos da temporada lírica, (3) a charge de Voltolino e o texto *Gente Entendida*, publicados na semana seguinte, ironizando o papel do crítico de música, (4) o depoimento de Mário na carta ao seu colega Joaquim Álvares Cruz, em que relata uma briga com o jornal e (5) a referência do próprio Mário na coluna de 1922. Voltarei a esse tema a seguir, nas considerações finais.

³⁰⁸ *A Gazeta*, 09 de outubro de 1919.

³⁰⁹ Curiosamente, Mário comenta que a cantora cria o efeito na plateia de *épater la bourgeois*, expressão utilizada em crítica à mesma ópera interpretada pela mesma cantora no ano anterior. Em 1918, trata os efeitos vocais da cantora como “o pouco invejável efeito de... *épater la bourgeois*”. Em 1919, o sentido é outro: “A senhorita Angeles Ottein enxerta escalinhas, destacados em notas altíssimas, arpejos e trêmolos com a máxima sem-cerimônia... *poue épater la bourgeois*. Nesse ponto somos burgueses: a graciosa soprano ligeiro nos deixa uma grande admiração”.

Imagem 16 - Foto de Anna Pavlova e Hubert Stowits caracterizados em *La Péri*, c. 1919. Fotografia: Frans van Riel. Fonte: J. Paul Getty Museum.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Voltando ao tema: ‘plumitivo incipiente’?

Vai-se a companhia lírica, e isso significa um grande alívio para os cronistas.

Quantas vezes temos ouvido, de amigos, a frase invejosa:

– Quem me dera o teu emprego; teatro de graça – divertimentos todas as noites.

Seria muito agradável, de fato, ir ao teatro e assistir a um belo espetáculo sem a menor preocupação; durante os intervalos trocar ideia com os amigos, conversar com as senhoras em suas frisas e, terminada a representação, tomar um chocolate no Assyrio, ouvindo música de *cabaret* e disparates dos jovens professores de canto, e depois, em aconchegado automóvel, seguir para a nossa residência com a tranquilidade de quem sabe poder dormir até às dez ou onze horas.

Mas nem tudo assim se passa; e direi o que há de verdade na nossa vida de cronista teatral para que se dissipem as invejas dos que pagam.

Não ouvimos a execução de uma ópera como qualquer outro espectador, porque temos a preocupação de achar elementos para uma crônica; nos intervalos corremos para a sala de imprensa, com a cara amarrada, para evitar os impertinentes que não respeitam o trabalho alheio e trazem sempre engatilhada a frase: – Então? Como correu esse ato? E querem uma impressão rápida em duas palavras... Quando nos libertamos do curioso começamos a escrever rapidamente, ganhando tempo.

Terminado o espetáculo, em vez do Alvear, tocamos a passo ginástico para a redação – 5º andar – Fregolli me intimida e em cinco minutos estamos de roupa mudada, secretaria aberta, relógio exposto, para não ultrapassar a hora, e... conclui-se a crônica, sem tempo para reler o trabalho feio a *la minute*.

Agora sim, é ocasião de tomar o auto e ir para casa; mas em lugar do auto, vamos para a esquina e lá esperamos o bonde que nos leva ao fim da linha, e terminada essa primeira etapa da viagem apresenta-se a segunda, que é a subida de um morro durante vinte minutos, a pé, para ter o pequeno gosto de dormir rodeado pelas florestas da Tijuca.³¹⁰

³¹⁰ GUANABARINO, Oscar. *Pelos mundos da arte*. Em: *Jornal do Commercio* (ed. de São Paulo), 08 de outubro de 1918.

Oscar Guanabaro³¹¹, o narrador da rotina de um crítico musical durante a temporada teatral, já havia aparecido neste trabalho, em breve menção que vale ser retomada: “Crítico é, em bom português, emitir opinião sobre alguma coisa, e como em matéria de opiniões, cada cabeça cada sentença, é claro que todos sentem-se com a bossa de Ste. Beuve e Guanabaro”³¹². Ele é retratado como modelo de um crítico musical para *A Gazeta*, e é importante um questionamento sobre o que isso significa. Em outras palavras, se Mário é ironizado por criticar e dar opiniões sem ter a ‘bossa de Guanabaro’, resta compreender o significado desta expressão para elucidar ‘o mal-entendido’ de crítica.

Menotti del Picchia já havia usado essa expressão em matéria do *Correio Paulistano*, de 04 de setembro de 1919, em que relata uma entrevista realizada com Guiomar Novais, quando esta retorna ao Brasil.

Afinal, que direi aos leitores do *Correio*? Não perguntei dos seus concertos, dos seus triunfos, das apoteoses que recebeu... Mas, obtuso para a música, que para mim é uma Isis sagrada e velada, não era da sua glória que eu queria saber. Guiomar Novais, considerada pelos críticos estrangeiros a primeira pianista do mundo, não precisava dos meus aguados gabos; faltando-me a bossa dos Guanabaros, contentava-me com ter ouvido a genial patricia dizer que a sua maior glória era ser filha da nossa terra e pertencer ao nosso querido Brasil³¹³.

Para o autor de *Juca Mulato*, a ‘bossa dos Guanabaros’ é o conhecimento da música e sua linguagem. Ao afirmar seu gosto pela música, mas também sua ignorância sobre o assunto, Menotti prefere abster de comentar os concertos da pianista paulista. Guanabaro, à semelhança de Mário de Andrade, teve formação musical como pianista e atuou como professor desse instrumento, sendo versado na linguagem musical. Desse modo, o uso que Menotti faz da expressão não é o mesmo que o texto de *A Gazeta*. Comparando a utilização de Menotti e de *A Gazeta* da ‘bossa de Guanabaro’, o que parece estar em questão para esta última não é o conhecimento da música ou do espetáculo, mas a responsabilidade do crítico em emitir opiniões. Tema que também é

³¹¹ Oscar Guanabaro (1851-1937) teve uma carreira longa em periódicos cariocas como *O Paiz* e o *Jornal do Commercio*. Com a vinda deste jornal para São Paulo a partir da compra do *Commercio de São Paulo*, em 1916, suas críticas se disseminam entre os leitores paulistas, já que a edição de São Paulo trazia seu folhetim semanal *Pelo Mundo das Artes*. Sobre esse autor e suas críticas ver: GRANGEIA, Fabiana de Araújo Guerra. *A crítica de artes em Oscar Guanabaro: artes plásticas no século XIX*. Dissertação (Mestrado em História). Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2005; e PASSAMAE, Maria Aparecida dos Reis Valiatti. *Oscar Guanabaro e sua produção crítica de 1922*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 2013.

³¹² *A Gazeta*, 15 de outubro de 1919. Grifo meu.

³¹³ *Correio Paulistano*, 04 de setembro de 1919. Grifo meu.

evocado por Guanabara no seu texto, quando menciona a diferença do crítico para com os outros espectadores do teatro que estão em busca de divertimento. Sendo assim, o que *A Gazeta* esperava ao contratar um articulista para escrever sobre os teatros?

Lembrando que a ópera, especialmente durante as temporadas líricas, é um evento artístico e social, o compromisso do crítico estava em relatar mais do que o que se passava no palco, incluindo a plateia do teatro. Entendendo o foco dos textos nessa conjunção entre arte e sociedade, era preciso retratar na crítica com a mesma ênfase a sociedade e o espetáculo, em uma crônica social e artística, para a qual o conhecimento técnico e a capacidade de reflexão não parecem ser requisitos. O rompimento de Mário com *A Gazeta* sugere que não era esperado um posicionamento crítico de um jornalista, que mais do que relatar a vida teatral e social dentro das convenções textuais, propunha mudanças e promovia reflexões sobre as artes e a sociedade. A leitura das críticas permite constatar que Mário foge dessas convenções ao refletir sobre os espetáculos artísticos não se furtando a expor sua opinião sobre questões sensíveis a alguns agentes dos ‘mundos da arte’, como os organizadores da temporada. O engajamento demonstrado na formação de ouvintes e leitores era algo que estava além das atribuições de um jornalista, e pode ser entendido como um motivo para o ‘mal-entendido de crítica’. O conflito entre Mário e *A Gazeta* expressa uma diferença de compreensão sobre o significado de crítica musical. Para o primeiro, leitor de revistas estrangeiras e nacionais, ávido por pensar e discutir os temas musicais, a crítica periódica era espaço para exposição de ideias e interpretações sobre o que via nos teatros. Para o periódico, esperava-se provavelmente um simples registro dos eventos, sem julgamentos ou reflexões, valorizando-os como eventos sociais distintivos para a elite.

Por mais que Mário de Andrade tivesse intenções de promover reflexões a partir das performances, ou seja, realizar uma ‘crítica crítica’, isso não foi possível naquele momento. Theodor W. Adorno descreve bem esse espaço ocupado pela crítica musical na sociedade:

Do ponto de vista social, a crítica musical é legítima, porque apenas ela possibilita apropriação adequada dos fenômenos musicais mediante a consciência geral. Não obstante, ela participa da problemática social. Acha-se vinculada a instituições de controle social e de interesse econômico, como, por exemplo, a imprensa – contexto não raro, interfere na postura dos críticos até levar em consideração os editores e outros notáveis³¹⁴.

³¹⁴ ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011, p. 288

Entendo, assim, que a incipiência de Mário como jornalista não estava relacionada com sua competência técnica para a realização da sua crítica, mas em uma inabilidade de compreender como poderia realizar tal atividade sendo pouco prestigiado. Apesar dos seus textos evidenciarem uma consciência do papel da crítica musical em relação à sociedade, Mário não consegue realizar seu projeto por entraves da organização social nas artes. Era ainda um nome pouco conhecido nas letras em São Paulo, advindo de uma formação incomum no Conservatório Dramático e Musical, o que significava que não ocupava uma posição privilegiada na hierarquia intelectual, e talvez não estivesse ainda autorizado a expressar suas ideias da maneira que gostaria.

Vale ainda discutir o que significou para Mário de Andrade o lugar ocupado pelas críticas de *A Gazeta* no conjunto da sua obra. Como já foi dito no início do trabalho, esses artigos e o ‘mal-entendido de crítica’ haviam ainda sido pouco (ou quase nada) estudados pela literatura sobre Mário ou sobre o modernismo. A maioria dos artigos de *A Gazeta* também permanecia ignorada pelas pesquisas, talvez pela omissão do próprio Mário, que não publicou nenhum dos textos desse jornal nos livros que organizou posteriormente com sua obra. Esses artigos de 1918 e 1919 poderiam integrar a *Obra Imatura* ou *Música, Doce Música*, livros organizados pelo autor em vida, em que selecionou textos da sua juventude e artigos sobre música, respectivamente; porém, permaneceram somente no álbum de recortes privado. Não foram ainda localizadas menções de Mário sobre essa produção na sua correspondência posterior.

A troca de cartas com o jovem crítico musical Guilherme de Figueiredo permite inferir que essa omissão tenha sido intencional. Em 17 de março de 1942, semanas antes de pronunciar a famosa conferência sobre o *Movimento Modernista*, Mário comenta as críticas de Guilherme, incentivando-o a expressar suas ideias:

O que faltará a você pra realizar o que você é capaz de atingir? (...) Em 1º lugar: você tem um musicalmente uma, não complexo exatamente, mas uma consciência de inferioridade, de precariedade. (...) O que você carece é saber que você é muito inteligente, que tem direito a dar sua opinião inteligente, e dar essa opinião com felicidade... de opinar. Em 2º.: Eu creio que você está escrevendo sobre musicais, um pouco como todos os críticos destas Américas (excetue-se aqui as ilhas do Império Britânico). Isto é: você é um o-vento-levou, escrevendo ao leu dos dias e dos assuntos que a vida musical lhe dá. Isto eu acho um erro grave, um erro gravíssimo.³¹⁵

³¹⁵ ANDRADE, Mário de. *A Lição do Guru: cartas a Guilherme de Figueiredo (1937-1945)*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1989, p. 44

E depois reflete sobre sua própria experiência, buscando convencer seu interlocutor a realizar uma crítica engajada:

Toda e qualquer crítica que não queira ser sub-culta, não exige conhecimento técnico (a arte é de todos) mas exige posição, atitude, ‘ângulo de visão’. Isso é que transforma imediatamente a maior ignorância técnica em ‘cultura’. Toda crítica é sempre de alguma forma ‘dirigida’. Enfim: ao fazer uma série de críticas você precisa preliminarmente saber o que quer e o que vai fazer. Você não acha mesmo? A minha experiência me diz que é assim. Boa ou má, a minha crítica foi sempre eficiente, simples, porque eu queria uma coisa e sabia o que estava fazendo.³¹⁶

Nesses trechos, Mário dá a Guilherme os conselhos que provavelmente não havia recebido no início da sua carreira e compartilha sua visão sobre sua trajetória, admitindo sua crítica como tendo sido sempre engajada. Um engajamento, mesmo que sutil, em relação à formação de ouvintes, pode ser lido nos textos de 1918 e 1919, como procurei mostrar, porém, não é a isso que Mário se refere. Ele está falando da defesa da nacionalização das artes, como apresenta em carta de 10 de fevereiro de 1944:

A crítica não deve ser um fim, mas um meio. Um meio, um elemento, uma arma pragmática, de que a gente se utiliza pra obter um fim que não é a própria crítica, a crítica ‘em si’.

Será que me fiz entender? Por exemplo: sempre que eu fiz crítica profissional como aqui com a música, ou aí no Diário de Notícias, eu motivei minha crítica, aqui nacionalizar a nossa música, aí por a técnica de artefazer como obrigação preliminar imprescindível do escritor. O resultado desta motivação é que eu desista, preliminarmente também, de qualquer ideal de Justiça imparcial e integral (...) eu desistia da Justiça, pra praticar a Injustiça utilitária, concedendo um peso de valor às obras e aos homens não livremente, como será fatalmente o conceito filosófico de crítica, mas preso a um valor determinado, o valor tal³¹⁷.

Mário considera aqui toda a sua produção crítica da música ligada à nacionalização, tema que vai ser predominante a partir da década de 1920, mas que só era tangenciado em 1918 e 1919.

A partir dos anos 1920, sua posição na intelectualidade paulista não é mais a de um quase anônimo jornalista. É o “papa do modernismo”, requisitado a dar sua opinião sobre diversos temas³¹⁸. Cito dois exemplos em que temas recorrentes nas críticas 1918 e 1919 são abordados de maneira diferente: a série *Campanha contra as Temporadas*

³¹⁶ *Idem*.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 84-85.

³¹⁸ Isso pode ser constatado nas entrevistas que concede nessa década, no livro compilado por Telê Ancona Lopez. (ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e Depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.)

Líricas, do jornal *Diário Nacional*, de 1928, republicadas em *Música, Doce Música*; e a *Evolução Social da Música no Brasil*, de 1939. No primeiro caso, há uma crítica direta, menos mediada pelo periódico a que escreve, ao modelo de temporadas de ópera em São Paulo – organizada ainda da mesma maneira – sob diversos aspectos, aqui sintetizados: o uso de recursos públicos na programação de uma arte de pouco interesse; os preços altos cobrados pela empresa organizadora; a exclusão do povo da temporada, sendo esta realizada para a elite; o desgaste do repertório apresentado, e o uso de cantores consagrados nessas obras de menor interesse; o desequilíbrio das montagens, com os títulos célebres sendo mais bem realizados que os menos conhecidos; o lucro buscado pela empresa na divulgação das romanças célebres em detrimento do espetáculo lírico integral; uso que a empresa faz dos artistas para absolver sua culpa em performances ruins; e ausência de óperas com valor nacional³¹⁹. No segundo caso, Mário considera o momento da Primeira Guerra como determinante para o despertar de uma consciência coletiva em relação a música nacional: “Foi a Grande Guerra, exacerbando a sanha nacional das nações imperialistas, de que somos tributários, que contribuiu para que esse nosso novo estado de consciência musical nacionalista se afirmasse, não mais como experiência individual, como fora ainda em Alexandre Levi e Alberto Nepomuceno, mas como tendência coletiva”³²⁰.

A ideia de nacionalização das artes não é desenvolvida nos textos de 1918 e 1919, sendo somente mencionada. O contexto da guerra e suas consequências para a vida artística brasileira convida o professor do Conservatório a uma reflexão sobre o nacionalismo na música brasileira, porém, isso só é formulado e apresentado de maneira direta, como proposta consciente, no caso da música, a partir de 1921³²¹. Na década de 1920, a defesa pela nacionalização da música e das artes no país vai ser a principal bandeira defendida pelo crítico, culminando no *Ensaio sobre música brasileira*, de 1928.

³¹⁹ ANDRADE, Mário de. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 193-206.

³²⁰ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras, 1991, p. 24-25.

³²¹ Como mostram Lutero Rodrigues e Sergio Lisboa, o primeiro artigo conhecido de Mário de Andrade que trata da música brasileira, chamado *Música Brasileira*, foi publicado no 4º volume do *Correio Musical Brasileiro*, em julho de 1921. Ver: RODRIGUES, Lutero. *Correio Musical Brasileiro: arauto de transformações*. Anais. V Simpósio de Musicologia da UFRJ, 2014 (no prelo); LISBOA, Sergio Rodrigues. *Da Bucólica ao Ensaio sobre Música Brasileira*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2015.

Pra terminar: o pontapé de Mário.

Em 1943, Mário de Andrade escreve no seu rodapé *Mundo Musical*, um artigo em que narra um episódio da trajetória do compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart. Em 1781, Mozart rompe as relações com o conde Colloredo, arcebispo de Salzburg – que era seu patrono e empregador – para viver como músico autônomo em Viena. Mário interpreta essa ação como um pontapé de dupla direção: Mozart toma um pontapé do seu empregador, mas dava um pontapé na estrutura social do seu tempo e na maneira como o ‘mundo da arte’ se organizava: “Era realmente a primeira vez que um músico-funcionário se demitia dum serviço pra ir viver de que! De arte? De arte já vivia ele, bem ou mal. O importante para Mozart era viver sem servir”³²².

Para Mário, no caso particular de Mozart essa liberdade foi valiosa, já que ele pôde realizar sua arte de maneira que não seria possível nas amarras da servidão em que vivia. Porém, o crítico apresenta um outro lado da moeda, baseado em suas discussões sobre o papel social da arte: a liberdade individual tornava os artistas mais comprometidos consigo mesmos e menos com a coletividade, de modo que sua arte perdia o seu sentido social. Apesar de resignar-se com a impossibilidade de um retorno ao estágio anterior, no qual os compositores dominavam o artesanato das composições e criavam a arte necessariamente para situações coletivas, Mário lamenta a sinonímia do seu momento, entre fazer arte e ser gênio. A perda do sentido social da arte é o tema mais discutido por Mário no final da sua vida, sempre defendendo o engajamento dos artistas em relação ao meio em que viviam.

Análogo ao ‘pontapé de Mozart’, leio no ‘mal-entendido de crítica’, o ‘pontapé de Mário’. Assim como Mozart leva um pontapé de Colloredo, Mário leva o pontapé d’*A Gazeta*. Ambos, arcebispo e jornal, representam muito mais do que suas existências particulares: o arcebispo espelha em si a sociedade de corte, do mesmo modo que *A Gazeta* é um retrato da sociedade paulista (ou pelo menos de parte dela, aquela ligada à intelectualidade e às artes)³²³. O contragolpe tem um fundo comum, guardadas as

³²² Retirado da transcrição realizada por Jorge Coli, disponível em: COLI, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, p. 56.

³²³ Esse tipo de caracterização de um indivíduo que reflete uma situação social mais ampla é apresentado por Norbert Elias, que também usa como caso paradigmático o de Mozart. Ver: ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

proporções: a emancipação da arte e dos artistas. No caso de Mozart, a ruptura é mais significativa, é o artista que passa a ser autônomo de uma estrutura social que o prendia a modos de ser e de fazer. No caso de Mário, o pontapé-resposta é mais local, um questionamento da arte brasileira representada pelo modernismo. O caso de Mozart representa a liberação dos músicos de uma relação de servidão à nobreza, e o modernismo a liberação dos artistas brasileiros da influência europeia acadêmica. Um parêntesis: podemos dizer que o mito fundador do modernismo brasileiro é outro pontapé – o sofrido por Anita Malfatti na sua exposição de 1917, que marca o início da reunião do grupo que vai organizar a Semana de Arte Moderna. O de Mário, um pontapé menos conhecido, é também bastante significativo.

Mário, porém, aprende com o caso Mozart. Se a liberdade conquistada pelos artistas no caso de Mozart teve uma consequência prejudicial, levando ao individualismo e ao virtuosismo, Mário defende o engajamento e uma arte dependente. A liberdade pretendida por Mário, a partir do seu diagnóstico sobre o país, tinha seus limites impostos pelas condições sociais. Pelo menos na música, a vertente ideológica do modernismo se sobrepôs à estética, de modo que as discussões em torno da função da música e do papel do músico tiveram maior peso em relação às discussões sobre a linguagem musical em si³²⁴. A nacionalização da música a partir de pesquisas sobre as manifestações populares não significa, porém, o abandono de uma discussão estética, mas um processo simultâneo de criação de uma linguagem e da sua assimilação pelas artes. Essa solução, mesmo que limitada e, por vezes, contraditória, foi a proposta de Mário. Reinterpretando: tudo se passa como se Mário ao levar o pontapé em pleno Teatro Municipal, em noite de temporada lírica, virasse as costas para todo aquele ‘mundo’, e elegantemente saísse dali. Voltaria depois, com um novo ‘mundo das artes’ imaginado, mais nacional, mais amplo, mais livre e mais justo.

³²⁴ Tomo de empréstimo a divisão entre modernismo artístico e ideológico de João Luiz Lafetá. Ver: LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974, p. 17-18.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBATE, Carolyn e PARKER, Roger. *Uma história da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- ALVARENGA, Oneyda. Mário de Andrade e a Música. Em: *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro Livraria José Olympio; São Paulo: SCET-CEC, 1974, p. 39-73.
- ALVIM, Fernando José da Silva. *Mário de Andrade e o romantismo brasileiro: tradição imaginário e consciência histórica nacional*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- ANDRADE, Mário de. *A Lição do Guru: cartas a Guilherme de Figueiredo (1937-1945)*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1989
- _____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.
- _____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Editora, s/d.
- _____. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras, 1991.
- _____. Cândido Inácio da Silva e o lundu. Em: *Latin American Music Review*, v. 20, nº 2, 1999.
- _____. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1983.
- _____. *Compêndio de História da Música*. São Paulo: Casa Editora Musical Brasileira, 2ª ed., 1933
- _____. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: Edusp; IEB, 2ª ed., 2001.
- _____. *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade (1920-1921)*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- _____. *Entrevistas e Depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- _____. Guiomar Novais II (A Virtuose). Em: *Klaxon*, nº3. São Paulo, julho/1922.
- _____. *Introdução à Estética Musical*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- _____. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- _____. *Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas cidades, 1983.
- _____. *Mário escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.
- _____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- _____. *Música e Jornalismo: Diário de S. Paulo*. São Paulo: Edusp; Hucitec, 1993.

_____. *Obra Imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. *Pio & Mário: diálogo de vida inteira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: SESP-SP, 2009.

_____. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v.1, 2013.

_____. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 3ª edição, 2014.

_____. *Um homem sem profissão*. São Paulo: Globo, 2ª ed., 2002.

ANDRÉS, Letícia Sánches. La actividad musical de los centros institucionistas dedicados a la educación de la mujer (1869-1936). Em: *Trans – Revista Transculturadas de Música*, nº 15, 2011.

ANGELO, Ivan. *85 anos de Cultura: História da Sociedade de Cultura Artística*. São Paulo: Editora Nobel, 1998.

ARAÚJO, Estephania Gomes de. *João Gomes de Araújo: sua vida e suas obras*. São Paulo, 1946.

ARCO E FLEXA, Miguel. *48 anos de Gazeta*. São Paulo, Fundação Cásper Líbero, 1954.

ARTIÈRES, Philip. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricos*, v. 11, nº 21, 1998.

AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: pioneiro e centenário*. Em: *Histórica*, nº 16. São Paulo: Arquivo Histórico do Estado de São Paulo, 2006.

BLANNING, Tim. *O triunfo da música: A ascensão dos compositores, dos músicos e da sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 2008.

BENZECRY, Claudio. An opera house for the “Paris of South America”: pathways to the institutionalization of high culture. Em: *Theory & Society*, v. 43, 2014.

BERNARDES, Maria Elena. *O Estandarte Glorioso da Cidade: Teatro Municipal de São Paulo (1911-1938)*. Tese (Doutorado em História). Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2004.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914 – 1934)*. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo: Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, 2012.

BINDER, Fernando. *Mulheres e imigrantes: invisibilidades históricas e as práticas da música culta em São Paulo na Belle Époque*. Simpósio de Pesquisa em Música da UFPR. Anais. Curitiba, 2013.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo, Edusp, 2ª ed., 2008.

BÖHM, György Miklós. *Enrico Caruso na América do Sul: o mito que atravessa o milênio*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 2000.

BOSI, Eclea. *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 3ª ed., 1994.

BOTO, Carlota. Nacionalidade, Escola e Voto: A Liga Nacionalista de São Paulo. Em: *Perspectivas*, v. 17-18. São Paulo, 1994.

BOURDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. Em: *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 8ª ed., 2006.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro. I – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2ª ed., 1964

_____. O perfeito cozinheiro das almas deste mundo. Em: ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 3ª edição, 2014.

CARVALHO, Flávio Cardoso de. *A ópera “Abul”, de Alberto Nepomuceno, e sua contribuição para o patrimônio musical brasileiro na Primeira República*. Tese (Doutorado em Música). Campinas: Unicamp, Instituto de Artes, 2005.

CARMARGOS, Marcia. *Entre a Vanguarda e a Tradição: Os artistas brasileiros na Europa (1912-1930)*. São Paulo: Casa Alameda Editorial, 2011

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. Em: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 4ª ed., 2004.

_____. *Formação da Literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 4ª ed., v.1, 1971.

CASOY, Sergio. *Ópera em São Paulo: 1952-2005*. São Paulo: Edusp, 2006.

CASTRO, Ana Cláudia Veiga de. *A São Paulo de Menotti del Picchia*. São Paulo: Alameda, 2008.

CENNI, Franco. *Italianos no Brasil, “andaimo in’merica”*. São Paulo: Marins, s. d.

CERQUERA, Paulo. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo, 1954.

CETRANGOLO, Anibal. *Ópera, Barcos y Banderas: el Melodrama y la Migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.

CHARLE, Christophe. *A Gênese da Sociedade do Espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca no Vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.

COHN, Amélia e HIRANO, Sedi. *A Gazeta*. In: ABREU, Alzira Alves de et al (coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/GAZETA,%20A.pdf>.

COLI, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

COMBARIEU, Jules. *La Musique: ses lois et son évolution*. Paris: Ernest Flammarion, 1907.

CRUZ, Aloysio Álvares. Mário de Andrade antes da Semana de 1922. Em: *Revista Arca*, n.1. Porto Alegre, Editora Paraula, 1993.

DAVERIO, John. *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

DENORA, Tia. *After Adorno: rethinking Music Sociology*. Cambridge University Press, 2003.

DETTINO, Bianca Maria Abbade. *Mário de Andrade colecionador: olhar para além de seu tempo*. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo). São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2012.

DORATIOTO, Francisco. O Brasil no Mundo: idealismos, novos paradigmas e voluntarismo. Em: *A abertura para o mundo: 1889-1930*, volume 3, coord. Lília Moritz Schwarcz. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p. 162 – 164.

DUARTE, Paulo. Mário de Andrade por ele mesmo. São Paulo: EDART, 1971.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Profissionalização nas artes: uma questão de gênero. Em: *Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.

ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

FONSECA, Maria Augusta. A carta pras Icamiabas. Em: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Edição crítica, coord. Telê Ancona Lopez. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997, p.314.

FRAGELLI, Pedro. *A Paixão segundo Mário de Andrade*. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: Universidade de São Paulo, Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 2010.

GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. Em: *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade Crítica: A ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte, 1826 – 1861*. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GRANGEIA, Fabiana de Araújo Guerra. *A crítica de artes em Oscar Guanabarro: artes plásticas no século XIX*. Dissertação (Mestrado em História). Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2005.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa de Debussy a Boulez*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1987.

GUANABARINO, Oscar. *Pelos mundos da arte*. Em: *Jornal do Commercio* (ed. de São Paulo), 08 de outubro de 1918.

HENNION. Antoine. *La pasión musical*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2002.

HIME, Gisely. *A hora e a vez do progresso: Cásper Líbero e o exercício do jornalismo n'A Gazeta*. Dissertação (Mestrado em Jornalismo). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 1997.

HORTA, Olivia. Mário de Andrade e os Modernistas em Minas Gerais no Reconhecimento da Tradição para a Identidade Nacional Brasileira. Em: *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v.3, n.2, 2014, p. 117.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. *Música na Cidade em Tempo de Transformação: São Paulo (1900-1930)*. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 1988.

JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: Eu sou trezentos (vida e obra)*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Editora Reller, 2010.

_____. (org.). *O Boi no Telhado*. São Paulo: IMS – Instituto Moreira Sales, 2012.

LEVI-MOREIRA, Silvia. Ideologia e atuação da Liga Nacionalista de São Paulo (1916-1924). Em: *Revista de História*, v.116. São Paulo, 1984

LEVY, Aiala. Stages of a State: from São Paulo's Teatro São José to the Teatro Municipal, 1845-1911. Em: *Planning Perspectives*, 28:3, 2013, p. 461-475.

LISBOA, Sergio Rodrigues. *Da Bucólica ao Ensaio sobre Música Brasileira*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2015.

LOBATO, Monteiro. O “saco de carvão”. Em: *Na antevéspera*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1951.

LOPEZ, Telê Ancona. Arlequim e Modernidade. Em: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, nº 21, 1979, p. 87.

_____. *Mário de Andrade cronista do Modernismo: 1920-1921*. Em: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: USP, FFLCH, DLLTC, nº 7, 2004.

_____. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

MALUF, Maria e MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. Em: *História da Vida Privada no Brasil*, v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: Músico de uma Saga Romântica*. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Impressões de viagem*. Disponível em: <http://blog.joseeduardomartins.com/index.php/2007/06/09/>. Acesso em 23 de dezembro de 2015.

MEDEIROS, Luciana e SAMPAIO, João Luiz. *Guiomar Novaes do Brasil*. Petrópolis: Kapa Editorial, 2011.

MICELI, Sergio. Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945). Em: *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOLINA, Matías M. *História dos Jornais no Brasil: Da era colonial à Regência (1500-1840)*, v.1. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MONELLE, Raymond. The criticism of musical performance. In: RINK, John (ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 7ª impressão, 2010.

MORAES, Julio Lucchesi. *São Paulo Capital Artística: A cafeicultura e as artes na belle époque (1906-1922)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

MORAES, Marcos Antônio de. *Orgulho de Jamais Aconselhar*. São Paulo: EDUSP; Fapesp, 2007.

NATAL, Caion Meneguello, Mário de Andrade em Minas Gerais: Em Busca das Origens Históricas e Artísticas da Nação. Em: *História Social*, nº13. Campinas, 2007.

NICI, John. Delacroix's Portrait of Chopin as a Surrogate Self-Portrait. Em: GOLDBERG, Halina (ed.). *The Age of Chopin: Interdisciplinary Inquiries*. Indiana University Press, 2004.

ORSINI, Maria Stella. *Guiomar Novaes: Uma vida, uma obra*. Tese (Livre-docência) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

PAOLETTI, Matteo. Mascagni, Mocchi, Sonzogno: La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) i suoi protagonisti. Bologna: Dipartimento delle Arti e ALMADL - Area Sistemi Dipartimentali e Documentali. Em: *Arti della performance: orizzonti e culture*, n. 4, 2015.

PASSAMAE, Maria Aparecida dos Reis Valiatti. *Oscar Guanabarro e sua produção crítica de 1922*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 2013.

PEREIRA, Robson Mendonça. Cultura e Sociabilidade na Belle Époque Paulista a Partir de um Diário Íntimo. Em: *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 11, ano XI, nº2, 2014.

PEREIRA, Avelino Romero. Hino Nacional Brasileiro: Que história é esta? Em: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 38, p.21-42, 1995.

_____. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PICCHIA, Menotti del. *O Gedeão do Modernismo: 1920-1922*. Introdução, seleção e organização: Yoshie Sakiyama Barreirinhas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

PILAGALLO, Oscar. *História da Imprensa Paulista*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

PONTES, José Alfredo. A Light e a imprensa. *Memória*, nº 22. São Paulo: Eletropaulo, 1995.

RABAUD, Henri. *Mârouf: Savatier du Caire*. Paris: Paris Choudens, Éditeurs, partitura para canto e piano, 1914.

RAMIL, Raquel Vásquez. La Residencia de Señoritas de Madrid durante la II República: entre la alta cultura y el brillo social. *Espacio, Tiempo y Educación*, nº 2, v.1, 2015.

RIBEIRO, Rafael de Abreu. A construção e manutenção do Teatro Municipal de São Paulo: análise a partir da normativa paulistana produzida na Primeira República. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Anais. 2015.

RODRIGUES, Lutero. *Carlos Gomes – um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *Correio Musical Brasileiro: arauto de transformações*. Anais. V Simpósio de Musicologia da UFRJ, 2014 (no prelo)

ROSSI, Mirian Silva. A Gênese do Campo Artístico Paulistano: Entre a Vanguarda e a Tradição. Em: *SAECULUM – Revista de História*, nº28. João Pessoa, 2013, p. 202.

RUBINSTEIN, Arthur. *My many years*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1980.

SAES, Alexandre Macchione. Luz, leis e livre-concorrência: conflitos em torno das concessões de energia elétrica na cidade de São Paulo no início do século XX. Em: *História (São Paulo)*, v. 28, nº 2. Franca, 2009.

SAINT-SAENS, Camille. *École Buissonniere: notes et souvenirs*. Paris: Éditions Pierre Lafitte, 1913.

SANTOS, Lucivan dos. *Presença de Dinorá de Carvalho no acervo de Mário de Andrade*. Em: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, nº39, 1995.

SÃO PAULO. Projeto de Lei nº 128 de 1º de março de 1927. *Denomina Professor José Wancolle uma das vias públicas da capital*. Diário Oficial do Estado de São Paulo: Poder Executivo, p. 77, disponível em <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/4551559/pg-77-poder-executivo-diario-oficial-do-estado-de-sao-paulo-dosp-de-06-12-1957>. Acesso em 28 de dezembro de 2015.

_____. Diário Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo, SP, Poder Executivo, 22 de novembro de 1977, p. 123.

SATO, Eduardo Tadafumi. Mário de Andrade e A Gazeta: ‘plumitivo incipiente’ e ‘senhora de nobre e popular carreira’. I Encontro de Pós-Graduandos do IEB. Anais. São Paulo, 2015 (no prelo).

_____. O álbum de recortes R. 35: o arquivamento da vida de um crítico musical. Encontro de Arquivos Pessoais e Cultura. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014 (no prelo).

_____. Para que(m) escrevem os críticos? A ópera em São Paulo em 1918 e 1919 vista a partir dos jornais. 39º Encontro Anual da Anpocs. Anais. Caxambu, 2015.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEVERO, Ricardo. *Monographia do Teatro Municipal*. São Paulo, 1911.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Memória insuspeitas de uma artista brasileira: Julieta de França e a escrita de si. Em: *Julieta de França – Lembrança de minha carreira artística*. Rio de Janeiro: Coletiva; Funarte, 2014.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 4ª ed., 1999.

SOUZA, Gilda de Mello e. O arcaico e o moderno: história de uma amizade. Em: *Pio & Mário: diálogo de vida inteira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: SESP-SP, 2009.

_____. Prefácio. Em: ANDRADE, Mário de. *Introdução à Estética Musical*. São Paulo: Hucitec, 1995.

SOUZA, Gilda de Mello e. VERGUEIRO, Laura de Campos. Cronologia. Em: *Obra escogida: novela, cuento, ensayo, epistolário. Mario de Andrade*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, nº 56, 1979, p. 393-515.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas: São Paulo (1890-1920)*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A capital da vertigem: uma história de São Paulo de 1900 a 1954*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

TONI, Flávia Camargo. *À sombra das jovens pianistas brasileiras*. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Anais. Natal, 2013.

_____. Revistas Musicais Estrangeiras e Compositores Modernos na Biblioteca de Mário de Andrade. Em: *Remate de Males*. Campinas, 2013.

TUMA, Said. *O Nacional e o Popular na Música de Alexandre Levy: Bases de um projeto de modernidade*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 2008.

VEERHALEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de um a vida*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2001

WEBER, Willian. *La Gran Transformación en el Gusto Musical*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

WEGNER, Robert. *A doença nervosa de Mário de Andrade*. 36º Encontro Anual da Anpocs, GT 27 – Pensamento social no Brasil. Anais. Águas de Lindóia, 2012.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977

_____. O que se pode saber de um homem? Em: *revista piauí*. São Paulo: Editora Abril, nº 109, outubro de 2015.

PERIÓDICOS

A Gazeta, 1915, 1917-1922.

Commercio de S. Paulo, 1915-1917.

Correio Paulistano, 1911-1919.

Jornal do Commercio (edição de S. Paulo), 1918-1919.

Klaxon, 1922.

O Estado de S. Paulo, 1911-1919.

ANEXOS

Textos de Mario de Andrade em *A Gazeta*.

Tabela 3 – Artigos de Mário de Andrade em *A Gazeta*. Fonte: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

	Data	Título	Obra	Assinatura	Observação
1	09/07/1918	Rubinstein		Mario de Moraes Andrade	
2	31/07/1918	Para Giuseppe Wancolle I		Mario de Moraes Andrade	
3	01/08/1918	Para Giuseppe Wancolle II		Mario de Moraes Andrade	
4	03/09/1918	Divina Preguiça		Mario de Moraes Andrade	
5	04/10/1918	Interprete de Schumann		Mario de Moraes Andrade	
6	11/10/1918	Teatro Municipal I	Aida	não assinado	não está no R.35
7	12/10/1918	Teatro Municipal II	Barbeiro de Sevilha	não assinado	não está no R.35
8	14/10/1918	Teatro Municipal III	Thais	não assinado	não está no R.35
9	15/10/1918	Teatro Municipal IV	Norma	não assinado	não está no R.35
10	16/10/1918	Teatro Municipal V	Pagliacci e 9ª Sinfonia	não assinado	
11	17/10/1918	Teatro Municipal VI	Herodiade	não assinado	
12	18/10/1918	Teatro Municipal VII	Tosca	não assinado	não está no R.35
13	19/10/1918	Teatro Municipal VIII	Sansão e Dalila	não assinado	não está no R.35
14	21/10/1918	Teatro Municipal IX	Carmen	não assinado	não está no R.35
15	22/10/1918	Teatro Municipal X	Fausto	não assinado	não está no R.35
16	23/10/1918	Teatro Municipal XI	Rigoletto	não assinado	não está no R.35
17	24/10/1918	Teatro Municipal XII	Fim da temporada	não assinado	não está no R.35
18	27/11/1918	O Brasil e a Guerra		Mario de Moraes Andrade	
19	21/08/1919	Concerto Manen I		não assinado	
20	25/08/1919	Concerto Manen II		não assinado	
21	30/08/1919	Concerto Manen III		não assinado	
22	02/09/1919	Concerto Risler I		não assinado	
23	04/09/1919	Concerto Risler II		não assinado	
24	16/09/1919	Guiomar Novaes I		não assinado	
25	18/09/1919	Guiomar Novaes II		não assinado	
26	24/09/1919	Missão artística portuguesa I		não assinado	não está no R.35
27	25/09/1919	Guiomar e Chopin		não assinado	
28	26/09/1919	Missão artística portuguesa II		não assinado	
29	27/09/1919	Raymundo de Macedo		não assinado	
30	29/09/1919	Ruy Coelho		não assinado	
31	03/10/1919	Temporada Lírica I	Mefistófeles	M.A.	
32	04/10/1919	Temporada Lírica II	Manon	M.A.	
33	06/10/1919	Temporada Lírica III	Várias	M.A.	
34	07/10/1919	Temporada Lírica IV	Marouf	M.A.	
35	08/10/1919	Bailados Russos	Várias	M.A.	
36	09/10/1919	Temporada Lírica V	Barbeiro de Sevilha	M.A.	

1. Rubinstein, 09 de julho de 1918.

Vimos também, cheios de um prazer respeitoso, depor o nosso grão de incenso na ara do semideus.

Nenhum outro anseio nos exalta. Os antigos, humildes e grandes, não desdenharam nunca de levar a oblata das guirlandas votivas para ornar os pedestais dos seus nunes. A nossa guirlanda de louvores entressacar-se-á às outras muitas que Rubinstein tem colhido nesta sua viagem pelas capitais sul-americanas.

Mas o grande pianista parece desdenhar dos louvores humanos... Quando, sentado ao piano, ele traduz e evoca o misterioso sentir dos mestres, os seus olhos se cerram muitas vezes e a sua cabeça inclina-se para trás... Sem dúvida, a sua alma sutil e prodigiosa, eleva-se para a região onde demoram os espíritos dos grandes músicos e vai buscar, daqueles que traduziram em sons as comoções da sua vida, o sorriso do aplauso e a lágrima da gratidão.

As constituições privilegiadamente artísticas, como as que possui Rubinstein, vivem, sem dúvida, nessa contínua exaltação, nessa febre perpétua que permite ao executante tornar suas obras de outrem. Rubinstein não executa as músicas dos Mozarts ou dos Liszts: é a sua própria dor que ele traduz e a sua própria alegria que ele evoca. No silêncio dos ouvintes a sua personalidade toma proporções fantásticas.

Conhecedor perfeito do instrumento que dirige, não abusa ele dos efeitos fantasiosos, das liberdades do rubato, das velocidades descomedidas – antes, sóbrio e profundo, o seu deleite é escrupulosamente interpretar os mestres, e o seu escopo é comover. Passando, com uma facilidade extraordinária, por todas as escolas, dá-nos ele Bach simples e belo, Beethoven trágico, derramando-se em gestos prodigiosos, Albéniz pintando a sua Espanha perfumada e sensual. Para ele Schumann é o humorismo e a paixão, Debussy é a fantasia sugestiva, Chopin é a Polónia estilhaçada ao rebentar de cem cobiças...

Rubinstein é dos que não permitem à crítica o desenvolver frio dos seus processos. Ele abala o auditório com a rajada feroz das suas criações.

Os que pediram à música aquele quinhão de caridade, aquela fonte de consolações, que somente ela dá procurando transvasar nos sons os seus estados de alma, as suas tristezas ou saudades, indiferentemente se chamarão Bach, Beethoven ou Wagner, porque tiveram a genialidade suprema, que não se restringe aos sentimentos isolados de um eu somente, antes recontam em seus tresvários e incertezas o coração universal. O papel dos

executantes de gênio está, pois, em compreender essas incertezas e tresvarios na sua amplitude, para transmitir às massas dos ouvintes tudo aquilo que os grandes músicos nos deixaram e que não é nada menos que um legado milionário de consolações e piedade. Bach entrebalançando nos seus temas místicos e pacíficos as graças das suas lucubrações; Schumann percorrendo, com seus descantes, toda a escala dos amores – desde a desilusão, desde a ânsia erótica até a doçura do ideal realizado; Debussy conseguindo reviver em sons as fantasias da sua imaginativa portentosa: são os grandes homens bons, que compreenderam que a verdadeira grandeza não está na realização do super-homem ganhador de todas as batalhas, formidando mas ensanguentado – senão em legar à humanidade triste a esmola de um prazer, o óbolo de uma comoção mais elevada.

Rubinstein é como um sacerdote dessa religião. O seu fim é, percorrendo a lauda da agreste alma humana, distribuir aos famintos e sedentos o pão alimentoso que dá novos músculos à exaltação, a água de fonte pura com que renascem as ilusões.

MARIO DE MORAIS ANDRADE

Em S. Paulo – 7 de julho

2. Para Giuseppe Wancolle I, 31 de julho de 1918.

Devido por ventura às demasias da correspondência universal, ao baralhamento das gentes pelas facilidades das comunicações e das viagens, e mais ainda ao critério de perfeito ecletismo que rege a educação dos nossos tempos, propriamente falando, desapareceram da literatura as facções e as escolas.

Na música – digna e talvez superiora êmula da palavra escrita, na expressão dos sentimentos e dos estados de alma – nota-se também a mesma dispersão de ideais, permitindo em um só país os mais esquisitos e contraditórios temperamentos artísticos.

Acobertados com a designação de música moderna acham-se os mais dessemelhantes e irregulares credos de arte. A única escola que ainda resiste e se afasta dessa designação é o verismo italiano; mas nada é tão verdade como ele existir mais como uma empresa de exploração comercial do que como uma facção porfiando em locubrações artísticas.

As palavras mudam muitas vezes de sentido com o indiferente desenvolver das eras: talvez os nossos bisnetos imaginem que, por estas épocas moderno signifique caótico. Evidentemente nunca se aproximaram tanto os dois adjetivos; e não há diferença

alguma que os distinga quando pelo adjetivo “moderno” se aquilata do estado atual das literaturas e da música.

Sob a influência poderosa do gênio de Ricardo Wagner modificaram-se todas as escolas musicais; e desde então, como ninguém pudesse, embora afanosamente porfiando, imitá-lo, seguindo na pegada do possante reformador, cada qual tirou dele mais de um dos seus defeitos e qualidades - e todas essas diversas orientações se classificaram pomposamente de música moderna. A França, por influxo do autor do *Parsifal* viu nascer D’Indy, que deu origem à formação da *Jeune École* de efêmera duração. Desta, e consequentemente de Wagner, surgiram Fauré, Debussy, Ravel, Dukas, Rabaud. Massenet foi o último que explanou as delicadezas do meio-termo que eram as características da Escola Francesa; quanto a Saint Saens, é um homem de outras idades, um clássico que adormecendo nos tempos de Weber e de Gluck acordasse à balburdia do mundo hodierno para cantar o “Mon coeur s’ouvre a ta voix...” do segundo ato de *Sansão* a mais sublime melodia que explodiu dum coração humano.

Ainda sob a influência wagneriana o gênio de Verdi, transformando-se no que lhe era possível transformar suas tendências de melodista admirável, deu-nos *Aida*, *Otelo* e *Falstaff*, seus três maiores labores e os três maiores orgulhos da Escola Italiana. Ainda Mascagni modificou-se, e foram aparecendo Boito, Franchetti, Perosi, Zandonai. Só Puccini... Mas não falemos em Puccini!

Houve quem chegasse a assinar a Wagner a paternidade da Escola Russa. Há um exagero manifesto nessa afirmativa, embora a ele se devam as modificações poderosas por que passaram os artistas russos. A mais moça de todas as escolas musicais é talvez a que ainda se poderá afirmar que existe; mas em Scriabin, por exemplo, nada ou quase nada reside do fundo popular, da dolente nostalgia que dão à Escola Eslava a auréola de ser a mais amarga e mais humana.

Apenas a ânsia, já imperialista do autor de *Tristão e Isolda* - que desejara, antes de mais nada, uma escola genuinamente alemã, dominadora de todas as outras - não se realizou. Poder-se-á mesmo dizer que na Alemanha o seu influxo foi antes dispersivo e iconoclasta que gerador e bom. Da esperança orgulhosa da escalada, dos céus é que nasceram as babéis e as lendas dos Titãs: modernamente, as duas orgulhosas esperanças de instauração de uma música alemã dominadora e duma hegemonia militar germânica sobre todas as gentes e civilizações, ao passo que restaurava as forças adversárias, produzia, aquela, o aniquilamento em que jaz a música alemã, só tendo produzido de

grandes Brahms e Strauss, esta, o aniquilamento duma raça que pudera ser grande, mas que está a morrer devorada por suas próprias impulsões desvairadas.

E assim a música moderna reúne, sob um mesmo pendão, Debussy, Scriabin, Strauss e Zandonai. Com a mesma bandeira, naturalizam-se numa só pátria artística errares estéticos e temperamentos originais, mediocridades e grandezas. Ensombram-se com a mesma designação as harmonias indecisas e o humorismo de Debussy e as extravagâncias com que o esnobismo de alguns músicos contemporâneos pretende rivalizar e quiçá obumbrar a serena marcha com que os gênios escalam os pináculos da glorificação.

Mario de Moraes ANDRADE

3. Para Giuseppe Wancolle II, 01 de agosto de 1918.

É inegável que no domínio de todas as artes o ecletismo e liberdades de hoje vieram mais que tudo proteger os rizomas mesquinhos da vulgaridade.

Conta Saint-Saëns, com uma infinita ironia, só realizável nessa língua de cambiantes que é o francês, a organização na Califórnia de um Club Boêmio que se dera por missão a cultura, o desenvolvimento do drama lírico, segundo ideias moderníssimas.

Começaram, diz ele, por realizar representações onde se buscava interpretar o Espírito da Natureza.

A literatura moderna caracteriza-se notoriamente pela usança das versais. Este “Espírito da Natureza”, se tivesse o seu “e” e o seu “n” minúsculos, seria de um significado muito outro do que lhe deram os patronos do Club Boêmio da Califórnia.

Segundo todas as ordenações da original sociedade, compusera-se uma peça que era a síntese de todas as ideias ultramodernas, eivadas de “Espírito da Natureza”. Chamava-se essa peça o *Cavaleiro Verde*. O lugar e o tempo da ação eram indeterminados. Havia entre os personagens - só masculinos, porque as peças da Natureza não comportavam a intromissão do belo sexo - um Cavaleiro Verde, um Cavaleiro Negro, um Rei, um Príncipe, um Diabo e uma legião de espíritos...

Conta Saint-Saëns que não lhe sendo possível assistir ao drama musical, de tão estranha tentativa, pode conseguir que lhe chegassem às mãos alguns trechos importantes da música, e, referindo-se a eles, diz: “Ils m’ont surpris, car ils ne sont pas

révolutionnaires pour une obole, c'est de la jolie musique bien faite et peu originale. Nous sommes, dans la vieille Europe, plus avancés que cela, et l'on ne trouve pas dans cette musique la réalisation du principe, proclamé si haut, de la nouveauté nécessaire et indispensable... Quoi qu'il en soit de toutes ces réserves, je crois que s'il m'était donné de voir le Chevalier Vert, j'y prendrais un plaisir extrême, comme La Fontaine a la lecture de *Peau d'Ane*".

Se há uma verdadeira característica na música moderna será esse desejo de rebuscas esquisitas e de originalidade. Mas são muito mais fáceis de realizar-se como teoria que como prática.

Todos os grandes gênios foram originais; e o papel deles no mundo é descobrir e oferecer os novos abundantes filões de ouro, ao usufruto da humanidade. Os menores, depois, que se atirem à conquista dessas riquezas inexploradas e que se entrajem com as louçanias que a piedade genial dos grandes lhes ofertou.

A originalidade não pode ser um desiderato imprescindível: é uma qualidade natural, inerente aos espíritos possantes. E é porque os modernos músicos buscam antes ser originais do que sinceros que surge pelo mundo grande cópia de *Cavaleiros Verdes*.

Se um Debussy soube ser original e fantasista é porque não foram estes os seus desígnios, antes qualidades inatas no seu estranho temperamento artístico. Agostino Cameroni, num admirável artigo sobre o autor de *Pélleas et Melisande*, tem estas palavras: "Importa, antes de mais nada, estabelecer que Debussy não foi um fabricante voluntário de fórmulas harmônicas e de uma determinada maneira. Foi um temperamento essencialmente espontâneo e original, e a sua maneira pessoal de sentir e de escrever, ainda que disciplinada e amadurecida por profundas meditações, como prova a idade de dez anos da elaboração de *Pélleas et Melisande*, mostra em alto grau o caráter de instinto e de sinceridade que constitui o segredo da verdadeira arte".

O próprio Strauss, que fez obra de possante engenho com *Electra*, *Salomé*, *D. Quixote* e as diabruras do *Till Eulenspiegel*, dá-nos ainda uma prova dessa verdade quando querendo fazer obra inteiramente fora das normas correntes, escreveu a *Ariana em Naxos* que não conseguiu sustentar-se nos próprios teatros da Alemanha, onde a sua obra - "et pour cause" - é tão querida.

É de esperar que haja muito breve uma reação contra esses exageros do esnobismo que nos dá "Ariana" e "Cavaleiros Verdes"; e que a música, a divina arte das musas, enverede por mais largas e ensolaradas vias.

Debussy, libertado de todas as regras que lhe impediam o desenvolvimento das largas alas, soube ser verdadeiramente grande, legando aos musicistas uma fortuna de joias inconfundíveis. Mas, como Ricardo Wagner, Claudio Debussy não fará escola. Octave Séré opina que o escritor de *Demoiselle Elue* esgotou nas suas obras os recursos que lhe auferiam os seus processos harmônicos; embora não perfilhando a opinião pessimista, é força reconhecer que os langores espasmódicos, as tonalidades vagas, os acentos sombrios, as intenções sugestivas com que Debussy construiu as suas obras, não representam os sentimentos fortes que se originam da vida. Debussy foi o mestre do “mezzo-piano”! Mas os amores, os castigos, as cóleras, as angústias buscam outros acentos, explodem, clamam, gemem; e a música para defini-los necessita das frases largas, dos acordes decisivos e dos arroubos do sistema omnitônico que os modernos rechaçaram.

A música, titubeante, procura atualmente uma vereda por onde endireite os seus passos; mas quando chegar esse momento de raciocínio, bem próximo talvez em que as harmonias se aclararem, as melodias renascerem, e a voz humana, o instrumento dos instrumentos, retomar o seu reinado, surgirão belos e nobres engenhos - e a música moderna os fecundará.

Mário de Moraes Andrade

Obras citadas:

Saint-Saens, *École Buissonnière*³²⁵

Agostinho Cameroni, Debussy e la musica contemporanea, [artigo] da *Vita e Pensiero*, maio de 1918;

Octave Séré, *Musiciens français d'aujourd'hui* - citado de segunda mão, por não ter sido possível ainda conseguir o livro.³²⁶

³²⁵ Nota da pesquisa: SAINT-SAENS, C. Camille. *École Buissonnière: notes et souvenirs*, Paris: Lafitte. 1913. Não há marcas à margem, tais como grifos ou palavras destacadas a lápis ou tinta.

³²⁶ Notas da pesquisa: Há um exemplar editado em 1921 na biblioteca de MA.

4. A Divina Preguiça, 03 de setembro de 1918

Aqueles que asseveram ter a humanidade eras de progresso, de estacionamento e eras em que a civilização volta atrás, laboram num ligeiro desvio de concepção e numa compreensão menos exata da sinonímia das palavras. Na passagem das civilizações, como na própria vida, tudo é marchar, buscando um horizonte dianteiro inatingível. A destruição é, como a criação, uma necessidade dessa marcha que impulsiona os homens.

A água emergida da fonte não mais tornará à balsa agreste onde surgiu: será riacho, ribeirão depois, depois caudal... Na história dos homens, tudo é progresso: apenas esse progresso trilha por vezes descaminhos, perlustra as ínvias sombras dos matagais, em vez de, num anseio alevantado, seguir reto para os horizontes onde pompeia o Sol.

Não se poderá dizer, sem receios de pesado errar, que a civilização perlongasse (antes da guerra) esse caminho que vai ter à luz. Digo antes da guerra, porque é certo que o pampeiro das metralhas, o holocausto dos homens moços pela Grande Causa, varreram o futuro dos bulhões que o ensombravam; e a humanidade que sobreviver sentirá mais incentivos no desejo, mais entusiasmos na inspiração.

Um dos sintomas desse descaminho, anterior ao famigerado agosto de 1914, era a propensão que tinham os cientistas de explicar as faltas e os vícios dos homens por meio de doenças e atavismos. Reduziam o humano a um João-minhoca ainda menos interessante e elevado que o da concepção pessimista de Pierre Wolf.

Os filósofos germânicos, organizados na mais encrenque pirataria intelectual de que jamais houve exemplo, tinham surrupiado e escondido nas saxeas cavernas das suas filosofias aquele mesmo trigo das virtudes “ceifado ao campo do bom senso antigo”, de que nos fala Raymundo. A guerra será talvez o “Sésamo, abre-te!” dessas lapas vertiginosas.

Pensava assim, dentro comigo, folheando as eruditas páginas de Austregesilo sobre a “Preguiça patológica”... Não me assaltou, com lê-las, a gargalhada dos deuses de Homero, mas confesso ter-me encrespado os lábios o sorriso das figuras de Da Vinci. Mais uma ilusão que nos querem tirar! A preguiça, que para uns fora dom dos deuses e para outros pecado mortal, ei-la reduzida a um morbo de nova espécie! Não poderíamos mais gozar dos nossos prazeres, agradecendo-os aos deuses, nem inculpar as nossas acédias preguiçosas, só remíveis no gradil dos confessionários!... Não; nem gozar com aqueles, nem sofrer com estas: a preguiça não era nem regalo nem culpa, resumia-se a uma doença! Todos os preguiçosos seriam outros tantos doentes!... E eu tive como que

uma visão nova do mundo: via a Terra, modorrada ao calor, redondinha, vestida dum imenso gramado esmeraldino sobre o qual a humanidade inteira se deitara, chapéus nos olhos, mãos nas cavas dos coletes, pausas pantagruélicas culminando no espaço, a dormir, a dormir serenamente, num gigantesco, universal convescote.

Nem gozar, nem sofrer! Não se lhe poderia increpar a mandranice, nem exaltar a felicidade dos ócios: todos sofriam o contágio do mesmo morbo! E a uma receita de doutor e dois meses de estação de águas, sarada e firme, a humanidade voltaria ao labutar diuturno da vida!

A preguiça teve sempre, conforme o sentido em que foi tomada, modulações várias. Cada época e cada religião, aceitando e compreendendo a preguiça segundo o seu modo de ver, decantara-a ou a repulsara. Na Grécia e na Roma de apogeuus incontrastáveis, apesar de terem sido estádios de continua atividade, onde mais se acentuava o prurido dos ideais, as ânsias da perfeição, ela foi apreciada e divinizada quase. Tempos de formoso trabalho, onde as saúdes abundavam de seiva, onde as inteligências eram mais geniais e as riquezas mais pletóricas, foi-lhes dado imprimir a quase todas as artes plásticas ou literárias o impulso que fez com que elas atingissem a portentosa serenidade na força e a suprema beleza na verdade. A arte que – como explana Reinach – é mais ou menos um luxo, diferenciando-se, entre outros, por esse caráter especial das outras manifestações da atividade humana, não poderia desenvolver-se a alcançar o seu fastígio senão em meio das riquezas que prestigiaram as colinas da Helade e os serros dos mansos de Roma. A arte nasceu porventura dum bocejo sublime, assim como o sentimento do belo deve ter surgido duma contemplação ociosa da natureza. O belo e a arte são a descendência que perpetua e enaltece o ócio; e os próprios filósofos helênicos, nas suas preguiças iluminadas, esmagando ao peso das sandálias a areia especular dos seus jardins, gostavam de repousar os olhos nos mármore intemeratos, no verde policrômico das relvas e vergéis, na palpitação das carnações sadias.

O cristianismo, compreendendo mais humana e verdadeiramente a vida, fez da preguiça um pecado... Mas já não é a mesma preguiça. O vício que o cristianismo repulsa é o que conclui pelo abandono das lutas e das porfias, a que nunca refugiram os governados de Péricles. O preguiçoso que o cristianismo indigita é o que se avilta na inércia lânguida – porta aberta aos pecados mortais. O preguiçoso do paganismo é como o Titero de Virgílio que, derreado à sombra das balseiras, olhava as suas vacas pascere longe, tangendo na avena ruda; ou é como o calmo Petrônio, que vagava pelas ruas de

Roma, entrando os mercados onde se expunham virgens nuas, ouvindo as intrigas no Forum, descobrindo as ambições dos Eumólprios, para legar aos homens do porvir as páginas vivazes do Satiricon, a crônica mais perfeita dos romanos em decadência.

Para os nossos indígenas as almas, libertadas do invólucro da carne, iriam também repousar, lá do outro lado dos Andes, num ócio gigantesco. É a mesma concepção do Eldorado, de Poe, existente além do vale da Sombra, que inspirou Baudelaire, Antônio Nobre e o nosso Alberto, nos alexandrinos lapidares de “Longe... mais longe ainda!”.

Mas eis que os psiquiatras querem trazer a preguiça mais essa qualificação de doentia: redimindo os ócios culposos, vulgarizando os ócios salutareis!... Revoltemo-nos! A preguiça não pode ser reduzida a uma doença! Se algumas vezes é o resultado passageiro duma lesão, não poderá jamais misturar todos os preguiçosos num só caso de observação clínica!

Mil vezes não! Forçoso é continuar, para que o idealismo floresça e as ilusões fecundem, a castigar os que se aviltam no *far niente* burguês e vicioso e a exaltar os que compreenderam e sublimaram as artes, no convívio da divina Preguiça!

S. Paulo, 27 de agosto.

Mario de Moraes Andrade

5. Intérprete de Schumann, 09 de outubro de 1918

Roberto Schumann teve com que uma antevisão da sua vida, sentindo e pensando as páginas do *Carnaval*. Nem faltaram a estas as notas enigmáticas de *Sphinx*, que desastrosamente os pianistas suprimem, e que são como a longa e temerosa pergunta a que ninguém responde. E para que responder? Diz o reconto que: no vasto areal, a pouca distância de Tebas, Édipo decifrou a pergunta da Esfinge... Se o não fizera, fora devorado como os mais; mas decifrou, e... “foi o mais desgraçado dos homens”.

Muito moço ainda, com um futuro de luminárias a acenar-lhe de longe, Schumann assoprou por trombetas as notas do seu *Carnaval* depois viu realizarem-se, passo a passo, as profecias que cantara. E a sua vida não foi mais que um carnaval, feito de caricaturas e sentimentalismos, obstáculos e compensações, ironias e entusiasmos. As caricaturas eram os próprios homens [que] observou, manivelos e palhaços de ridículo esplendor. Os sentimentalismos, trazia-os ele dentro de si intermitentes, fazendo suceder às *Dança dos*

Davidsbundler as *Peças Phantásticas*, e as *Humorescas* aos *Nocturnos*. Os obstáculos e as compensações, quem não os tem em vida? Mas as ironias foram para ele o travo com que afeleou a beleza da sua obra de artista e de amoroso: e dos entusiasmos originaram-se algumas das suas criações imperecíveis e esses gestos com que denunciou ao mundo os gênios de Brahms e de Chopin.

Florestan era um boêmio incorrigível, mas conhecia bem o mundo: e foi com o nome dele que Schumann assinou o *Carnaval*. Não assinou como nos *Estudos Sinfônicos* Florestan e Eusebius... Este não entrava na feitura da *op. 9*. No seu sentimentalismo eternamente juvenil, vendo através das melenas, a tombarem-lhe sobre os olhos, todas as paisagens outonais, Eusebius, não pudera ver nos homens o eterno Pierrot que ama e sofre; em Arlequim, a imagem imoral de todos os gozadores; em Columbina, o “eternel féminin de l’eternel jocrisse”. Eusebius é romântico e lírico chora e canta; nunca veria em Paganini o malabarista que engana os homens a golpes de audácia para chegar aos mil dinheiros da opulência; não teria jamais a coragem e a galhardia para filiar-se à Liga de David e ir azorregar na praça a face exangue dos filisteus. Florestan não canta nem chora: observa e ri - embora nem sempre lhe saiam gentis as observações e se lhe mude o sorrir num rito de amargura. Eusebius ainda empresta da sua ilusão para as danças dos *Davidsbundler*, todo o seu lirismo desborda no *Amor de Poeta*; no *Carnaval*, Florestan impera sozinho isolado das turbas, olhando-as entre raivoso e irônico, cuspidando os seus sarcasmos, despedindo os seus perdões, discernindo os bons dos maus. Então, com acentos de donairosa piedade, o Schumann-Florestan evoca o Schumann-Eusebius; com sorrisos de graça ele perdoa os passeios sentimentais, a volubilidade de Chiarina, os revoos fúteis das borboletas; mas os seus sarcasmos dolorosamente oprimem Pierrot, o seu olhar frio desnuda a alma de Arlequim; para depois os seus entusiasmos geniais demonstrarem Chopin e cantarem a marcha heroica dos que se partem na vida, em lutas contra o preconceito e a opressão. A página derradeira do *Carnaval* não é apenas um apelo aos músicos que a *Neue Zeitschrift für Musik* defendia: com a pátina dos anos a dourarem-na de veneração, ficará como o símbolo da infindável luta de todas as liberdades contra todas as escravidões.

Nair de Carvalho Medeiros voltara de novo ao piano, após a execução da sonata em ré, de Beethoven... Ia interpretar a ópera 9 de Schumann... Gentil, franzina, ela parecia realizar a Ernestina Fricken que, pelos tempos de elaboração do *Carnaval*, enchia todos os sonhos do grande músico. “Une nature merveilllusement pure et ingenue, tendre e

pensive, qui aime profondement tout ce qui est art", como escrevia o artista à sua mãe. Já se lhe patenteara na execução anterior, a segurança da técnica, o cantar desimpedido, e a rara, raríssima qualidade de som: chegara a hora de sentir. E as máscaras que Schumann ideara e colorira foram desfiando, pouco a pouco, num fantástico e maravilhoso cordão. Pierrot arrastou-se oprimido sob as chufas de Arlequim; Eusebius passou conturbado, imaginando estâncias à Lua; Florestan de uma janela espiou o tumultuar da praça; Colombina perdeu-se na turba, fugindo com Pantalon; Chopin surgiu, vestido de Nostalgia - noite de primavera, onde se desenharam os folgares das mazurcas, as endeixas dos nocturnos, as sofrenças populares das polonaises; e, após esse turbilhão, as figuras marciais dum pugilo de juventudes avançaram guerreiras, embocando clarins, terçando lanças, buscando as terras vazias onde os mestres cantores imperavam, oligarcas e hístriões opressivos e ridículos, abrigados sob a fragilidade das suas taboas...

Nair de Carvalho Medeiros é, sem favor algum, uma das mais bem-dotadas artistas do nosso meio musical; e o Conservatório fruiu ontem o orgulho de apresentar uma admirável artista. É costume dizer-se que as escolas abafam as vocações com a opressão das suas leis e a rigidez dos seus preconceitos. E é verdade. Mas há escolas e escolas. Umas comprimem a matéria prima que se lhes apresenta num só molde apertado para a contrafação de um só modelo, assim como há outras que, na observação perspicaz das almas que recebem, deixam a estas que se desenvolvam livremente, impedindo-lhes apenas as quedas com conselhos e reflexões. Foi numa destas escolas que Nair de Carvalho Medeiros aprendeu a firmeza e a fineza de interpretação que a exalçam. O seu sucesso com a execução do *Carnaval* foi indiscutido: a obra prima do romantismo musical ostentou, vibrando numa farandola frenética, os seus títeres reais. Por meses, na aurora dourada dos sons, vinham as figuras privilegiadas de Rubinstein e Guiomar Novais... Estes foram entre nós, os mais perfeitos interpretes do *Carnaval*. Junto deles, Nair de Carvalho Medeiros alcançou colocar-se, recebendo, nas palmas dos artistas que a cerceavam a investidura de companheira dos *Davidsbundler* - esse formoso lago espiritual que reúne todos os artistas fortes e sem temor.

4 de outubro de 1918.

Mario de Moraes Andrade.

6. Theatro Municipal I, 11 de outubro de 1918.

Não poderia ser mais auspiciosa a inauguração da temporada lírica oficial. A empresa Rosa-Mocchi aprouve ostentar, duma forma portentosa, os recursos vários e magníficos com que enriqueceu este ano a companhia que nos trouxe. Representou-se a *Aida* ante o público distintíssimo, como soe ser sempre o público das nossas, infelizmente parcas, temporadas oficiais. Já observou alguém, e com forte razão, ser a *Aida* a ópera preferida para as inaugurações de temporadas, assim como para as celebrações das grandes datas históricas. E é verdade, aliás. A linda ópera de Verdi foi especialmente escrita para a inauguração dum teatro, o teatro do Cairo – o que justifica o seu tema amaneiradamente exótico e o seu largo aparato festivo.

A srta. Rosa Raisa, embora aparentemente cansada, deu-nos uma notável edição de *Aida*, e sua deliciosa voz, já tão nossa conhecida, a pouco e pouco adquiriu no correr dos atos mais doçura e mais calor, patenteando-se extraordinariamente nas grandes cenas do terceiro ato com Amonasro e Radamés. Se a princípio ela se havia demonstrado apenas forte e algum tanto áspera, chegando no final do segundo ato a sobrepujar com seus agudos possantes a orquestra e coros: nas admiráveis cenas do terceiro ato, mais doce e mais comovida, conseguiu insuflar nos ouvintes a ilusão das desgraças e torturas realmente vividas.

E que dizer da srta. Besanzoni, no papel de Amneris? Foi um encanto ouvi-la. É indubitavelmente, um dos melhores contraltos que nos tem visitado. A sua voz, bem timbrada, e simpática, embora um tanto fraca nos agudos, tem um registro médio perfeito e sem temor diremos que os seus graves foram as mais belas notas da noite.

Entre os homens, o sr. Pertile, que representou Radames, se não é dos grandes tenores, é antes discreto que pretencioso [e] foi ouvido com imenso agrado, conseguindo mesmo dominar os demais artistas no final do terceiro ato.

Os outros cantores, dos quais ainda destacaremos o sr. Rimini, que vai muito bem em Amonasro, em nada prejudicaram a grande ópera, que requer, como ontem tivemos, além de ótimos cantores, um coro populoso e afinadíssimo, uma encenação caracteristicamente rica e um másculo regente.

As bailarinas, como quase sempre, estiveram buliçosas, desatentas e um pouco... desafinadas pois que há harmonia nas gesticulações; e a srta. Isabelle d'Este apenas conseguiu chamar a nossa atenção pela grandeza histórica do seu nome.

Em resumo: uma admirável noite abriu as récitas da companhia lírica e o público inteiro do Municipal deu sem favor as suas melhores palmas para os artistas e para o sr. Marinuzzi.

— Hoje, com o *Barbeiro de Sevilha* em segunda récita de assinatura, será apresentada ao público paulista a soprano ligeiro Angeles Ottein, compatriota e já rival de Barrientos. Representam no *Barbeiro* Crabbé, Hacket, Mansueto e Azzolini.

7. Theatro Municipal II, 12 de outubro de 1918.

A Companhia Lírica deu-nos ontem, no Municipal, um dos mais homogêneos *Barbeiros de Sevilha* que nos tem sido dado ouvir. Muito embora não prestassem concurso à execução as sublimes notas atenoradas de um Tita Ruffo ou as maravilhosas vocalizações duma Barrientos, o *Barbeiro de Sevilha* desta temporada deixar-nos-á saudades. A radiação dum grande nome empece quase sempre o brilho dos outros: os contos de réis que se pagam Carusos não permitem aos empresários largos esbanjamentos de igual valor para a concorrência de outros artistas que não desapareçam junto daqueles astros... Vem daí termos tido o ano retrasado um admirável *Mestres Cantores*, onde Maria Barrientos não apareceu, mas onde todos os papéis tinham sido confiados a artistas de forte e igual varia; e o ano passado as estupendas noites de *Marouf* e de *Tristão e Isolda* em que Caruso não pode – nem o desejara! – ostentar os raios da sua já vacilante estrela. A homogeneidade é um dos fatores do mais seguro sucesso numa representação teatral. Por consequência dela, os artistas sentem o estímulo da rivalidade que os impulsiona a melhormente agir; e as cenas se movimentam, mais vivas, mais dramatizadas, mais verdadeiras, enfim.

A srta. Angeles Ottein, os srs. Hacket, Crabbé, Mansueto, Azzolini, e os mais, de menor importância, atingiram em conjunto aquela alta comicidade e donairoza graça que aviventam as páginas do *Barbeiro*. No papel de Rosina, a srta. Angeles Ottein soube sorrir e namorar fartamente, espirituosa e viva, amorosa e gentil. O simpático timbre da sua voz a todos agradou, os seus agudos e vocalizações acrobáticas, conseguiram o pouco invejável efeito de... *épater la bourgeois*, e a sua beleza fresca e moça dourou as cenas de Rossini com um vago tom sentimental. Foi com um indulgente sorriso nos lábios e uma exquisita fascinação no olhar que a ouvimos levar cinco minutos para dizer, não uma longa declaração, apenas... *mille grazie*. Agora novamente entre nós, o sr. Hacket cantou

muito bem e representou discretamente. O jovem artista apresentou-se-nos melhorado, com maior volume de voz e maior firmeza, tendo na cena da serenata, no primeiro ato, encantado a assistência com a doçura e os acentos de infinito carinho com que bordou o seu romance. Quanto ao sr. Crabbé, é um dos artistas mais perfeitos que nos tem visitado. O seu *Fígaro* não tem uma só falha, é uma realização perfeitíssima e isenta de senões. Com a sua voz agradabilíssima e maleável, o artista fraseia com arte perfeita, alcançando todos os efeitos que visa sem um exagero ou mostras de maior esforço. Pena é que não assistamos este ano no *Marouf*, onde ele atinge as proporções de um grande artista. Lembramos aos srs. Da Rosa-Mocchi, que se não esqueçam para o ano de apresentar de novo ao nosso público a partitura de Rabaud.

Os mais artistas foram muito bem nos seus papéis, tendo o sr. Mansueto dado um Don Basílio azorragado por aquele “ridículo lacrimável” de que nos fala Camilo. Enfim: se os artistas bem cantaram, representaram melhor; e o *Barbeiro de Sevilha* reviveu ontem em toda a sua graça e humor.

— Hoje, em terceira récita de assinatura, o drama lírico de Massenet — *Thais*, em três atos, extraído do romance de Anatole France. Cantarão nesta ópera o soprano lírico Yvonne Gall, o tenor Gaston Dubois e o baixo Marcel Journet, artistas franceses da ópera de Paris.

— Amanhã, em *matinée*, será apresentado ao público paulistano outro artista novo para S. Paulo, embora precedido de boa fama, o barítono Luigi Montesanto, que fará o papel do protagonista no *Rigoletto*. O barítono Montesanto, que serviu até há poucos meses à sua pátria nas trincheiras, obteve especial licença do seu governo para sair da Itália em *tournee* pela América do Sul.

8. Theatro Municipal III, 14 de outubro de 1918.

Vai-se ao teatro assistir *Thais* por causa da meditação, assim como se assiste aos *Palhaços*, por causa do prólogo... Realmente entre as grandes óperas, em que Massenet tentou um gênero que lhe era adverso, *Thais* é uma das que menos páginas de valor contém. O autor da *Manon*, reunindo, como reuniu, duma maneira excepcional as qualidades genuínas da escola francesa, poucas vezes atingiu aquela intensidade dramática de que a escola alemã fez o seu maior mérito que sacode ainda certas cenas de

Aida e todo o *Otello*. Mesmo em França, Bizet, na *Carmen*, Saint-Saens no *Sansão*, e alguns mais foram sobre esse ponto bem mais acertados que o afortunado Massenet.

Talvez mesmo esse favor com que sempre se viu cercado, essa felicidade por que trilhou toda a sua vida tivessem prejudicado Massenet, impedindo-o de sentir primeiramente dentro do coração as lutas de combate as convulsões do amor que iriam depois de transfundir em páginas inesquecíveis. Agraciado desde princípio com o favor público, Massenet continuou de cantar toda a vida, da mesma forma com que principiara: refugiou a progressos e [combates], afastando-se por completo das [locubrações] musicais que fizeram de seu tempo um dos mais nobres e mais fecundos da arte divina.

A sua frase, com interregnos de maior fortuna, é sempre a mesma acariciante, mole, sensual, perfumada – como braços nus enlaçando[,] escorregando num corpo. O arabesco das suas melodias não é, em si, absolutamente condenável: a sua demasiada repetição é que fatiga.

E conhecedor profundo de todas as lições de harmonia, o laureado autor de *Werther* poderia ter deixado, se com mais [empenho] e menos pressa trabalhasse uma herança infinitamente mais [r], embora menos copiosa.

Acresce que em *Thais* ele foi bastante infeliz na escolha do libreto.

A história daquela cortesã [traz a] dos amores da vida para os [místicos] amores arrasta-se em seis [quadros], com raros clarões de interesse e intensidade dramática. E fineza ainda com aquela morte de [rara] inverosimilhança, em que, após cinco minutos de imobilidade [mo aria], Thais, meia erguida, [cant ara] e fortemente, para morrer [depois] de chofre, em meio às suas [visões] das felicidades do céu.

Mas ainda é peça que se possa assistir sem grande enfado; principalmente se só incumbem dos papéis artistas de primeira ordem, como [são] dum modo indissolvido a sra. [Yvonne] Gal e o sr. Journet. Aquela [artista] – que, seja dito de passagem, é duma rara beleza – educada na pura escola francesa de canto possui todos os dons que essa escola concede aos seus adeptos. Um fraseado perfeito, uma dicção impecável e principalmente uma interpretação conscienciosa, sem malabarismo; nem abusões, realçam o valor da sra. Yvonne Gall. E ainda [alia-se] a sua agradabilíssima voz uma arte profunda de dramatizar. O sr. Journet é um nosso querido e velho conhecido; e que o não fosse conquistaria desde logo o aplauso unanime pela sua fina maneira de [cantar] e dramatizar.

Teve ele sábado a felicidade de [pedir] alviçaras ao público paulista anunciando o recém-chegado telegrama em que dizia ter o kaiser cedido totalmente às imposições dos aliados. Palmas frenéticas [hurras] de entusiasmo, comoventes [prantos] de senhoras

francesas foi o agradecimento que recebeu; os [hinos] aliados foram-se sucedendo, [cantados], gritados pela multidão [fremente] e transbordante de alegria.

Assim, *Thais* pode morrer pelos sorrisos e as conversas alvissareiras de todo o público; e toda a gente dirá, como eu, que *Thais* foi um delicioso, um lindo – o mais lindo de todos os espetáculos.

— Os frequentadores do Municipal tiveram ontem uma esplêndida *matinée*, ouvindo o *Rigoletto*, em que os artistas da *troupe* do Colón plenamente justificaram a renomeada que os cerca.

A melhor ópera de Verdi foi interpretada admiravelmente, sendo de notar a arte e inteligência com que Montesanto, Angeles Ottein, e Dentalle sustentaram as partes de protagonista, Gilda e Sparafucile, bem como a montagem e ainda a orquestra, que obedecem a batuta do maestro Falconi.

— Hoje, será cantada a *Norma*, com Rosa Raisa e Franz.

9. Theatro Municipal IV, 15 de outubro de 1918.

A *Norma*, de Bellini já é, e felizmente, uma ópera relegada às companhias de terceira ordem. Ontem, a grande companhia lírica do Municipal tirou-a das sombras de tão justa expatriação, trazendo-a até a reluzente ribalta do nosso melhor teatro. Encenou-a com o maior carinho, vestiu com esmero os artistas e comparsaria, deu-lhe como regente o sr. Marinuzzi: e assim alindada e cuidada a velhíssima partitura de Bellini apareceu às vistas do nosso público. Pobres louçanias perdidas! Debaixo das roupagens de rica felpa e dos adereços de ouro e pedras finas, *Norma* arrastou-se magra e aventalhada, deixando mesmo escapar do frontal de pérolas que lhe enaltecia a cabeça a tristonha ironia duma trança esbranquiçada.

Os artistas, todavia, não devem ter saído descontentes, por fartos aplausos duma boa porção coroaram os seus gorjeios afinados e as lições de solfejo com que terminaram os trechos de sensação. E os aplausos, em verdade, foram merecidíssimos. A senhorita Rosa Raisa tem no papel de *Norma* uma criação, sobre todas as vistas, notável. Moveu-se e gesticulou com galhardia, e cantou irrepreensivelmente todos os gorjeios e vocalizações do seu papel. Deu a sua voz, que ontem readquiria toda a sua pureza, a necessária suavidade em *Casta Diva*: conseguindo mesmo, no terceiro ato, imprimir-lhe acentos de verdadeira e lancinante dor. Quando aos pés de Oroveso, a sua dramaticidade

conseguiu comover mesmo os intransigentes; e não é senão justiça mandarmos-lhe daqui o nosso aplauso e sincera admiração.

Quanto ao sr. Franz, que, pode-se dizer, estreou ontem, tendo apenas cantado a pequena parte de tenor na *9ª Sinfonia*, possui uma voz simpática e cheia, muitíssimo educada, com um leve timbre abaritonado, que lhe não permite aqueles sons anasalados, tão desagradáveis e comuns aos tenores italianos. Pareceu-nos, no entanto, bastante cansada a sua voz; e, por isso mesmo, faltou-lhe aquela necessária limpidez que realça as notas, em qualquer registro, não lhes permitindo uma sonoridade dúbia, bastante próxima da desafinação. O sr. Mansueto foi um boníssimo Oroveso e a sra. Blanco Sadum, estreante, no papel de Adalgisa, esteve muito bem e pode ostentar a sua voz afinada, firme e de cheias notas graves.

Ao finalizar o segundo ato, suprema ironia! Uma parte do público chamou insistentemente ao proscênio o maestro Marinuzzi.

— Agora, um ligeiro comentário. Soubemos que alguns assinantes pedem a repetição de *Thais*, em noite de assinatura. Não é justo. A empresa promete doze peças diversas e deve dar doze peças diversas, não descontentando uma grande parte dos assinantes. Depois, se quiser, repita em récita extraordinária a partitura de Massenet. E, principalmente, substituir o *Falstaff*, de Verdi, por *Thais*, será um verdadeiro crime de lesa-arte, dado o valor da derradeira obra-prima verdiana. Aqui fica o nosso protesto. Agora... se a empresa pusesse *Thais* no lugar de *Tosca*...

10. Theatro Municipal V, 16 de outubro de 1918.

Ontem, deu-nos a empresa Da Rosa-Mocchi, em récita extraordinária, um espetáculo dum original ecletismo. Foram executadas partituras de Beethoven e de Leoncavallo. Daquele tivemos a *Sinfonia com coros*, obra discutidíssima em vida do autor, mas hoje definitivamente firmada como um dos maiores, senão o maior monumento da música sinfônica; de Leoncavallo tivemos *Palhaços*, que alcançou um sucesso quase igual ao da *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni, mas que é obra desigual, cheia de altos e baixos, escrita sobre um libreto dum realismo cru, fazendo lembrar Alfred Bruneau, que escrevia suas óperas sobre os romances de Zola. Sob a regência discreta do maestro Falconi, transcorreu a ópera apresentando-se nela a sra. Giacomucci e os srs. Pertile, Montesanto, Izal e Bonzi. Da primeira, já conhecida de nosso público, diremos

apenas que não nos pareceu bastante à vontade no papel de Colombina. A sua arte sutil, toda feita de delicadezas, ajuntada ainda a uma voz delicadíssima e pouco forte, não se coaduna com o temperamento de Nedda.

O sr. Pertile foi um regular Canio, tendo, todavia, exagerado um pouco a dor do Palhaço no final do primeiro ato. O sr. Montesanto disse muito bem o prólogo e nele foi muito aplaudido.

Antes, porém, foi executada a 9ª *Sinfonia*. O sr. Marinuzzi, que já há alguns anos se vem impondo como um admirável regente, pode desenvolver nessa difícil execução todos os recursos da sua batuta, firme e voluntariosa. O bem cuidado dos crescendos, a suavidade dos pianíssimos, a firmeza dos ataques e toda a casta de efeitos orquestrais, nada escapou ao seu paciente esforço e a execução orquestral foi notabilíssima, elevando-se a um alto grau de perfeição. Mas a sua boa vontade e prestígio não podiam aumentar o corpo de coros deficientíssimo e dar mais segurança aos solistas, principalmente ao sr. Franz, que esteve duma incerteza deplorável. Foi com verdadeira angústia que o vimos cantar, incerto nas entradas e claudicante de afinação. Na parte vocal apenas a sra. Gall e o sr. Journet estiveram firmes e cantaram bem. Mas em compensação a orquestra esteve de uma exatidão maravilhosa. Com que fineza surgiu o primeiro tempo, naquele pianíssimo e naquela incerteza misteriosa, até que os ritmos se firmam como a resposta do destino inexorável e fatal! Com que clareza se cruzaram todos os naipes orquestrais, sem uma confusão, nem tropeço, dando às múltiplas frases, dolorosamente serenas, toda sua expressão e todo o seu valor.

O scherzo passou depois como uma rajada de alegrias e de sorrisos imperfeitos. Uma larga inquietação percorre os temas, não existe nestas frases a verdadeira calma da verdadeira alegria. Depois o adagio, imenso de grandeza e de tristura, onde os dois temas principais surgem, um após o outro, intercalando-se... O primeiro tema é desolado e trágico, contém toda a larga expressão duma desesperança, é a dor sem limites e inesquecida; mas o segundo tema aparece e é como o anseio tão humano de consolação... A dor cansou, exausto, o divino surdo busca consolar-se e a frase etérea, delicada, serena, é como um oásis cheio de carinhos; mas qual! surge novamente a grande dor, de novo as ânsias de consolação aparecem, para depois, voltando com maior intensidade, a dor inconsolável dominar sozinha, formidável, terrífica, como a mais trágica expressão da vida humana. E, afinal, no quarto tempo, sobre a ode de Schiller - "Amigos, não queremos mais tais acordes, mas começemos canções mais agradáveis e mais cheias de alegria" – espouca a grande invocação à Alegria, que é uma das páginas mais imponentes saídas da

mão humana. 9ª *Sinfonia* não parece ser obra de homem: é uma música que faz pensar e que traz em si a própria síntese da vida em todas as suas lutas e compensações em todas as suas desolações e prazeres. Marinuzzi esteve admirável, regendo-a; e essa obra colossal passou por nós, exata como a vida, bela como a natureza e imitando-as em todas as suas dinâmias, desde a rotação mirífica dos astros até a miserável nascença dos vermes.

— Hoje, em récita de assinatura, representa-se uma ópera, que há tantos anos, é esperada com interesse e curiosidade pelo nosso público — *Herodiade*, de Massenet. A ópera do grande músico francês, segundo nos asseguram, está montada pela empresa Da Rosa-Mocchi com grande luxo de cenários e vestuário. Será cantada pelos artistas da Ópera de Paris, sra. Yvonne Gall, srs. Franz, Journet, Crabbé, Dubois, Sadun, etc. sob regência do ilustre maestro e compositor francês Henri Busser, diretor de orquestra do teatro da Ópera, de Paris.

11. Theatro Municipal VI, 17 de outubro de 1918.

O drama lírico sobre libreto histórico tem certamente grandes qualidades de emoção, e o próprio Wagner, preferindo abertamente a ficção, que lhe permitia esmiuçar com mais cuidado a alma do homem, sem preocupação de cor local e outros particulares, não fugiu dele quando esculpiu no bronze das suas harmonias as figuras de *Hans Sachs* e dos *Mestres Cantores*. Mas, se sobre o ponto da pintura duma época o libreto histórico pode demonstrar o engenho de quem o põe em música, tem em si o grande defeito de, pela grande quantidade de pormenores a que está sujeito, não permitir, senão raramente, que os sentimentos dos personagens se desdobrem dominantes, em toda a sua intensidade e calor. Há ainda a verdade histórica a que bem de perto deverá cingir-se o libretista, se não quiser acordar a repugnância e a desconfiança no ouvinte... que conhecer história.

A *Herodiade* de Massenet causa essa impressão. Jamais o grande músico foi tão infeliz na escolha de um libreto! Os seus personagens vão diretamente contra a verdade histórica; e a tal ponto se diferenciam dos Herodes, das Salomé que estamos acostumados a sonhar, os fatos são tão extremadamente diversos daquelas dramáticas ocorrências, que bons dotes de adivinhador teriam quem mudados os nomes dos personagens época e local, descobrisse neles as figuras, largamente trágicas, que Flaubert esculpiu no mármore do *Trois Contes*.

No princípio ainda da sua carreira, que depois seria toda rosas e felicidades, mas já com *Rei de Lahore* no seu pecúlio, Massenet escreveu a *Herodiade*. Mas o que

prometera com o *Rei de Lahore* não o cumpria ele totalmente. Havia, e certo, boas páginas: o mesmo melodista gracioso e fácil se [apresenta]; a orquestração era bem cuidada; mas, apesar dos fortíssimos e dos crescendos formidáveis da orquestra [desencadeada] em verdadeiras avalanches de harmonias, ele não conseguiu aquela elevação, aquele sopro dramático que não reside na intensidade dos sons, no clangor dos trombones, nos golpes dos instrumentos de percussão, senão na qualidade das melodias e na sua exata harmonização. Quem ouviu o solo do corno inglês do terceiro ato do *Tristão*, avaliara isso perfeitamente: pois Wagner consegue uma intensidade dramática poucas vezes atingida com uma simples melodia confiada a um solo instrumental. Em *Herodiade*, por muitas vezes todos os naipes orquestrais se misturam, produzindo grandes arruídos, chegando a cobrir totalmente as vozes - como na chegada de Yaokanaam, no primeiro ato, onde a sra. Sadum, o sr. Crabbe e o sr. Franz, embora esforçassem desusadamente a voz, foram cobertos pela violência da orquestração. Há todavia em *Herodiade* qualidades distintíssimas que bem desenvolvidas e empregadas – não fora Massenet, digamo-lo sem ironia ou depreciação, o *Luca, fá presto*, da música francesa – dariam ao autor um lugar ainda mais elevado e certamente mais duradouro que o que ele conseguiu na música universal. Belas melodias cariciosas como o solo de Salomé no primeiro ato, o trecho *Salome! Salome* e *Vision fugitive et toujours poursuivie*, de Herodes, o trecho *Astres éticelants*, de Fanuel e o solo de Yaokanaam no primeiro quadro do quarto ato; belos efeitos orquestrais, como a entrada de Salomé, no primeiro ato, a cena do templo, e a morte da filha de Herodiade; e força dramática, como a cena toda do calabouço... Seja ainda lícito destacar o primeiro quadro do segundo ato, duma verdadeira beleza. Quanto à execução, só teremos elogios a fazer. O sr. Crabbe foi um admirável Herodes, porventura demasiadamente simpático; o sr. Franz cantou bem a sua parte de precursor e o sr. Journet emprestou a sua quente voz de baixo para as revelações de Fanuel. Quanto a sra. Yvonne Gall cantou com paixão e arte infinitas toda a sua parte de Salomé, sobressaindo extraordinariamente na cena do templo, onde pode desenvolver os grandes recursos da sua voz e da sua arte de representar. A sra. Sadum foi uma discreta Herodiade, e dramatizou bem a cena com Fanuel. Quem não nos agradou foi o regente, o sr. Henri Busser, que por várias vezes deixou que a orquestra não soubesse a quantas andava. As fanfarras dentro dos bastidores entraram sempre falsamente e encontraram um momentozinho [azado] para mostrar que nem sempre eram companheiras da afinação. Quanto aos coros, disciplinados e bem vestidos, movendo-se em cenários de grande imponência.

— Hoje, festa artística da notável cantora Rosa Raisa, com a *Tosca*. Prevê-se uma enchente à cunha.

— Amanhã, descanso.

12. Theatro Municipal VII, 18 de outubro de 1918.

Para a sua festa artística, realizada ontem, escolheu a sra. Rosa Raisa um dos protótipos do verismo italiano, a *Tosca*, de Puccini. Infelizmente, devido certamente à continuidade ininterrupta dos espetáculos, bem pouca gente acorreu à festa de tão distinta cantora. É que os assinantes já começam a cansar-se e aproveitam as noites em que não há assinatura para um bom sono reparador.

Assim, ante a uma sala de deficientíssima concorrência, mais uma vez a *Tosca* surgiu, violenta e brusca. É uma das peças mais discutidas de Puccini. Os que a defendem, tem sempre razão, porque o seu argumento é irrefutavelmente sincero: é a maioria do público que gosta... porque gosta... A maioria é indiferente, no julgamento de uma peça, este ou aquele preconceito de escola, este ou aquele dandismo de parada; em compensação, a música é para ela daquilo que agrada o ouvido, a melodia sensual e fácil.

Não se lhe poderá[,] porém indigitar o defeito de educação; e essa maioria do público é sincera na sua ingenuidade ao bater freneticamente palmas ante uma nota mais aguda e que o tenor alonga em demasia para mais efeito. Mas dos que atacam a *Tosca*, se muitos têm razão, outros há que a não têm. Entre estes estão primeiramente os esnobes que detestam a *Tosca*, porque é *chic* abominar o verismo – pouco se lhes dando saber o que é verismo... Os mesmos autores aliás não combinam quanto ao que é verismo, sendo certo que a palavra quis significar primeiramente uma cousa, vindo mais tarde a explicar outra. Uns lhe dão a nasença da própria felicidade melodistas dos autores italianos; alguns, como Unterstein chegam a dar-lhe como pai o francês Massenet e o verismo continuará a viver com uma escola viciosa, da qual se excluiu a sinceridade. Eu, por mim, acho que Puccini foi sincero ao escrever a *Tosca*... Acaso, o número de óperas que Puccini produziu será razão bastante para que se diga ser ele um negociante apenas, não esperando os momentos de inspiração, não trabalhando melhor as suas óperas? Mas Massenet foi ainda mais fecundo que ele e ninguém dirá que ele não foi sincero... Saint-Saens falando sobre o autor de *Thais* tem uma frase que bem se pode aplicar a Puccini. Diz mais ou menos Saint-Saens que acusaram Massenet por ter procurado o gosto do público, sem se

preocupar com a feitura das suas peças... Não é verdade. Massenet cantou sinceramente; o público sentiu satisfação imediata ao ouvi-lo: isso quer apenas dizer que público e Massenet estavam de acordo, e nada mais. O mesmo se dirá de Puccini. As suas óperas tiveram desde logo uma ovação universal; o que quer dizer apenas que o feliz autor da *Bohêmia* estava de acordo com o público universal.

Não aprecio a *Tosca*. Ontem, não fora o trabalho da sra. Raisa teria ficado gostosamente trabalhando em casa a cantar ante as estrelas no nosso céu um *lucévan le stelle* mais doce e compensador de sono forte e sonhos bons. É verdade que bem ocultas estavam ontem as estrelas, ante a bruma hostil que cobria todo o céu; mas, também no céu da *Tosca* há azul e azul somente, sem estrelas, o que ainda é mais contraditório. Na *Herodiade* houve estrelas pelo céu; por sinal que uma havia, vermelhinha e garrida, como jamais eu vi outra igual...

Mas quem foi ontem à *Tosca*, não perdeu tempo. A sra. Raisa esteve admirável no seu papel. Nunca vimos um terceiro ato tão fo[l]gado, como ontem. Ela esteve de uma infinita verdade nos acentos de dor, após a descoberta da morte de Cavaradossi. No papel de pintor, o sr. Pertilo foi bem, tendo como é costume bisado a romanza do terceiro ato. Eu, se fosse Puccini, já teria posto um *da capo* ao final dessa ária, evitando assim a insistência impertinente duma parte do público e o constrangimento dos cantores... É verdade que o público poderia gritar por uma terceira repetição!...

Os demais artistas regulares, e o sr. Beleza, como regente, portou-se discretamente.

—Hoje, *Sanson e Dalila*, com a sra. Besanzoni e o sr. Franz.

13. Theatro Municipal VIII, 19 de outubro de 1918.

Tivemos ontem no Municipal a ópera *Sansão e Dallila*, de Saint-Saens. Foi, sem dúvida, um dos espetáculos mais completos da temporada, e a orquestra, embora regida por um substituto, o sr. Falconi, não prejudicou em nada o desenrolar da belíssima partitura. A sra. Besanzoni esteve admirável no papel de Dallila. Francamente, de todas as Dallilas que têm passado pelo nosso Municipal, foi a que mais nos agradou. Não somente a sua voz de contralto, cheia e bem timbrada, é duma excepcional beleza e extensão, mas a artista encarna com verdade a figura bíblica da tentadora, vestindo-se de maldade e sensualismo. Desde a sua aparição, em que com a languidez dos gestos lentos

ela mal encobria a sua semi-nudez, vimos que a sra. Besanzoni se apresentava absolutamente conhecedora do papel que tinha que representar. Cantou extraordinariamente. Se soube ser provocante no primeiro ato, no segundo ato ela foi a própria tentação, tal o sensualismo com que cantou toda a longa cena com Sansão. O celebrado *Mon coeur s'ouvre à ta voix*, que se mudou, na representação de ontem para *S'apre per te il mio cor*, teve uma execução impecável, eletrizando a assistência.

O sr. Franz foi um ótimo Sansão, porque a sua voz cheia e abaritonada se alia perfeitamente ao personagem e porque o sr. Franz tem o que os franceses chamam *le physique du rôle*. Com a arte com que sabe cantar, podemos imaginar o que deveria ter sido o sr. Franz quando teve uma voz sem cansaço algum e por isso mesmo mais maleável e firme. Foi um bom Sansão, mas caracterizou-se horridamente no terceiro ato. A sra. Besanzoni é que se lembrou de aparecer de calças no primeiro ato, fazendo-nos saudade dos tempos da *jupe-culotte*, tempos de bom folgar... E, mais do que isso, espantamos quando, ao levantar-se o pano do segundo ato, se nos deparou a morada de Dallila em belo e legítimo estilo renascença, com colunas dóricas no portal e janelas de caixilho no andar superior!

Quanto ao sr. Journet, no grande sacerdote de Dagão, foi impecável, como aliás o é em todas as criações em que se apresenta o distinto artista. Os demais artistas estiveram à vontade nos seus papéis, e os belíssimos coros do primeiro ato atingiram imponência e dramaticidade, e não pecaram contra a afinação. Bons cenários: a queda do templo de difícil execução, esteve muito verdadeira e bela. A senhorita Isabelle D'Este dançou o bailado do terceiro ato, tendo ocasião de mostrar o seu lindo rosto e os seus belos cabelos. Se estivéssemos ainda nos tempos de Candiani e dos nossos pálidos poetas românticos, que rajadas de motes e voltas não desencadeariam os cabelos da senhorita Isabelle D'Este!

— Hoje, em “reprise”, a *Thais* de Massenet, despedindo-se do nosso público a sra. Yvonne Gall, que nessa ópera tem uma verdadeira criação artística.

— Amanhã, em récita de assinatura, a *Carmen*, fazendo a protagonista a sra. Gabriella Besanzoni.

14. Theatro Municipal IX, 21 de outubro de 1918.

Bizet foi um desses músicos verdadeiramente fortes e geniais que, apesar de conhecedores dos novos progressos e de assimilarem o que lhes é proveitoso nos

processos dos maiores, ficam sempre com a sua marca particular, característicos e sinceros. Estudando afanosamente, proclamando bem alto a sua admiração por Richard Wagner, e imitando-o quanto podia, Bizet foi um dos raros operistas a quem essa imitação não prejudicou e a quem a grande figura do autor de *Parsifal* não faria depois Massenet, e não a fez. É que Bizet soube cuidar também da sua veia melódica, extraordinária e sempre nova: fazendo-a sempre inédita e distinta, o que não faria depois Massenet, e não a apagando no entretecer amaneirado dos acordes ou no demasiado apego nos processos harmônicos rebuscados, como fizeram os modernos.

Ficando sempre francês na intenção expressiva das suas melodias e na clareza dos seus processos, ele soube assimilar Wagner, sem todavia o alcançar, a beleza da harmonização, o ineditismo da modulação e o prestígio do *leit-motif*. Saint-Saens, irritando-se um dia contra os críticos, disse que estes não consentem a ninguém mais, senão a Wagner, o emprego do *leit-motif*. Se por acaso um autor emprega um tema qualquer significando uma ideia ou um personagem e faz esse tema entrar várias vezes na partitura, isso não será, para os críticos, o motivo condutor wagneriano. Poderá ser uma recordação de motivo, mas não é o *leit-motif*. Realmente os críticos têm razão. O *leit-motif* wagneriano é de fato o motivo condutor, que disfarçado ora na harmonização, ora na tonalidade, ora no modo e mesmo nos intervalos do arabesco melódico, atinge uma extraordinária potência dramática, comentando a peça de princípio a fim. Na *Carmen*, de Bizet, já o *leit-motif* não tem essa força, embora sempre belo e sugestivo. Chame-se motivo condutor ou recordação de motivo, o batizado é indiferente: a verdade é que esse processo tem em Wagner uma outra força e uma significação mais direta e necessária que na obra de Bizet. Mas o delicioso autor da *Arlesiana* não se diminui por isso: será sempre uma das mais puras glórias da música francesa e a sua *Carmen*, que ontem tivemos em sétima récita de assinatura, uma indiscutida obra-prima.

A empresa Da Rosa-Mocchi deu-nos ontem porventura a mais irregular de todas as Carmens que nos tem sido dado ouvir. Se a sra. Besanzoni foi uma esplêndida Carmen, o sr. Crabbé foi um muito bom Escamillo, apesar de adoentado, e se o sr. Pertille se portou discretamente, representando aliás muito bem no quarto ato, os demais artistas estiveram abaixo de qualquer crítica. É verdade que a sra. Vallin-Pardo que cantou a parte de Micaela no Rio ainda não se acha de todo reconfortada da gripe que a afligiu e necessário foi substituí-la; mas jamais ouvimos uma voz mais desagradável que a da sra. Mary Melna, que se encarregou do simpático papel. A sra. Giacomucci, que tem uma voz

pequena mas de timbre agradabilíssimo, poderia muito bem encarregar-se da substituição, mas deram-lhe uma ponta, Frasquita, onde esteve absolutamente apagada.

Quem cada vez mais se firma no elevado conceito em que a temos é a sra. Besanzoni. É com efeito uma grande artista. À sua voz admirável de contralto alia uma arte infinita de representar. Se em *Amneris* ela esteve muito boa, se o seu trabalho no *Sansom* era já notável, a *Carmen* representada por ela é verdadeiramente uma criação. Lembrou-nos Maria Gay, no velho Polytheama. A sra. Besanzoni parece até ter sido educada, não na escola italiana de canto, mas na francesa – tal a descrição, com que canta sem exageros nem malabarismos de espécie alguma. É bem a artista que penetra o pensamento do autor, e procura dar-lhe o prestígio da sua arte, a vida do seu próprio sentir, sem enxertar ou reduzir, aqui e além, dando ao autor a sua colaboração da mui duvidosa estesia. Assim, na habanera do primeiro ato, surpreendeu a muitos, por não ter empregado os muitos arrebiques com que estavam acostumados a ouvir esse famigerado trecho. Cantou como a Carmen de Merinée cantaria, perlustrando as ruas de Sevilha, amorosa e ardente, cônica da sua beleza e seu valor. A criação da sra. Besanzoni deixará saudades.

A ópera está montada com luxo, cenários lindíssimos; e a orquestra, sob regência do maestro Marinuzzi, não teve senões.

— Para hoje, em 8ª récita de assinatura, anuncia-se o *Fausto*, de Gounod, peça com que se despedem os artistas da Ópera de Paris: Yvonne Gall, Franz, Journet e Crabbé.

15. Theatro Municipal X, 22 de outubro de 1918.

A companhia lírica do Municipal, acossada pelo vendaval de apreensões que ora nos assola, multiplica récritas sobre récritas. Deu-nos ontem o *Fausto*, de Gounod e dar-nos-á hoje *Louise*, de Charpentier ou o *Rigoletto*. Não culpamos absolutamente a empresa por essa série ininterrupta de récritas de assinatura: o único meio de conciliar as suas obrigações para com os assinantes e a necessidade de fechar o quanto antes o teatro é essa.

Foi sob a regência do maestro Henri Busser, que as famosas cenas do *Fausto* passaram, altamente trágicas e belas. Sabemos que esse maestro se queixa dos músicos, que muito pouco caso fazem dele, apenas por uma questão de nacionalidade. Ao passo que os professores da orquestra se esforçam por executar o melhor possível quando sob a regência do sr. Marinuzzi, propositadamente se indisciplinam quando tem como regente o sr. Busser. Estamos inclinados a crer que seja justa a queixa do sr. Busser: e neste caso

a empresa deve castigar sem favor esses senhores de tão pouca arte e tão grande soberbia. Desde a primeira vez que o vimos reger, estranhámos a orquestra, principalmente pelo grande número de entradas falsas; e ainda nos admirámos com saber que o sr. Henri Busser é um dos chefes da Ópera de Paris, tão célebre pela sua esmerada e afinadíssima orquestra. É preciso que o srs. músicos se convençam de que estão ante um grande público a que se deve respeitar e, mais do que isso, ante uma arte divina, a que se deve adoração.

Assim, o espetáculo de ontem esteve magnífico, a não ser pequenos senões da orquestra e certas notas de duvidosa afinação do sr. Franz e do sr. Stabile – este, substituindo o sr. Crabbé, que se acha resfriado. Foi com sincera pena que tivemos notícia da substituição, pois quiséramos ver e ouvir o sr. Crabbé na cena violenta da morte de Valentin, para melhormente ajuizarmos dos seus largos recursos dramáticos.

O sr. Journet esteve impecável em Mephisto, dando ao papel toda a maldade e vivacidade que requer e cantando como sabe cantar, o que quer dizer, dum modo admirável.

Os demais artistas foram bem, mas a todos se sobrepujou a sra. Gall no papel de Margarida. Não há que dizer da sua criação. A distinta cantora esteve perfeitíssima, inocente no primeiro ato, irresoluta e amorosa no segundo, desolada no terceiro e verdadeira na cena da loucura. Fraseou a primor a ária das joias, que nunca ouvimos assim tão bem cantada. Daqui lhe enviaremos o nosso insistente pedido para que resolva cantar *Louise*, prestigiando a joia musical de Charpentier, com a sua arte magnífica. Quanto aos coros e à encenação, esplêndidos, sem senões de maior monta.

16. Theatro Municipal XI, 23 de outubro de 1918.

A empresa Da Rosa-Mocchi, dado o estado anormal da nossa urbs, anunciou para ontem duas óperas, por não saber qual delas poderia dar. Infelizmente das duas foi escolhida a que menos interesse despertava, por ser já mais que conhecida, o *Rigoletto*. Ainda que por cúmulo, o sr. Crabbé, que devia fazer de truão, por adoentado, não pôde representar, sendo substituído pelo sr. Stabile, que deu conta do recado. Foi sem dúvida, diante dessas incertezas e mais ainda pelo formidável alarme que ora nos oprime, que o público deixou de comparecer ao teatro, representando-se a ópera de Verdi para um pequeníssimo número de corajosos. Nós, não fora a obrigação, teríamos prazerosamente deixado de comparecer também à representação de ontem: e por isso não culpamos

absolutamente os assinantes por terem abandonado a sua assinatura. Não foi para ouvir o *Rigoletto* que se tomou assinatura; e o *D. Juan*, de Mozart, a *Louise*, de Charpentier; o *Cavaleiro da Rosa*, de Strauss; a *Jaquerie*, de Marinuzzi e a *Francesca da Rimini*, de Zandonai, vão ficar, com certeza, para as falaciosas promessas da temporada futura. Também, dado o estado de cousas, a companhia não é muito de se culpar, pelas magras representações que nos tem dado; a comissão do teatro é que pessoa alguma sabe como tem agido. Há reuniões todas as noites, fala-se, discute-se, telefona-se ao prefeito, e tudo fica no mesmo: nenhuma modificação, nenhuma providência. A irritação pela comissão, ajuntada a uma boa dose de desconfiança, o flagrante em todos os assinantes. A comissão, que examina o repertório, tem obrigação de agir para a zelosa observância dele; e caso a empresa não o possa fazer, suspender as récitas para que sejam dadas em melhor época. Nenhum assinante ficará descontente se as representações forem suspensas por esse ano ficando as três récitas que faltam para o ano que vem; o que lhe não apraz é essa imposição de ouvir um grande número de noites consecutivas ópera velhas representadas por substitutos que apenas podem dar conta do recado. À comissão cabe o dever de zelar pelo dinheiro dos assinantes, que, como pomposamente rezam os anúncios, no início da temporada, ficam sob a sua guarda direta. As representações precisam de ser suspensas, para que o teatro não apresente a deplorável feição que ontem apresentava. Os artistas coitados, sente-se que estão deprimidos, deslocados, abatidos por uma atmosfera de apreensão que os impede de bem representar. A orquestra, reduzida a um mínimo de 35 músicos, regida por um substituto, coros incertos... um desastre, pouco aliável à pompa dos ouros e dos mármore do nosso teatro. O sr. Pertille ainda se lembrou de dar uma tão comprida fermata no quarto ato que, faltando-lhe repentinamente a força, engasgou, produzindo o mais cômico dos efeitos, certamente não imaginado por Verdi. Um primeiro assobio, leve e tímido, chegou aos nossos ouvidos... Só a agradável voz da sra. Ottein pode ser ouvida com prazer.

17. Theatro Municipal XII, 24 de outubro de 1918.

Felizmente foi resolvida a contento geral a questão do encerramento da temporada lírica do Municipal, único teatro que continuava aberto, contrariando as medidas de defesa da população ante a epidemia ora reinante.

Como conviesse a nossa sugestão de serem transferidas as réeitas restantes para a temporada teatral do ano próximo, a empresa Da Rosa-Mocchi encerrou os seus espetáculos enviando-nos a seguinte carta:

“Temos o prazer de comunicar a vossa excelência que a empresa Da Rosa-Mocchi, de acordo com a Comissão Diretora do teatro, no intuito de atender os desejos manifestados pelas autoridades e pela imprensa, quanto ao fechamento do teatro Municipal, por causa da epidemia, e em vista da manifestação dos senhores assinantes, que, em sua maioria, têm deixado de comparecer aos dois últimos espetáculos, resolveu, aceitando a sugestão feita pelo *Jornal do Commercio e Gazeta* e apoiada por outros jornais, suspender os seus espetáculos, adiando as três últimas réeitas de assinatura para a temporada de 1919. Os atuais assinantes que renovarem as suas assinaturas o ano que vem terão essas três réeitas incluídas na nova assinatura; os que não quiserem renovar terão direito a três réeitas da futura assinatura, com as mesmas localidades sem novo desembolso algum; caso a empresa não efetue, por qualquer motivo, essa temporada, a importância dos bilhetes será restituída aos seus portadores. Para garantia do cumprimento dessa obrigação, a empresa dará uma fiança bancária à Comissão Diretora do Teatro Municipal, que está de acordo com essa solução, pela qual ficam conciliados os interesses de ambas as partes, empresa e assinantes, e estes com os da saúde pública.

A empresa poderia continuar os seus espetáculos até terminar a assinatura, mas não o quer fazer uma vez que, devido à epidemia reinante, os senhores assinantes não podem comparecer ao teatro. Assim, em vez de perderem eles os seus lugares definitivamente, o que aconteceria se prosseguissem as réeitas, terão apenas adiamento das funções, com a garantia de reembolso, caso elas não se realizem.

Com a maior estima e consideração – A empresa”

18. O Brasil e a Guerra, 23 de novembro de 1918.

Quem por ventura estudar a nossa política internacional, vendo a bela inteireza dos seus movimentos e o nobre acerto dos seus gestos, ciente ficará de que ela foi sempre limpa e honrosa. A nossa história, com relação ao comércio internacional das nações, sempre se salientou pela lisura, pela coragem e pela inteligência dos seus feitos, sem covardias que nos deprimam, nem falsidades que nos enegreçam. Ainda há para realocá-

la, o fato de nossa independência, sem protecionismos de terceiras nações invejosas, sem ódios intransigentes para com a metrópole e seus filhos e sem o inlassável rumor das caudais de sangue humano derramadas. Se para fruirmos dos proveitos duma liberdade não surgiu um herde que, com a eloquência das suas palavras, cheias de coração e com a largueza dum sublime gesto, arrastasse e comandasse o desejo de todos os irmãos devemos-lo mais a circunstância de ser a nação realmente livre e constituída desde a chegada de D. Joao VI às terras do Brasil e ao enfraquecimento da gente portuguesa, sagrada por lutas intestinas, transviada pela inabilidade dos seus maiores e principalmente desnorteada pelo exagero das suas conquistas territoriais. Portugal, sem qualidades para a colonização, sem os músculos reais dos conquistadores, não pudera guardar nos fracos dedos tão profuso e esplêndido cabedal.

Foi também num gesto de política viril e acertada que, em meio do ano findo, o Brasil declarou guerra à Alemanha.

A Soberania, o Direito, a Justiça, foram palavras cotidianamente invocadas por todas as nações beligerantes desde os últimos meses de 1914... Que povo foi ofendido na sua soberania? Qual nos seus direitos? Qual conspircou as facetas sem jaça da justiça?... É certo que nem todas as nações que se uniram para desobstruir os ares das nuvens de azul da Prússia, que não permitiam aos raios solares exercerem na Terra a sua fecundação, seguiram a lições da justiça - como a Inglaterra, ou passaram-se para o lado de direito - como os Estados Unidos ou foram devolver os insultos a sua soberania - como a França ou a Bélgica. Mas, quem contestará a uma nacionalidade livre, cujos filhos estão sendo assassinados por vandálica prepotência, cuja fortuna está sendo violada e desperdiçada por imposições sem norte e sem justiça, não só o direito, senão o dever de reconquistar os seus tesouros e de vingar os seus mortos? O Brasil era ainda de poucos recursos seus e de parcíssima eficiência bélica para como os Estados Unidos, lançar-se numa briga aventureira só pelo gozo altruístico de desbravar o caminho para a passagem da civilização: ficou calmo e a espera. Mas retalhado no seu corpo e batido no seu rosto, rebelou-se contra o insulto e a humilhação.

Desde então todos os nossos olhares viraram-se para essas terras longes onde se decidia da nossa sorte. Nas águas da Europa, em tarde de maior negrume, as nossas unidades navais pescavam os tubarões de ferro do inimigo que, a sorrelfa, nadavam aqui e além, ansiosos pelo espetáculo dos naufrágios, esfaimados de carne humana... Nos hospitais, a flor da nossa ciência medica dedicava-se, noite e dia, ao tratamento das carnes laceradas pela metralha do inimigo... Nem a posição caridosa de médicos, de enfermeiros,

de benfeitores isentava-os da atrocidade e da vesânia do alemão! Era natural que os nossos olhares se voltassem para lá e que o nosso interesse palpitasse por essas vidas em jogo.

Mas agora vão-se aquietar os tempos com uma paz que, tudo o faz crer, será durável. Deixaram de ecoar os ribombos que faziam tremer os céus, a terra e o mar. Os raios não iluminam mais, e os ventos de novo reentraram no terror das suas cavernas: dá-se por finda a tempestade.

Depois de termos visto a que horrores de degradação e subordinação pudéramos chegar, não fora o sacrifício de milhões e de milhões de soldados depois de termos ouvido o clamor duma ameaça que nos esmagaria, não fora a força das nações que conosco participavam da mesma causa: voltemos os olhos para nós mesmos. Agora os franceses entram em Metz e Strasburgo; os belgas readquirem a sua formosíssima Bruxelas, de muito pouco nos valerá seguir essas entradas triunfais, nem tampouco lhes exalçará a glória e o prazer a retumbância das nossas ovações. A Alemanha - como o escorpião cercado dum círculo de fogo que se suicida com o seu próprio ferrão - ante as barreiras da metralha inimiga, suicida-se também, abocanhando-se a si própria com os clamores das anarquias e das guerras civis. Não seria nobre para nós lançarmos um último apodo ao vencido, nem eficiente um derradeiro aplauso ao vencedor.

A guerra para todos eles acabou. Vão entrar numa paz larga, uns satisfeitos com o êxito das suas reivindicações, outros sofrendo a punição dos seus erros: para nós é que a guerra não se findou ainda.

Nem para muito cedo eu vejo na interrogação do nosso futuro uma paz que valha. Enquanto a nossa política internacional honra a pátria e dá-lhe foros de clarividente e civilizada, os movimentos da política interna são os mais perniciosos e mais vis. Se contra o ultraje do estrangeiro nós respondemos com guerra, é com guerra que precisamos responder aos que dentro de nós ultrajam a nossa soberania, escurecendo o direito e corrompendo a justiça.

Não serão estas normas a preconizar a guerra das revoluções, das barricadas e das flâmulas vermelhas: é pregar o desprezo aos peitados pela política indígena, é aconselhar o castigo dos políticos venais, é indicar o escorraçamento dos chefes bêbados de orgulho, é pedir ao povo que se lembre dos verdadeiros homens dignos de comandar e é bradar, enfim, a reunião de todas as energias para que a verdade surja enfim um dia das nossas urnas eleitorais!

De há muito que a honra desertou das lutas da nossa política interna. Os interesses individuais sobrepujaram os interesses da nação; os ódios das facções, as vaidades dos

caudilhos fizeram esquecer as necessidades da instrução, as excelências do saneamento num país analfabeto e doente. Onde aquelas nobres figuras que realçaram os parlamentos do império? Onde as discussões leais? Onde as lutas para a salvaguarda e melhoria da terra, senão para o gládio das vaidades pulhas e dos orgulhosos destemperados? Pois que protejamos a civilização e a justiça internacionais, preciso é que as protejamos também, - periclitantes que há muito estão - no próprio coração da pátria. É a nossa guerra, é a grande guerra que ora temos que encetar!

É preciso que se modifique o mais rapidamente possível a situação interna do país. Ruy Barbosa, que é indiscutivelmente o ídolo da nação, o aconselha no seu discurso relativo a assinatura do armistício. “Será possível - diz ele, - que o Brasil, no meio de todas essas revoluções, não tenha também o seu quinhão de mudança nos hábitos da sua política, no sistema das suas instituições, nas normas de proceder dos seus homens de Estado?... Não, senhores, aprendamos com os acontecimentos, ilustremo-nos com a lição do tempo e convençamo-nos de que, ou a nossa República se acomoda aos novos moldes, ou os nossos governos começam a dar ao povo brasileiro outros exemplos, ou dias talvez tempestuosos nos hão de estar reservados”.

Os povos antigos iam buscar da boca dos oráculos as sentenças por onde endireitassem as suas normas de viver: o nosso oráculo falou; aquele cuja palavra sempre sentenciava com justiça e verdade, indicou as lesões do nosso organismo social e concretizou, com simpleza aterrorizadora, os castigos que nos serão infligidos se persistirmos em nossa inércia.

Por acaso não nos modificaremos e nem se corrigirão os nossos homens de Estado ante a certeza e a correção de tais palavras?

Deixaremos na tapera da nossa organização política o “barbeiro” transmissor que desviara as nossas forças, inutilizará as nossas energias e nos deixara, como aos infectados da moléstia de Chagas, ridículos, papudos, idiotizados, “miseráveis criaturas de aspecto monstruoso que atentam contra a beleza da vida e contra a harmonia das coisas?...

Oh! Não!

É a guerra sem trégua que temos de encetar; e que só encontrara confins na subversão total desses inimigos que impedem o nosso avanço para a conquista final dos bem-estares do verdadeiro progresso e da verdadeira riqueza.

São Paulo, 23 de novembro de 1918.

Mario de Moraes ANDRADE

19. Concerto Manen I, 21 de agosto de 1919.

A empresa arrendatária do teatro Municipal proporcionou-nos ontem um dos grandes intérpretes do violino. Nos seus cartazes ela tomou o cuidado de anunciar o sr. Juan Manen como o violinista “maior do mundo”... É que o sr. Walter Mocchi já percebeu que esse meio muito nosso de só pasmar ante os intérpretes que são os maiores do universo. É um nosso defeito; nós transportamos para o mundo das artes uma apreciação de financistas ou de medidores de terreno: qual é o mais rico, porque possui mais [de] cinco mil contos; qual tem mais terras, porque acrescenta as suas mais dez mil alqueires. Ora, nos dons espirituais tal não se dá. A maior ou menor perfeição dum artista, as qualidades emotivas dum “virtuose” não são medidas a covados ou polegadas. O intérprete, atingida uma certa altura de perfeição técnica, desenvolvidas as suas forças de transfundir no auditório as alegrias e os prantos dos autores, incorpora-se tão somente ao pequeno círculo dos eleitos e, aí, não é maior nem menor: é grande como os mais. Apenas se poderá preferir, neste tal, habilidade especial, naquele tal, qualidade de sentir. O simbólico alto da montanha é bastante vasto para conter mais de um. Manen aí está. Não nos preocupa constatar se ele é o maior; importa-nos apenas coroá-lo com os louros dos vencedores. Vencidas, sem dúvida por um trabalho cansativo, todas as dificuldades do seu difícilíssimo instrumento, Manen, com muito bom gosto, esmera-se demonstrar o menos possível os escolhos que transpõe. Assim é que, com uma calma verdadeiramente helênica, executou ontem as acrobáticas variações de Paganini e Sarasate e Bazzini. E essa uma das qualidades mais apreciáveis nos “virtuosos”. Isso de pular, roncar, descabelar-se ante Risler ou Liszt, produz no ouvinte uma impressão penosíssima de terror ou de cuidado. Não vá o artista desarticular-se no meio da execução... Um mestre cravista francês recomendava aos executantes que no meio das peças olhassem para o povo e sorrissem! Manen está certo da sua força, não teme as dificuldades, conhece os segredos do seu violino e executa primorosamente, amorosamente, a música dos mestres. Ele é um sensual do som. Goza-o até a sua última vibração, como se sorvera um néctar divino. Por isso, os seus trinados terminam às vezes absolutamente lentos, e os seus pianíssimos são tão sutis, que o auditório chega a não ouvir o som. Manen foi recompensado pela admiração e aplausos que o público, aliás parco, lhe dispensou. É preciso ouvir Manen para se conhecer o valor do violino.

20. Concerto Manen II, 25 de agosto de 1919.

O sr. Juan Manen tocou sábado perante um auditório numerosíssimo. As loas tecidas em torno do seu nome pela totalidade dos jornais fizeram nascer no público de S. Paulo um justo desejo de ouvir o grande artista... Assim pode ele subjugar com a perfeição da sua arte, não mais pessoas isoladas, senão uma assistência compacta que quase locupletou o Municipal.

Evidenciaram-se, então, ainda mais fortemente, as qualidades principais que lhe notáramos no primeiro recital: a serenidade da interpretação e o entusiasmo amoroso pelo som. Não nos interessa exaltar-lhe a técnica. Esta não é senão um alicerce de onde se atira para o azul a beleza de um edifício. O sr. Manen ignora o que sejam dificuldades. O que nele mais nos entusiasma e agrada é a elevação serena com que interpreta. Dotado dessa qualidade tão rara, hoje, que o cubismo musical atingiu as raias do inconcebível, era natural que o violinista voltasse comovidamente os seus carinhos especiais para os mestres do bom tempo antigo. A arte, especialmente denominada clássica, quando mesmo expresse as torturas e os prantos, tem uma profundidade, uma discreção nobilíssimas que a elevam e a fazem pairar por sobre a imperfectibilidade humana. O sr. Manen sendo, além de um exaltado do som, sóbrio e sereno, estava fadado para bem compreender a altiva discrição dos clássicos. Persistem-nos ainda n'alma as frases do andante de Mozart, executado no primeiro concerto... Nunca ouvimos o *Romance em Fá*, de Beethoven, tão calmo; nunca mais fortemente nos comovem, no violino, Gluck, Bach ou Porpora. O grande artista, chegando que esta a meio caminho da existência, tirou do “aplainamento da vida” - de que fala Aristóteles - o melhor ensinamento para a sua arte. Tornou-se por isso serena, como deve ser aquele

que já conheceu a via das desilusões; íntima e nobre, como será o que, tendo esgotado nas quedas a luz dos seus olhares, vive apenas animado por uma luz interior; e, por fim, humana, piedosamente humana, como aquele que já pauta as normas de viver por um evangelho de perdão. O sr. Manen atingiu a virtuosidade suprema de transfundir no seu violino o tremor ligeiro da vida.

E, com ser uma das manifestações artísticas mais completas de que tenham gozado os paulistanos, não se escusará, sem dúvida, a dar mais um concerto, para o qual, a medo, lhe lembráramos a *Chacona* de Bach e o *Romance em Sol* de Beethoven.

21. Concerto Manen III, 30 de agosto de 1919.

O sr. Manen deve ter tido um fino sorriso de ironia ao confeccionar o programa que executou ontem no Municipal. Sem dúvida, o artista quis provar ao público paulista que não só é excelente executando os bons autores, mas que, pela própria elevação com que interpreta, é capaz de fazer aceitáveis autores medíocres. Assim, a confecção do programa de ontem era fraquíssima: havia Lalo, Wieniawski, e largo número de transcrições. Destacavam-se, todavia, a famosa sonata de Tartini, a deliciosa transcrição de Wilhelm, da *Ave Maria* de Schubert e a *Jota Navarra* de Sarasate.

Iniciando o concerto com a *Sinfonia Espanhola* de Lalo, tão querida dos violinistas, mas tão pouco espanhola e fora de inspiração, o grande artista esteve inexcedível de graça e de delicadeza. Ritmando brilhantemente os temas, arrastando com um sensualismo cálido o som, levemente inquieto e sonhador, conseguiu dar-nos uma sugestão da gente e da terra de Espanha.

As sonoridades redondas e cheias que conseguiu nos graves do violino eram por tal forma sugestivas e vibrantes, que nos passava no espírito a evocação formidável de Maurice Barrés. Era toda uma Espanha exótica, emocional, “de sangue, de volúpia e de morte”.

Que dizer-se então do *Trillo del Diavolo*, de Tartini, ou do *Souvenir de Moscow*, de Wieniawski? Naquela deliciosa obra de primeira metade do século dezoito, com arcada majestosa e larga, Manen executou a melodia altiva do primeiro tempo com a mesma virtuosidade com que Tartini executara, durindana em punho, as suas mil e uma façanhas de espadachim.

Será porventura no *Trillo del Diavolo* que o criador da escola de Pádua tenha melhor rememorado a sua mocidade de facinoroso aventureiro: assim Manen a interpretou com brilho, com donaire, com altivez, tirando do seu arco cintilações de espadim. Aos pedidos de mais um trecho, ao fim da segunda parte, Manen já estava cansado de executar sinfonias e *souvenirs* e, negando-se a tocar o *Ruisenor*, de Sarasate, interpretou o sublime *Ballet do Orfeu*, de Gluck. Era de ouvir-se então o enlevo com que executou a música divina. Uma suavidade, uma delicadeza infinita tiraram das cordas do violino os sons mais carinhosos e mais puros que nunca ouvimos até hoje. Na terceira parte do programa, o sr. Manen deu-nos a maravilha de êxtase que é a *Ave-Maria*, de Schubert, a música, essa verdadeiramente espanhola, da *Jota Navarra*, de Sarasate, tendo ainda executado o *Rouxinol*, que tanto impressionou o público de São Paulo.

O sr. Manen despediu-se pois, deixando-nos as mais gratas impressões artísticas; e ficará sendo para o público de S. Paulo, que tanto o aplaudiu e gloriou, um dos virtuosos mais sóbrios, mais puros, mais elevados dos que tem passado pelas nossas salas de concerto.

22. Concerto Risler I, 02 de setembro de 1919.

Um artista, na execução mais elevada da palavra, desde que se liberte de todos os cingulos escolares, de todos os preconceitos e de todas as imitações que o constroem, adquire uma personalidade típica e inconfundível, que se manifesta sempre ou nas obras que cria, ou, se é “virtuoso”, nas obras de outrem que interpreta. Se a função toda particular do gênio é criar, abrir novos caminhos, desbastar territórios reclusos, temos que o intérprete também pode ser genial: descobrindo nos autores novas fontes de sensações estéticas, demonstrando deles ao mundo dos ouvintes novas faces, e novas orientações. Ora, pela mesma circunstância de se ter libertado de todas as dificuldades técnicas e de todos os prejuízos de escola, o intérprete isolasse, fica sozinho no castelo roqueiro do seu temperamento - pois que não há dois eus absolutamente iguais. Encarada a questão sob esse ponto de vista, é inegável que jamais nos apareceu em São Paulo, um executante mais digno de interesse do que o sr. Risler. O seu temperamento *sui generis* admirando sempre, e mesmo desnortando algumas vezes, não sofre equiparações com quem quer que seja: é único. Muito embora não o possamos entender através das suas criações (porque o grande artista cria a obra dos mestres); ainda que muitas vezes não possamos descobrir o motivo de tal ou qual interpretação, afigura-se [para] nós o sr. Risler sobremaneira digno de acatamento e respeito. Nota-se logo à primeira vista: ele prossegue calmamente, sem desfalecimentos nem incertezas, a realização de um ideal. As suas interpretações não visam, como a grande maioria das vezes, nos outros “virtuosos”, o contentamento dos ouvintes, ou o respeito cego pelas tradições dos autores, chegados até nós através dos outros intérpretes; antes buscam a realização de uma grande visão estética que lhe é peculiar a realização de um nobre sonho de arte, forte e encantado, e dentro do qual o sr. Risler vivera sempre, na doce convivência da sua arte.

Parece-nos, pois, o sr. Risler menos intérprete que criador. Se em Beethoven ele é excelente e inatingível, é porque o mestre alemão quadrava melhormente com o seu temperamento sóbrio, embora por vezes apaixonado, e não porque ele mesmo, como

intérprete, se identificasse mais com a obra do mestre alemão que com a de qualquer outro mestre.

Assim, pois, não o tomando como intérprete servil, mas como criador que escolhesse a obra de outrem para expor-nos a sua vida íntima de alegrias e de paixões, é que do nosso canto enviamos ao sr. Risler a nossa grande saudação comovida.

23. Concerto Risler II, 04 de setembro de 1919

Perigoso é externar-se uma opinião definitiva sobre um “virtuoso”, só porque se o ouviu num recital. Embora um programa como o do sr. Risler, ontem, contenha autores de diversas épocas e orientações diversíssimas, raramente permite o desdobramento de uma personalidade de executante, nas suas múltiplas modalidades. Mostramo-nos sempre reservados após o primeiro concerto de um “virtuoso” que se apresenta, temendo depois a queda em contradições, ou ter de confessar um erro de apreciação.

Um pianista, como o sr. Risler, de celebridade europeia, aclamado como anunciaram todas as revistas musicais estrangeiras, pelas plateias mais exigentes, não faz jus a tais reservas; e dele se poderá dizer que é grande, muito grande.

O que mais nos interessou no sr. Risler foi a sua personalidade originalíssima, a sua estesia absolutamente diversa de quantos apareceram entre nós. A primeira impressão que se tem, ouvindo-o, perturba; faz com que hesitemos em nossa apreciação, tal a maneira diversa e especial com que o grande pianista encara os autores. Inda mais: tal a simplicidade com que executa, tal a severidade com que usa dos pedais, (ultrapassando a paralização já árida de Germer), tal a originalidade da sua maneira de tratar o som e principalmente o *legato* que cria todo um mundo de efeitos novos, agradáveis uns, chocantes outros, inesperados todos, deixando o ouvinte um pouco perplexo ante a execução. Assim sendo, o sr. Risler deu-nos novas edições de autores nossos velhos amigos. O Beethoven da segunda fase, op. 26 e op.53, interpretou-o o pianista a maravilhas ora cinzelando com sutileza de miniatura como nas variações da op.26 ou no rondo celestial da *Aurora*; ora desencadeando todas as forças de comoção ou as graças da fantasia, como, respectivamente, na marcha fúnebre e no *Allegro* inicial da *Aurora*. Na *Marcha Fúnebre*, principalmente, o sr. Risler esteve incomparável, tendo, com uma simples abstenção de pedais, tirando um comoventíssimo efeito nos saltos da segunda parte. Aqueias notas agudas, terminando bruscamente, eram como gritos que morressem

na garganta. O sr. Risler impressionou-nos ainda em Schumann, Debussy e principalmente Liszt. Na famosa *Polaca* em mi, o sr. Risler caracterizou com uma “eloquência” formidável o caráter selvagem, aspérrimo da página do músico-abade.

Zurziam o ar os sons aspérrimos, e os ritmos selváticos daquelas frases. Foi, sem dúvida, com as duas sonatas de Beethoven a execução mais perfeita do artista. Tocando fora de programa, o sr. Risler deu-nos Chopin.

Desagradou-nos a sua interpretação. É costume, a cada novo executante que nos dá Chopin dizer-se que este executou-o romanticamente o autor das *Baladas*, mas sem as pieguices costumeiras. Ser-nos-á permitido dizer que a pieguice muitas vezes não vem do executante, mas sim do próprio Chopin? O Chopin preferido do público é o mocinho pálido dos noturnos e das valsas: ora esse é muitas vezes piegas e até vulgar; o Chopin formidável é o vate saudoso das mazurcas e das polacas, o trágico das baladas, o artista dos estudos e dos sublimes prelúdios que Rubinstein coloca junto das fugas e prelúdios de Bach.

Não compreendemos um noturno com a aspereza e a severidade com que ontem nos deu o n.5, o grande artista que é o sr. Risler.

24. Guiomar Novaes - O seu primeiro concerto, 16 de setembro de 1919.

Largo frêmito de simpatia esperava Guiomar, antes do seu aparecimento no palco do Municipal. Preparava-se com certeza alguma cousa de inédito e de comovente. Era, de facto, a consagração artística definitiva de uma brasileira, de uma nossa irmã, que, depois de exalçada por auditórios estranhos, vinha receber da própria pátria o beijo reconhecido de saudação. Guiomar surge. Logo uma formidável messe de palmas a acolhe: era apenas a boa-vinda. Guiomar toca. Um recolhimento absoluto... Há um milagre de luz no seu tocar. Rezam as teclas do coral de Cesar Franck. É a oblação ao Senhor. Piedosa e crente, ela primeiro oferta-se a Divindade, com a carícia dos seus dedos, com o entusiasmo da sua alma, com a elevação do seu pensar. Divina Guiomar! Vem a segunda parte. A artista pousa agora os seus olhos, ungidos de amor, sobre as inconstâncias da vida. Bailam seus dedos no teclado, em descuidoso girar. O sol despargue sobre o gramado de esmeralda a áurea filigrana dos seus raios. Ninfas em corea cor de rosa, expandem-se ao frescor da manhã. Tecem sorrisos, amores nascem, sátiros espiam. São os bailados de Gluck. Depois é Chopin. Guiomar explica a vertigem da alma humana.

É a paixão variadíssima: “destacados” que se suspendem com tragédias súbitas; silêncios que cantam como uma boca fremente, beijando e desdenhando falar; “fortíssimos”, “crescendos” que se dilatam com um ser que, amando o amante, traz em si o gérmen da própria criação; pianíssimos soluçantes, último enlace das despedidas, derradeiro suspiro da saudade. Perpassa uma lembrança de morte: e a marcha fúnebre. Há tochas queimando, há Elviras fanadas no arraiar da vida, há cruces alvas sob o murmúrio soluçoso dos ciprestes... Mas a ventania do esquecimento sopra audaz; os olhos, cegos na lágrima, soabrem-se novamente para os inesperados da existência as almas se erguem, os corações palpitam: e de todo se entrega o homem ao delicioso bafejo do mundo, redimido dos males num grito supremo de alegria.

Por fim, Guiomar atinge os modernos. É a sugestão, é a fantasia, é o simbolismo. São granadas mouriscas evocadas no azarcão dum lento por de Sol; são noites de luar perfumado, aspirações de Azul, heroísmos de soldadescas em grita. Guiomar, serena, evoca em sons as mais desencontradas épocas; sugere, descreve, imagina, como que tirando de uma caixinha de surpresas as mais inéditas historietas. Na própria construção do seu programa a maravilhosa artista aponta a culminância a que atingiu. Primeiro o óbulo votivo ao Deus eterno; depois o escutar piedoso de um coração humano; finalmente, a contemplação interessada do universo. A princípio, a alma enlevada em misticismo e fé; em seguida o coração que pulsa comovido, recontando o romance de todos os corações; por último a preocupação intelectual, o espírito absolvido nos mistérios da natureza.

O público estronda em fabulosas ovações. Não aplaude apenas: grita, canta, execra, pede mais!

Quanto a nós – a função gelada do crítico se obumbra: em vez de restrições, ditirambos: em vez de ensaios, epinícios. Juvenal recolhe-se debaixo da toga pesada; surge Anacreonte enramado na púrpura das rosas... Guiomar é criatura e criadora. Possui todas as potencias desta, todas as piedades daquela. É humanamente terrena, e purissimamente celestial... Divina Guiomar!

- (1) A greve nas oficinas da *Gazeta* impediu que traduzíssemos aos leitores, com a devida oportunidade, estas nossas impressões sobre a primeira audição de Guiomar Novaes.

25. Guiomar Novaes, 18 de setembro de 1919.

A evolução de um artista, desde que nenhum empecilho se anteponha a sua marcha regular através da idade, é como duas linhas oblíquas que partindo de um mesmo ponto, se afastam cada vez mais. Assim, o âmbito, que a princípio se reduzia a um ponto único, se vai alargando a dada a maior ou menor obliquidade das linhas - o que para nós, auto representa a maior ou menos genialidade do artista - pode chegar a ser imenso ou mesquinho. A que formidável grandeza chegará Guiomar Novaes, imaginávamos nós ontem, pois que apesar de tão moça ainda ela já atingiu uma altura que muitos artistas de valor não alcançaram, na plena posse de todas as suas forças? Nada nos impede de imaginar que ela subirá mais, desenvolverá muito ainda suas qualidades e principalmente a sua individualidade insigne. Não somos daqueles que, pessimistas, acreditam que a nossa raça só pode produzir meteoros artísticos, cuja carreira atinge bruscamente um fastígio de Sol de verão para tombar de súbito numa interminável noite de trevas. Muito mais do que a raça e as influências do clima (a que Guiomar Novaes se subtraiu, vivendo quase sempre agora em países de mais suave força) são a liberdade e a dissolução em que vivem os nossos artistas o que lhes impedem continuar a rota que lhes era destinada. Com a nossa grande patricia tal não se dará, naturalmente: e é por isso que perguntamos que altura e que forças ela demonstrará quando atingir a plenitude da vida. Quem já se mostra embora moça, uma inteligência milagrosa na compreensão verdadeira da nobre arte da música e um coração fecundo e piedoso no carinho, no amor com que interpreta que será quando for mulher? Pedimos a Deus que a conduza, isenta e sem empecilhos; porque é nosso desejo egoístico ouvi-la quando chegar aos trinta e cinco anos de sua maravilhosa trajetória. Então, mulher, todos os esplendores se desnudarão para ela, todas as alegrias e pesares lhe serão conhecidos, a vida lhe há de recontar o seu segredo e ela traduzirá no seu instrumento eloquente para os que souberem ouvir, o milagre do universo.

A arte de Guiomar Novaes caracteriza-se atualmente pela procura constante dos efeitos. O piano é um microcosmo sob suas mãos. Não há instrumentos que ela não recorde, não há cambiantes da natureza que ela não sugira. Harpas, violinos, sinos, órgãos, toda uma orquestra se move a impulsão dos seus dedos. O próprio piano apraz em recordar todas as suas fases, todas as suas idades, quando acarinhado pela sua grande amiga Guiomar: e há os sorrisos infantis das espinetas, a graça amaneirada dos clavicórdio, o tagarelar dos cravos até a potência eloquentíssima dos últimos modelos Steinway ou Bechstein.

Quanto aos autores, Guiomar volta-se com acentuada predileção para Chopin. Não que os outros grandes mestres se conservem mudos a sua ama, mas é naquele que ela encontrou o seu amor afim, como Risler em Beethoven, Rubinstein em Debussy. Voltaremos a apreciação da virtuosidade quando executar Chopin, depois de seu próximo recital, inteiramente dedicado ao grande romântico.

Ontem tivemos, poder-se-ia dizer em primeira audição em S. Paulo, o *op. 27, n. 1* de Beethoven. De fato, o delicioso poema é um dos mais abandonados pelos intérpretes. E que a grande maioria destes se caracteriza pela busca afanosa do êxito; e o poema beethoveniano é um dos que menos se prestam para isso. Nobre e íntimo, não possui as exterioridades apaixonadas de outras sonatas do mestre: recata-se, esconde-se o seu sentir, não se “derrama”, como diria Machado de Assis. Guiomar concentra-se para tocá-lo, deu-lhe a simplicidade grandiosa que o caracteriza, soube abrir-se um pouco no scherzo de que Marx dizia ser um impulso, uma precipitação, e cheia de intimidade e de paixão explodindo de súbito, e com pureza verdadeiramente clássica cantou as oitavas do final. Após uma segunda parte dedicada a Chopin, Guiomar executou entre outras peças, a *Dança dos Gnomos*, de Liszt e a *10ª Rapsódia*, esta entre a 6 peças que executou extraprograma. Destacamos intencionalmente esses dois trechos que, si em todos os outros ela esteve excelente, não há termos com que se explique a maneira como interpretou esses dois. É incrível. Os efeitos tão conhecidos da 10ª rapsódia tirou-os ela, com uma perfeição indescritível. Quanto a linda *Dança dos Gnomos*, asseguramos ter penetrado uma floresta de carvalhos, e numa clareira, sob um luar de balada ter visto em coreia multicolor, ao bandolim dos rouxinóis[,] milhões de criaturinhas luminosas farandolando.

26. Missão artística portuguesa I, 24 de setembro de 1919.

Nada mais oportuno, por estes tempos em que se fala de aproximação de Portugal e Brasil, do que a vinda de uma missão artística portuguesa, dizendo-nos dos progressos da arte lá da terra dos nossos irmãos. Só de algum tempo a esta parte, graças ao esforço de alguns espíritos clarividentes, é que começou esse intercâmbio intelectual, tão necessário em países da mesma raça, falando a mesma dulcíssima língua: Navarro da Costa, Bilac, João do Rio, João de Barros, a fundação da revista *Atlântida*, os artigos encomiásticos de Júlio Dantas, etc. Assim pois: a inda duma missão artística portuguesa só nos poderia impressionar agradavelmente.

A respeito da música portuguesa, nós, brasileiros, sabemos apenas dos fados saudosos, da melodia delicada dos trechos de piano do sr. Ruy Coelho e mais alguns trechos do grande pianista Viana da Mota. E quase que nada mais. E que conhecerão os portugueses da música brasileira? Carlos Gomes? O maxixe? Talvez. A música de câmara de Henrique Oswald? Duvido.

Batemos, ontem, com calor e simpatia as palmas de boas-vindas à missão artística portuguesa que se apresentava, emoldurada num artístico arranjo do palco do Municipal. A missão compõe-se das sras. Maria Judice, Cacilda Ortigão e dos srs. Alfredo Mascarenhas e Ruy Coelho. Este, como compositor, aparecerá apenas no terceiro concerto. Quanto aos outros: diremos que a sra. Cacilda Ortigão tem uma voz muito agradável e simpática. As suas notas são puras e cheias, as suas vocalizações aproximam-se da exatidão.

Ouvi-la é prazer.

27. Guiomar e Chopin, 25 de setembro de 1919.

Ontem, tivemos o terceiro e, por certo, mais importante recital da insigne artista Guiomar Novaes. Não queremos dizer com isso que os outros dois tenham sido inferiores quanto a execução, nem que os autores ouvidos o sejam, relativamente a Chopin (pelo contrário, já ouvíramos Beethoven e Cesar Franck, genialidades para nós mais possante que o romântico polaco) mas as simpatias da celebrada patrícia se dirigem com especialidade ao cantor das mazurcas, e como seu grande intérprete já nos viera consagrada do exterior. Prometêramos estudar-lhe a execução desse mestre após o recital de ontem, e cumprimos a nossa palavra, embora peiados pela exiguidade do local que dispomos.

O Chopin que nos dá Guiomar Novaes não é só diverso do das outras edições já nossas conhecidas de outros virtuosos notáveis; há unicamente um meio de o significar: o Chopin de Guiomar Novaes é mais Chopin.

É o fantasma, que Delacroix lançara na sombra da sua tela, ao mesmo tempo meigo e tenebroso, carinhoso e terrífico, espelhando nos olhos e no abatimento das faces todas as sutilezas da aristocracia, todos os singuitos das paixões tumultuárias. É o incorrigível romântico, amante três vezes: da grácil Constança, que trazia rosas nos cabelos; de Maria Wodzinski, nobre e leviana, e da hidra de todos os românticos, George

Sand. É finalmente o elegante sentimental dos noturnos e das valsas e sobretudo, soberanamente forte e tristonho, o patriota das mazurcas e das polacas.

O caráter, que ela imprime às composições [de] Chopin, tem esse mérito infinito de demonstrar cabalmente o homem que imaginamos através a leitura da sua vida, ao mesmo tempo que nos patenteia em todo o esplendor da sua eclosão a alma, a estesia, a personalidade da excelente intérprete. Executando Chopin ela é simultaneamente Chopin e Guiomar Novaes. O virtuose para elevar-se acima do enxame dos tocadores, precisa, embora identificado com o autor que executa, mostrar-se a si próprio, sem pretensão, mas também sem descabida humildade, e imprimir à música alguma coisa do seu próprio eu para que o trecho cante, fecundado por esse tremor ligeiro, por essa levíssima indecisão que é o apanágio humano, a nossa glorificação na terra.

Quando Guiomar começava ou fosse a fantasia ou os prelúdios, ou a sonata, podíamos, no princípio, descobrir-lhe a exatidão do fraseado, a gradação perfeita da intensidade, a minúcia parnasiana com que burila; bem depressa, porém esquecemos o nosso papel fastiando de crítico, para vibrar, para sentir, para viver as páginas humanas do abandonado de Lelia. Era impossível observar, esmiuçar as qualidades ou porventura imperfeições, porque sobre tudo nos subjugava o desejo de viver o que Guiomar revivia.

No entanto, pois que é preciso criticar, a qualidade que se destaca na virtuose é o emprego infinitamente acertado do “rubato” - um dos escolhos da música chopiniana. Guiomar Novaes descobriu o segredo do rubato. Nem a severidade compassada, nem o ritmo bambo, a metrificação frouxa. Nem a confusão do “rubato” com o “ritenuto” clássico, que tanto nos desagradara nesse outro grande pianista que é o sr. Risler, nem a preguiça dengosa da menina chopineira de mãos gélidas. Combarieu não necessitaria escrever um livro para provar as afinidades da frase musical e falada; bastar-lhe-ia recomendar si tivesse conhecido Guiomar Novaes, uma sua audição. A frase musical, para ela, atinge toda a amplidão do discurso oral, ora largo, ora convulso, ora ligeiro. A sonata da Marcha Fúnebre, nas mãos da excelente pianista, é a tradução musical da *Noite de Outubro* de Musset.

Todo um romance de dor e desespero... Na Balada em lá bemol imaginamos a novela castelã de graça e fúria: donas cativas medievais, guardando em áureas escarcelas um pedaço do lenho do Senhor, dádiva de cruzado amante; cavaleiros andantes fazendo esbarrondar ao peso heroico da acha-de-armas as albarrãs de mil castelos roqueiros. E que dizer então das abandonadas mazurcas? Guiomar dá a esses pequenos trechos, quiçá

a obra mais singular de Chopin, como que um cunho saudoso e fantasista: é a alacridade e tristeza, dança e lágrima.

Guiomar recebeu o raro e divino dom de nos fazer esquecer o trabalho da vida, sonhando...

Bem haja, Guiomar Novaes!

28. Missão artística portuguesa II, 26 de setembro de 1919.

Uma missão artística, para que chegue a dar um cabal desempenho da sua tarefa, e para que por ela se possa julgar do adiantamento em que estão as artes num determinado país, deve ter seguramente, um caráter mais ou menos oficial. Por certo que esse caráter “oficial” não lhe deve ser dado pelos que dirigem a república, mas pelos membros reconhecidamente dirigentes da república das artes. No caso contrário, a missão não cumpre senão lateralmente o seu fim, pois que apenas surge organizando-se a si própria, num milagre de geração espontânea que enlouqueceria o próprio Pasteur.

Para que se possa crer que um determinado grupo de artistas representa com efeito uma elite artística qualquer, faz-se mister que esse grupo apresente credenciais seguras e prove vir com o consenso, senão unânime (o que seria irrealizável no maximalismo das artes) ou ao menos de uma maioria que pese. É verdade que esta república das artes é em todos os países mais ou menos como a nossa: uma casa de Orates, onde todos falam, e ninguém se entende; sempre se conseguiria, porém, com algum esforço, organizar uma missão que representasse efetivamente qualquer coisa. Não nos sensibilizaria, por exemplo, que uma missão musical se apresentasse trazendo como apresentação versos corriqueiros dum estimável poeta menor; mais nos importaria uma apresentação de músicos ou críticos de nomeada. Imagine-se que um flautista de Gamboa, um cantor cearense e um tocador de violão de qualquer outro Estado, pois que em toda parte os há, se reunissem e partissem em missão artística brasileira pelos países de além-mar. O sr. Catullo Cearense, que, aliás, é um grandíssimo lírico, bem os poderia apresentar, escrevendo algumas das suas deliciosas redondilhas, tão desprestigiadas pela língua sufa de que se enroupam... Representaria essa missão o estado da arte musical no Brasil. Sem dúvida, que não. Mas temos a certeza de que as senhorinhas Guiomar Novais, Bellah de Andrade, Paulina d’Ambrósio e mais o sr. Henrique Oswald, mestre fecundo da música de câmara, se organizassem em missão artística brasileira, qualquer dos nossos críticos

de nome, ou todos conjuntos, a apresentariam sem hesitação. Tudo depende da arte e do valor dos artistas.

29. Raymundo de Macedo, 27 de setembro de 1919.

São Paulo tem tido, durante estes meses, uma série ininterrupta de concertistas por aplaudir. Diversas escolas têm sido por nós apreciadas nas suas qualidades e defeitos. Ontem, apresentou-se no Municipal, depois de uma larga ausência, o pianista português Raymundo de Macedo. Assim, depois da elevada intelectualidade interpretativa (seja-nos permitido sem pretensão dizer assim) do sr. Risler, depois da emotividade desbordante e comunicativa da nossa grande patricia Guiomar Novais, ouvimos ontem, no sr. Raymundo de Macedo, um técnico poderosíssimo. Se o sr. Risler, que se considera francês até a medula, nem por isso deixava de se mostrar inteiramente alemão pela severidade e profundidade, o sr. Raymundo de Macedo, de escola alemã, aluno de Ruthard, diplomado em Leipzig, não evidenciou essas qualidades tão genuinamente germânicas, mas outras de técnica e bravura. Se a profundidade estivesse em relação direta da força e energias empregadas, o laureado pianista português seria incontestavelmente o virtuose mais profundo do orbe. Por que o sr. Raymundo de Macedo toca tão forte? A dramaticidade, quando verdadeiramente trágica, desdenha os grandes efeitos e é simples, como uma coluna dórica. Haja vista o efeito formidável e dramático que a senhorita Guiomar Novaes tira, no desenvolvimento do tema do primeiro *allegro*, na *Sonata da Marcha Fúnebre*, de Chopin. No entanto ela, nesse trecho, apenas atingirá o forte.

O sr. Raymundo de Macedo aparece-nos como um representante derradeiro da escola vienense de Karl Czerny, que tivesse recebido alguns conselhos mais avançados do mestre Liszt. E são as qualidades dessa escola, aliás dum modo notável, que o sr. Raymundo de Macedo evidencia a demasiada preocupação técnica, o *perlé* exato e corrente, a velocidade sem peias, o delírio da velocidade. A rapidez do aluno de Ruthardt é inconcebível; os seus trinados dão muitas vezes a impressão dum "vibrato" de violino, tal o número de notas de que estão compostos. Todos os malabarismos técnicos lhe são familiares. Na abracadabrante cadência de Ruthardt, que aliás não serve senão para tornar mais pesada e longa a bela polaca número 2 de Liszt, o interprete português causa espanto.

Com tais posses, era natural que lhe fosse o nacionalista das rapsódias húngaras o autor preferido. Deste, o sr. Raymundo de Macedo executou na única noite de ontem, a

longuíssima e celebrada *Sonata*, que de sonata só tem o nome, a fortíssima transcrição do *Voyageur*, de Schubert, a *Polaca* em mi e ainda, a extraprograma, a *Décima segunda Rapsódia*.

A execução mais notável da noite foi, sem dúvida, a da *Sonata em si menor*. O sr. Raymundo de Macedo deu-lhe toda a energia, toda a potência que esse poema requer e um brilho que não imaginávamos possível.

O sr. Raymundo de Macedo é, no piano, o maior técnico que temos apreciado. Apresentasse-nos ele como um desportivo, que praticasse o desporto não por amor do sol claro e do ar livre, não pela gracilidade dos movimentos ágeis em que Mário Pilo colocava o belo muscular e muito menos pelo desenvolvimento racional da beleza helênica das linhas, mas tão somente para ostentar a angulosidade espantosa[,] mas sempre defeituosa, dos músculos excessivamente desenvolvidos. O sr. Raymundo de Macedo carece de sobriedade e forças emotivas, sobra-lhe o brilho e o virtuosismo.

30. Ruy Coelho – 29 de setembro de 1919.

Afluiu um público bem mais numeroso ao terceiro concerto da Missão Portuguesa, pois que muita gente estava curiosa de ouvir as composições do sr. R. Coelho. É, foram, sem dúvida, as canções do jovem compositor português a parte mais interessante do programa de ontem. Mereceu-nos um pequeno reparo a insistência com que o sr. Ruy Coelho chama as suas canções de *lieder* e a explicação da preferência dessa palavra alemã, feita por Affonso Lopes Vieira, no proêmio das *Canções de Saudade e Amor*, que ainda traz, entre parêntesis, a palavra *lieder*, como se lhes não bastasse o título as designar. *Lied* no dicionário e na conversação traduz-se por canção; e não sentimos absolutamente que aquela palavra caracterize melhor que a nossa o tom erudito e aristocrático sob que se desenvolve um canto popular. O povo ao seu cantar simples e desleixado, mas genuinamente puro e quase sempre belo, muito raro chamará de canção: prefere cantiga, fado, modinha, lundu. Não sobra razão ao poeta, e ao músico para buscarem uma palavra estranha, que o público não tem a obrigação de compreender, para designar com ela as suas canções. Não que tenhamos alguma antipatia pelo termo alemão: achamo-lo muito bom, mas nas canções de Schubert, de Mendelsohn, de Schumann; para as composições do sr. Ruy Coelho preferimos ‘Canção’, que é termo nosso, e também designa um trecho musical, mais erudito e fino, que a modinha, por exemplo.

Quanto ao sr. Ruy Coelho, pouco poderemos avançar a seu respeito. Conhecíamos-lo já através de referências feitas a músicas suas em revistas portuguesas; e agora por meio de algumas canções... Mas o jovem compositor, tem já uma obra formidável onde há uma ópera, três bailados, vários poemas sinfônicos, duas sinfonias camonianas, duas sonatas para violino e piano, um álbum de canções, música para canto, para piano, e algumas ‘cositas mas’. Do que ontem ouvimos, algumas canções mostraram um admirável talento e outras uma lamentável falta de gosto. Assim destacaremos o *Soneto de Antônio Nobre*, de uma larga fatura, de uma inspiração elevada; onde o acompanhamento pianístico, rebuscado como é de costume hoje em dia, atinge uma forte potência dramática. Ainda a *Graça*, o *Beijo*, o *Rouxinol*, a *Melodia do Amor*, são muito agradáveis de ouvir e mesmo mais características, salvo a *Melodia*, que o *Soneto de Antônio Nobre*. Quanto à lamentável falta de gosto: imagine-se que o sr. Ruy Coelho musicou o *Sete anos de pastor...* de Camões! Ao *Fado Hilário*, pôs-lhe ao fim as mais extravagantes vocalizações; e fez o sr. Alfredo Mascarenhas, que, pelo que temos ouvido parece barítono, cantar uma *Fala de Inês de Castro*!!

Muito duvidamos que o príncipe d. Pedro pudesse amar uma mulher barítono. A bela Inês, em vez de cantada por poetisas, teria apenas referências em algum cronista beneditino, como um curioso produto da feira, onde, de roldão com maninelos e bicharia, se expõe as raridades da natureza.

O sr. Ruy Coelho tem muito talento: é preciso agora que saiba escolher vereda clara por onde caminhe sem esses desfalecimentos. Mandamos daqui uma saudação entusiástica ao autor do *Soneto de Antônio Nobre*.

31. Temporada Lírica I, 03 de outubro de 1919.

Iniciou-se ontem, com *Mefistofeles*, de Boito, a temporada lírica oficial de que são empresários os srs. Da Rosa – Mocchi. A casa apresentava um esplendor maravilhoso de luxo e elegância, e a mulher paulistana imperava com a sua graça morena e cálida. A ópera italiana dá-nos ainda, embora quinquagenária, aquele *plaisir extreme* que La Fontaine sentia ao ouvir *Pele de Asno...* Naturalmente todo o interesse da noite se concentrava no aparecimento do sr. De Angelis, o celebrado baixo; e pudemos, com prazer, constatar que a celebridade que o precedia dimanava do seu próprio valor artístico, e não do abuso de certos processos mais de acrobacia musical que de verdadeira arte. Isso acontece muitas vezes com os artistas da escola italiana. Não raro o público enche o teatro

porque a sra. soprano lírico vai dar tal nota ou o sr. tenor o seu famigerado dó de peito. E o dó de peito do sr. tenor fica célebre nos anais da vida.

A sobriedade do sr. De Angelis prova exuberantemente o critério artístico muito nobre que o anima. Enriquecido ainda com a maravilhosa voz que tem, bem se poderá imaginar a perfeição das suas criações. Assim o *Mefistofeles*. É uma personagem realizada perfeitamente sob todos os pontos de vista. Não temos diante de nós um diabinho corriqueiro e irrequieto, mais impertinente que mau, mais crônico que odiento, mas o Diabo, sua majestade o imperador de todas as trevas, terrífico e forte, menos saltitante, sem se preparar a todo momento para dançar a pavana, estirando a perna direita para a frente, curvando a outra mais atrás. Outra qualidade que não tem pouca importância e que denota um acertado bom gosto, o *Mefistofeles* do sr. De Angelis não faz o teatro todo estremecer com aqueles terríveis assobios que arrebatam o tímpano e penetram no cérebro do desventurado ouvinte; os poucos assobios que ouvimos eram de muito bom efeito para a impressão do conjunto. Quanto à voz, o sr. De Angelis possui a mais bem timbrada voz de baixo que temos ouvido. Deliciosa voz! Admiravelmente igual, elástica, forte e suave, cheia sem demasias, grave sem desafinação. É um grande prazer ouvir o sr. De Angelis no *Mefistofeles*. Dos outros intérpretes: a sra. Dalla Rizza, muito bem na Margarida; o sr. Taccani, desagradável no Fausto; os mais cumprindo a contento o que lhes competia. A voz da sra. Dalla Rizza, embora um pouco trêmula, é muito boa. A simpática artista dramatizou muito bem a cena da célula. O sr. Taccani tem pouca voz, pouca arte, e um timbre desagradável, com aquele anasalado ligeiro, das pessoas constipadas. Conseguiu, todavia, cantar muito bem o *giunto sul passo estremo* da última cena.

A encenação esteve irregular, embora o jardim de Margarida fosse tão acanhado que os quatro artistas o encheram totalmente. Mefistófeles fez prodígios para distrair Maria, e não lhe permitir visse os dois namorados que arrulhavam a dois passos dela. Os maquinistas estão carregando demais as noites: cenas houve tão escuras e tenebrosas, que os espectadores mal conseguiam, forçando a vista, divisar os vultos dos atores.

O sr. Marinuzzi, como sempre admirável na regência da orquestra. – M.A

32. Temporada Lírica II, 04 de outubro de 1919.

A *Manon*, de Massenet, é bem uma das expressões mais perfeitas e puras do gênio francês. A graça, a distinção unidas a uma vaga névoa de sentimentalismo...

Essa que tanto se aproveitou da lição francesa, sob um certo ponto de vista naturalmente, disse a frase que melhor define a índole gaulesa “sob a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia”. E, como cronista, Fradique Mendes foi sempre assim: o meio termo, a verdade que se recata, a mulher nua que se recobre do véu. A música francesa, que é toda de cambiantes finas e delicadas, apresenta a rudeza dos embates da vida sob uma aparência piedosa de visão e fantasia - falamos da música representativa, que frisa o gênio da raça, que nasce com as *bergerettes*, e com altos e baixos passa pelas criações de Rameau, Gluck, Cesar Franck, Massenet e outros ainda, para atingir Chausson, Fauré e finalmente Debussy. Essa música nunca atingirá o realismo filosófico e possante da alemã e muito menos o verismo bambo e puccinesco de certas bandas de aldeia, onde dominam pratos e tambores, com arrebrques de flautim. Sob esse ponto de vista, a *Manon* nos interessa muito mais que a própria música de Berlioz, muito menos característica, muito menos representativa, muito menos francesa, enfim, por isso mesmo que deriva de um gênio mais possante e mais audaz. A música francesa aflora a dor, ligeiramente tristonha, mas foge logo a rir ligeiramente; designa a verdade crua para vesti-la com as roupagens da ironia ligeira: como que usa espartilho e pó de arroz. Poder-se-á dizer que seja inferior, por isso? Absolutamente, não. Ninguém nunca dirá que sob o espartilho não possa palpar um coração quebrado de amar, nem que a dúcida camada do pó de arroz não venham sulcar lágrimas.

A sra. Ninon Vallin, após dois anos em que embora fazendo parte da companhia lírica do Municipal, se absteve de cantar, apresentou-nos ontem a figurinha amorosa e variável de Manon Lescaut. E como um “bibelot” de Sévres, como uma marquesa de Laucret, faz nos viajar por uma desejada Citera, amostrou-nos com um brilho de lágrima um pedaço áspero da vida e evaporou-se, menos infeliz que bem aventurada, beijando a boca amada. Ninon-Manon viveu para cantar, cantou para morrer - cigarra com a mais fresca das vozes deliciosa e pura, afinadíssima educada.

O sr. Schipa, vencendo galhardamente os acúleos da província francesa que lhe é tão adversa, apresentou-nos agora uma voz menos pura, menos feminina, mais quente, muito mais humana, infinitamente melhor. Não encanta mais pelo carinho sensual de um timbre fascinador; perturba, comove, com os acentos mais masculinos e fortes que emite.

O sr. Crabbé, sempre finíssimo artista e adorável cantor.

A sra. Pavlova esvoaçou leve, levíssima, irreal sob o tablado, dançando airoso o airoso minuete. Todos os demais artistas muito bem. Bravo! – M.A

33. Temporada Lírica III, 06 de outubro de 1919.

Mais três espetáculos da Grande Companhia Lírica tivemos no intervalo de sábado para hoje.

Primeiro uma noite de bailados da sra. Pavlova e de seus companheiros. É um regalo admirável vê-los dançar, que nos bailados propriamente ditos, quer nos “divertimentos” que tomam sempre a terceira parte dos espetáculos dessa trupe.

A encenação fantasiosa, a música delicada, a graça e a agilidade dessa coréa de faunos e de dríadas são um prazer elevadamente espiritual, uma realização amorosa do Belo, que encanta e que deslumbra. Ninguém destoa no conjunto, nem uma cor desafina, nem um gesto contraria; e nessa união milagrosa, em que descansam ouvido e olhar, a sra. Pavlova, mulher alva e irreal e o sr. Volinine, fugido dos frontões do Partenon, destacam-se maravilhosamente.

O sr. Volinine é bem um ente argivo, vencedor, por várias olimpíadas nos misteres da força e da graça. É forte sem ser pesado, é grácil mas não afeminado, A sra. Pavlova fina e leve, é uma figura de lenda, uma aparição transparente, uma encarnação do silêncio. Tem qualquer coisa de perfume que se evola e de vapor que se dilui.

Na matinê extraordinária do domingo ouvimos a *Tosca*. Bons artistas, representando as cenas fortes com uma potência dramática um pouco grosseira.

No sr. Schipa e no sr. Montesanto vimos dois Grassos em miniatura. Todos cantaram bem. Mas que lamentável peça é a *Tosca*! Puccini muito bem faria ao mundo se escrevesse a *Bohemia* e quebrasse a pena. Ouvindo ontem mais uma vez a *Tosca*, sentimos ainda aquele aborrecimento que Anatole France diz ser a realização sensível do nada.

À noite: *Thais*. Também peça inferior. A representação arrasta, a música é mais uma edição dos processos que Massenet usara nas duas primeiras obras, e que tão boa acolhida tinham tido do público. Faltava-lhe, porém, a frescura; a inspiração já não era mais sempre abundante, as reminiscências de outras óperas do mesmo autor chegavam com frequência...

Massenet é grande na *Manon*, um sorriso e uma lágrima, e no *Werther*, linda passiflora musical. Todavia, o primeiro quadro do segundo ato de *Thais*, conseguiu grande realce pela maneira com que a sra. Vallin e o sr. Crabbé representaram. Com a nossa crítica de *Marouf* falaremos extensamente sobre o sr. Crabbé; quanto à sra. Vallin, representou bem, cantou melhor, - ser-nos-ia porém lícito dizer que nos veio ontem docemente pungir a saudade de Yvonne Gal?

E o sr. Raynier? Silêncio! – M.A.

34. Temporada Lírica IV, 07 de outubro de 1919.

Marouf. Tivemos ontem a linda opera-cômica, onde envolta no Sol cáldo da África e nas melodias dolentes, entre o tédio dourado e feliz conjuntamente de vizires e “fellahs”, se desenrola uma fantástica novela de aventuras. Marouf sofre. Sua mulher - a calamitosa! - cobre-o de murros e ingratidões. Fosse ela formosa e ele se deixaria ficar; mas há tantos muçulmanos que possuem esposas cujos cabelos são maus revoltos e finos que as crinas das éguas selvagens cujos pés de opala terminam curvos como os bicos dos gipaetos, a dele e feia e velha. Marouf mesquinho! E ele parte. A fortuna dum naufrágio fá-lo dar às portas de amigo de infância negociante de estofos de ouro e seda... A amizade engana-o de dons, veste-o em finas fazendas orientais, e Marouf consente em dizer-se rico. Espera a sua caravana, que é a maior do mundo, conta ele a gente que o rodeia. É amado e respeitado. É comensal do sultão. Este abre-lhe as portas do tesouro e - supremo bem - dá-lhe a filha, cujos cabelos são mais revoltos e finos que as crinas das éguas selvagens, cujos pés de opala terminam curvos como os bicos dos gipaetos. Marouf treme. Marouf recorda-se ainda de Fattoumah, a calamitosa. Mas Saamcheddine falai a sua boca tem o perfume das gramíneas dos oásis. Marouf ama. Constrói um riquíssimo palácio para a sua princesa. Acha-o pequeno. Pretende construir mais três. Treme o sultão. Os seus tesouros voaram; o vizir insiste em ver em Marouf um impostor. Marouf, para experimentar o amor da sua Saameheddine, conta-lhe a sua pobreza e ambos fogem para o desconhecido, abandonando a preguiça cheia de luz, os longos repastos de tâmaras em mel e vinhos cor de rosa... O sultão persegue-os, mas, para que tudo acabe bem, Marouf desencanta um feiticeiro e este lhe dá a famosa caravana. E foram muito felizes Marouf e sua princesa, cujos cabelos...

Para este lindo conto levantino, Rabaud escreveu a mais espirituosa música que é possível imaginar-se. No seu gênero, a opera-cômica do maestro francês é admirável. Os motivos orientais, tristonhos, monótonos, sensuais na sua roupagem de “fioriture”, atravessam a peça toda, dando-lhe um encanto indescritível de novidade. Os motivos condutores dão um prazer superfino a quem os consegue distinguir no meio da trama de uma orquestração moderníssima absolutamente característica. Cenas há, na ópera de Rates esteve maravilhoso no papel de cão do início do primeiro ato, todo o segundo, dueto de Marouf e a princesa no terceiro, o tédio e o improvisado, no quarto ato. Aliem-se a essa música encantadora e espirituosa uma encenação viva e rica, bailados originalíssimos, em que o sr. Storvito esteve maravilhoso no papel de negro, e a criação perfeita desse fino artista que é o sr. Crabbé, e teremos o *Marouf* que nos foi dado ontem ouvir e a que o público de São Paulo tão indiferente se mostrou. Foi uma ingratidão e uma prova de parca educação musical. Não que sejamos intransigentemente partidários da música moderna. Não consentimos no que dizem tantos eruditos iconoclastas, para os quais a música nasceu com Debussy e Strauss; antes, reconhecemos na música dos nossos dias certos defeitos capitais, dos quais não será o menor a falta de potência dramática. Imagine-se um drama com o *Tristão* ou como a *Carmen*, musicado com os mesmos processos do *Pélleas* ou do *Cavaleiro da Rosa*! Mas foi por uma acertada compreensão dessa verdade que Debussy escolheu para a sua música o vago simbolismo de Maeterlink e Rabaud a fantasia imaginosa dum conto das *Mil e Uma Noites*. Regatear-lhes aplausos é uma injustiça. – M.A.

35. Bailados Russos, 08 de outubro de 1919.

De uma união milagrosa de artistas, elevados pela Beleza sutil, nasceu esse sublime minuto de arte que é *La Péri*. Para a música fantástica do autor de *Ariane et Barbe Bleu*, que Marinuzzi dirigiu, Ivan Clustine imaginou um poema, onde giram seres de fantasias, mas de uma significação profundamente humana.

La Péri é a história tristíssima de todos nós, de todos aqueles que, iniciados das coisas do espírito, porfiam em busca da rubra flor da imortalidade. Imaginamos apanhá-la um dia, sentimo-la em nossas mãos, beijamo-la frementes de amor e de respeito, sentimos-lhe os espinhos mordendo-nos a polpa dos lábios, mas *La Péri*, Nemesis, a Realidade – como quer que ela se chame – vem roubá-la das nossas mãos. E ao pôr do

Sol, enquanto a fada má foge com a flor no triunfo de ouro e sangue do poente, os nossos braços pendem para o chão, o nosso rosto recurva-se, a lágrima fecunda o solo. As asas estão partidas! Nestas batalhas quotidianas do espírito, que somos nós senão um mundo de Ícaros sem fé?... O poema de Clustine enleva; depois, faz pensar. Anna Pavlova foi a Péri, Stowits foi Iskender. Este, além do extraordinário dançarino que é, mostrou-se grande decorador, desenhando os cenários e os vestuários do bailado. Stowits é o poeta da cor, Anna Pavlova é a sacerdotiza do gesto. Aquele deu-nos uma visão de ópio, um tresvario de paraíso artificial em roxo. Um roxo multicolor como o verde de Martins Fontes... Um coral fantasmagórico de roxos, um gama inumerável de roxos, animando uma fantasia impossível. Pavlova deslizou, saltou, voou sempre grácil, sempre sobrenatural, de flor a mão, esquiva disposta depois a ceder, cedendo afinal, para bem depressa apossar-se novamente da Flor da Imortalidade, e voar num céu roxo, entre cumieiras roxas, deixando impresso no coração do pobre Iskender – a de todos nós – envolta na saudade do seu sorriso, a tristeza roxa dos desiludidos.

Raramente São Paulo terá ocasião de gozar minutos tão imensamente dourados pela Beleza imortal. Pedimos com insistência a repetição de *La Péri*. A criação portentosa de Dukas, Clustine, Stowits e Pavlova é uma obra de arte fecunda por isso mesmo que nos arranca da vida um minuto [da vida] para depois fazer pensar. Insistimos sobre essa qualidade altamente caridosa do poema: a de fazer pensar. É esse aliás um dos requisitos mais excelentes da concepção moderna de arte: um vago e meigo simbolismo sofraldando por um segundo apenas a toga pesada da realidade para que os homens a entrevejam apenas e a realizem por si.

Essa concepção de arte moderna é como uma frase de verdade que se interrompe no meio, seguida de uma profunda e enigmática reticência. Quem quer que imagine um segundo o seu destino, olhe os espaços: verá na claridade transparente dos céus azuis os três pontos negros que indicam uma continuidade interrogativa e a que ninguém responde. O cubismo – infelizmente também arte moderna – é o realismo elevado... ao cubo. Aí está a razão do seu ridículo e a sua condenação à morte. A arte não pode ser meramente um luxo; antes já Aristóteles ensinava que toda arte e toda ciência se propõe a um bem qualquer como fim. É apanágio também daquela, não originar apenas um prazer, senão incitar o humano à porfia das coisas boas. Conte pois ela a fábula, o homem que tire a moralidade... se quiser. – M.A

36. Temporada Lírica V, 09 de outubro de 1919.

O delicioso *Barbeiro*, de Rossini, é, sem dúvida alguma, uma das óperas que mais fervorosos admiradores conta na Paulicéia.

Realmente, Rossini estava de feliz inspiração ao compor a sua obra-prima. Lembra Mozart. A música saltitante, leve, as frases melódicas sempre cheias de frescura e graça cantam-nos suave e alegremente ao ouvido; e não há quem se não agrade dela. E a edição que tivemos ontem foi uma das mais perfeitas e a mais harmoniosa a que temos assistido. A senhorita Angeles Ottein e os srs. Schipa, Crabbé e de Angelis conjugaram-se admiravelmente e a harmonia que resultava dessa união de artistas valorosos veio exuberante provar quanto mais vale um conjunto acertado a um famigerado cantor que, como as figuras de proa das galeras em meio de ferragens e cordoalhas, se cerca de vozes velhas e cansadas.

O sr. Crabbé, embora possua uma voz muito menos bela e possante que a de Tita Ruffo, não nos deixa lazer para a recordação do grande cantor italiano, tal a arte infinita com que dramatiza o seu Figaro e tal a simpatia que nos inspira a sua voz.

A senhorita de Angeles Ottein é um soprano ligeiro com uma voz de tal extensão, que causa espanto - haja vista as notas que atingiu cantando as variações sobre o Carnaval de Veneza, que foi o trecho executado na cavatina do terceiro ato. A educação da sua voz não tem senões; são-lhe indiferentes todas as dificuldades e muito embora o gênero de voz que possui esteja hoje por completo abandonado por demasiado frágil e inexpressivo, foi com um imenso agrado que a ouvimos bordar de vocalizações incríveis as melodias puras do *Barbeiro*.

A senhorita Angeles Ottein enxerta escalinhas, destacados em notas altíssimas, arpejos e trêmolos com a máxima sem-cerimônia... *pour épater le bourgeois*. Nesse ponto somos burgueses: a graciosa soprano ligeiro nos deixa uma grande admiração.

Tito Schipa deu-nos um bom Conde de Almaviva, cantando esplendidamente a sua parte. Se o excelente tenor não exagerasse tanto e com tanta insistência certas acrobacias menos dignas, seríamos, além dum admirador da sua voz, um admirador da sua arte. Mas o sr. Tito Schipa canta ainda olhando para cima... Dizer que o baixo De Angelis encarnou a personagem ridícula de Don Basilio é assegurar um êxito e uma perfeição. Com que ansiedade contamos ouvi-lo no Moisés! A celebrada ária da calúnia cantou-a o sr. De Angelis de uma maneira absolutamente sua. Deu à voz inflexões

maravilhosas de raiva, de ironia, de maldade, sem todavia por um momento sequer afastar-se da exata entoação e da claridade perfeita.

Tendo como tem, um timbre tão extraordinário pela suavidade, soube entanto torná-lo áspero sem desmanchar-se em gritos, torná-lo odioso sem descompor-se em desafinações. E como o sr. Azolini foi um bom Don Bartolo, e como os outros artistas não perturbaram a representação, o *Barbeiro de Sevilha* que ontem ouvimos não só merece a nossa admiração insulada nas palmas que lhe demos, mas será lembrado como gratíssima recordação. – M. A.

Outros textos de Mário de Andrade da década de 1910.

No Conservatório Dramático e Musical, *O Commercio de S. Paulo*, 11 de setembro de 1915.

NO CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO E MUSICAL

Sociedade de concertos clássicos

Iniciou-se anteontem a série de seus concertos a “Sociedade de Concertos Clássicos”.

A nobre iniciativa devia por certo ter recebido maior acolhimento do público paulista. Esperávamos ver o salão do Conservatório completamente cheio, mas tal não aconteceu...

Entretanto, a sociedade começou de maneira auspiciosa, dando-nos um belíssimo concerto. Retemperamo-nos dos velhos clássicos, tanta vez abandonados, mas cheios de vida, cheios de nobreza, fonte inesgotável de ensinamentos e de inspiração.

Ouvimos Mozart, Cherubini e Beethoven...

Parece-nos, porém, que não seria desacerto se denominassem a associação “Sociedade de Concertos Orquestrais”, pois encerrar-lhe a esfera de ação aos clássicos é dar-lhe, ainda que campo vastíssimo, uma certa monotonia de que se ressentirá um tanto a continuidade dos saraus. Porque se não dará entrada em tais programas aos românticos e aos modernos da “jeune école”? Haveria maior atração com a variedade consequente.

A orquestra, se bem composta de elementos respigados aqui e acolá, conduziu-se de modo muito satisfatório. A regência do maestro Emil Pavlovzky esteve atenta e firme.

Deu começo ao sarau a abertura *Anacreonte*, de Cherubini.

Seguiu-se o *concerto em dó maior* de Mozart, tendo ao piano a sra. d. Elvira da Fonseca, que tocou muito bem, com delicada interpretação.

Foi uma das mais apreciadas partes do programa.

Destacou-se ainda a *Sinfonia Heroica*, de Beethoven, esse poema doloroso em que o mestre comemora a morte de um grande homem.

A execução do terceiro tempo e o final tiveram execução digna de nota.

Enfim está organizada e inaugurada de modo auspiciosíssimo a “Sociedade de Concertos Clássicos”.

Resta que o público lhe dê a indispensável animação do seu apoio.

Pela Defesa Nacional, *Correio Paulistano*, 22 de novembro de 1917.

PELA DEFESA NACIONAL

No Conservatório o doutor Eloy Chaves realizou a sua segunda conferência patriótica.

A apresentação do orador pelo senhor senador Lacerda Franco – Saudação de um aluno
– Outras Notas

No salão nobre do Conservatório Dramático e Musical realizou-se ontem, às 20 horas e meia, a segunda conferência patriótica da série que se propôs fazer o senhor doutor Eloy Chavez, ilustre secretário da Justiça e da Segurança Pública.

A Assistência

Àquela hora, o salão estava completamente cheio notando-se, além de inúmeras famílias e numerosos alunos do estabelecimento, os senhores Gomes Cardim, diretor-secretário do Conservatório; vereador Luiz Fonceca, tenente-coronel Graça Martins; doutores A. A. Covello e Cásper Líbero, diretor-proprietário d'*A Gazeta*; Mucio Teixeira, doutor Luiz Hoppe, Gelásio Pimenta, Alcyr Porchat, vários professores do estabelecimento e outras pessoas gradas.

Pouco depois da hora marcada, aparecia no pequeno palco o senhor doutor Eloy Chaves, acompanhado dos senhores senador Lacerda Franco, deputado Freitas Valle e doutor Pinheiro da Cunha, da alta direção do Conservatório.

O senhor secretário da Justiça foi recebido com uma salva de palmas.

Falou o senhor Lacerda Franco.

O senhor Lacerda Franco, usando da palavra, disse que há oito dias tivera o prazer de apresentar o senhor doutor Eloy Chaves aos moços da Escola de Comércio “Álvares Penteado”.

Naquele momento cabia a vez aos alunos do Conservatório, que iam ouvir a palavra fluente do ilustre membro do governo, que ali fora realizar a segunda conferência patriótica da série que se propôs efetuar, chamando a atenção dos jovens para a necessidade de se preparar para a defesa da pátria, no momento terrível que ela atravessa, e em que se vê agredida pela pirataria dos submarinos germânicos.

Assim, apresentava ao auditório o distinto orador.

A Conferência do senhor doutor Eloy Chaves

Levantou-se, então, o senhor doutor Eloy Chaves para dizer a sua conferência.

Sua excelência começou dizendo que o povo inglês, mesmo nos momentos mais graves de sua história, não perde o seu humor. Assim, uma anedota atribuída a Lloyd George, o admirável estadista que honra a Grã-Bretanha, vai servir para as primeiras palavras da sua conversa, pois outro nome não pode ser dado às frases que vai pronunciar. A sua vida afanosa e a responsabilidade que cada dia aumenta, no seu cargo, impedem que possa colher elementos outros para excitar a curiosidade dos seus ouvintes e constituir, por assim dizer, uma conferência.

No período agudo da organização militar, instituída por Lorde Kitchener, conta-se que um dos eleitores de Lloyd George lhe fez sentir que não podia concordar com o serviço militar, se não lhe fosse demonstrada a sua necessidade premente. Respondeu-lhe Lloyd George dizendo que viesse a Londres, afim de ouvir na Câmara dos Comuns um discurso de um dos ministros, que ia tratar do assunto. O eleitor voltou a notar ao estadista que não podia deixar a sua pequena terra, no País de Gales, para ouvir a palavra do ministro.

Fleumaticamente, Lloyd George apressou-se em responder-lhe que o visitaria então, dentro de oito dias, para mostrar-lhe a necessidade que ele não queria ou não podia ver.

Assim, parece-me que, entre os moços do Conservatório, paira, neste momento, uma pergunta. E é: - Qual o motivo da entrada do Brasil na guerra?

É para responder a essa pergunta que o orador ali se achava.

Pode parecer extraordinário que venha falar em guerra, no momento de grandes dificuldades e como membro do governo do nosso Estado, como é o de São Paulo, dirigindo-se a moças.

Mas, o que a muitos pode parecer um disparate é até uma conveniência. É necessário, mais do que nunca, falar, nesta hora de tanta gravidade para o país, à alma feminina do Brasil.

Antes desta conflagração, a guerra existia para uma parte das populações. A outra, a não combatente, prosseguia, regularmente, a sua vida.

Na guerra atual, entretanto, já não são prelos parolões que se registram. Todas as partes das nações vêm para a luta, sofrem-lhe as consequências e sentem-lhe o peso. Não é só a parte válida do país, a flor da mocidade, que se levanta. Atrás dessa muralha, vibrante de patriotismo, vem a colmeia toda das nações e a mulher não tem mais de que cumprir somente aqueles deveres domésticos, em que se ocupava outrora.

Não! Vêm para os escritórios, para as manufaturas, para as fábricas. E a mulher moderna não parou aí: quando esse colosso que é a Rússia, começou a fraquejar na luta, a mulher, num rasgo de heroísmo, organizou batalhões e tomou, nas frentes de batalha, o lugar dos cossacos, defendendo a Pátria de armas na mão.

Falar, portanto, da mulher na guerra é prestar-lhe uma homenagem, que ela merece bem.

Não é, porém, só nisso que a mulher se elevou e pode elevar-se ainda. Ela tem a missão de criar, no coração da família, os elos que prendem mais os corações e os encorajam para a luta e para a defesa da Pátria.

Falar da guerra à mulher é prestar-lhe, pois, uma consideração que se lhe deve.

Ela será também, no conflito, a flor perfumosa dos lares, que há de concorrer para a vitória final.

Senhores: - A Alemanha, no começo desta grande luta, quando resolveu rasgar os imensos tesouros de probidade das nações – os tratados internacionais – derramando-se pelos campos indefesos da Bélgica, para atacar de surpresa a França gentil e valorosa, por uma falsa psicologia pensou que nada resistiria ao ferro e ao fogo que ia despejar. Entretanto, passada a surpresa, viu levantar-se toda a muralha do Marne, e, logo após, o mundo inteiro, à sua prepotência.

Meus senhores – Com esses ideais de justiça é que combate o Brasil.

No mais aceso deste conflito, apesar de todas as afinidades da raça, que nos prendiam ao povo latino, notadamente à França, fonte da nossa cultura; à Itália, tão ligada a nós pelo sangue ou pela língua; à Bélgica, à própria Inglaterra, tão estreitamente vinculada a nós, e às nossas lutas pela independência; em todo o decurso do conflito, acompanhamos “pari-passu” o decorrer da luta, ansiosos e frementes. E, entretanto, intencionalmente, permanecíamos numa neutralidade invejável.

No nosso seio mesmo prosperava tudo que era da Alemanha; todos os seus produtos invadiam os nossos mercados; era de esperar que, ante a nossa atitude e os nossos respeitos pela neutralidade, os nossos direitos fossem respeitados.

E, no entanto, isso não se deu. Diante do primeiro ataque que sofremos, protestamos. E o nosso protesto não foi ouvido.

Diante do segundo, fizemos o que faria todo homem de brio nas suas relações individuais, rompemos as relações.

Esse gesto ainda foi colocado de lado.

No terceiro ataque, declaramo-nos ao lado dos povos que combatem a Alemanha. Não parou aí, entretanto, os insultos. Mais dois navios foram torpedeados.

Estamos, pois, na guerra, meus senhores, e este estado de guerra deve aparecer diante de nós com todas as suas consequências, fazendo-nos meditar.

Para os homens, é fácil o conselho. Eu repetiria aqui o que já disse na Escola de Comércio. A todo homem válido, moço ou velho, só há um caminho a seguir: alistar-se no exército. Se só tem alguma obrigação, deve-se correr às linhas de tiro, à Escola da Força Pública, para no primeiro momento estar-se apto a defender o Brasil.

Às senhoras eu aconselharia:

Primeiro – A máxima economia, a redução das despesas. Façamos como a formiga da fábula: acumulemos, nos dias de verão, material para os dias maus, para os dias do inverno próximo.

Segundo – Incentivar no espírito dos moços e de todos os homens, maridos, irmãos ou noivos, o sentimento cívico e a necessidade da defesa do torrão natal.

Se cada um cumprir com o seu dever, chegaremos ao dia da borrasca com a calma necessária e com a confiança para suportar as dificuldades.

É preciso por de lado esse otimismo que ainda perdura em muita gente de que não precisamos mandar tropas para a frente.

Assim, é necessário que gastemos o menos possível, para armazenarmos elementos para os dias de amargura.

Pode ser que surja, em muitos dos mesmos ouvintes, esta recriminação: mas, porque o Brasil, país fraco e no começo da sua organização militar, lançou a luva a essa nação extraordinária que é a Alemanha?

Eu responderia com as palavras de um escritor francês que, há anos, quando a sua pátria estava entregue a lutas internas de política e religião, ao atravessara a fronteira da Alemanha com a França, viu levantar-se, sobre o Reno, a estátua grandiosa da Germânia esculpida com o ferro dos canhões tomados em 70. E o literato, numa profunda concentração, pensou consigo: que símbolo sobrenatural poderíamos levantar para contrapor a essa estátua? E se lhe desenhou aos olhos uma estátua de Jeanne D’Arc,

ajoelhada e com os olhos para o firmamento, como que buscando em Deus a fé que transmitiu à mocidade de sua terra para a defesa do seu território.

Que a mocidade da minha terra se levante, termina o orador, e, qual a juventude de Jeanne D’Arc, salve o Brasil!

As últimas palavras do senhor doutor Eloy Chaves foram coroadas com uma calorosa e entusiástica salva de palmas.

DISCURSO DO SENHOR MÁRIO ANDRADE

Em seguida, em nome dos alunos do Conservatório, falou o senhor Mário Andrade, oferecendo ao senhor doutor Eloy Chaves uma belíssima *corbeille* de flores.

A oração do inteligente moço é a seguinte:

“Excelentíssimo senhor doutor Eloy Chaves – Prosseguindo patrioticamente na rota que encetastes de, com vossa palavra quente e persuasiva, instruir a mocidade da pátria, num acertado amor pelo torrão, e concitá-la a persistir ou principiar a ação que lhe compete, viestes bater às portas do nosso Conservatório. Nessa sagrada [faina] que mais vos nobilita e exalça, não vos esquecesteis de nós, que vivemos de aprender e penetrar a magia daqueles grandes homens que pensaram e amaram por meio dos sons.

Viestes e encontrastes o nosso coração ansioso de vos ouvir e de aprender da sua voz a divina verdade que trazeis. E essa divina verdade que trazeis chegou na hora precisa. Os cafeeiros são plantados principalmente em outubro. Vós viestes plantar as vossas ideias produtivas no outubro da vida nacional. É a época da plantação nova. Na terra da pátria, revolvida de indignação, aberta em sulcos de dor, arada pelas agressões inomináveis dos insultadores, cada palavra que cala daqueles que são como vós, dos que comandam e que ensinam, é um cafeeiro novo que vai abrir sua florada e produzir. Assim, a notícia de que vinheis trazer o prestígio dos vossos conselhos entre nós, nos veio entusiasmar, porque sabíamos que explicaríeis e desenvolveríeis em nós o amor da pátria, da verdadeira pátria que é não um argumento de ideias que regem mas um agrupamento de almas que se compreendem. Uma das figuras mais representativas na nossa nacionalidade disse que a pátria “não é um sistema nem uma seita, nem um monopólio, nem uma forma de governo. É o céu, o solo, o povo, a tradição, a consciência, o lar, o berço dos filhos, e o túmulo dos antepassados, a comunhão da lei, da língua e da liberdade.”

Sim, a pátria é e deve existir para mas como o desenvolvimento de uma filosofia do pensamento, mas como o desenvolvimento de um amor dentro do coração. Pátria é um amor dentro do coração. Pátria é a onda esbatendo-se contra os rochedos de Guanabara; é a [carnahyba] flamulando aos ventos nas restingas adustas do Ceará. Pátria é Guararapes no Norte, Curupaity no Sul. São essas grandes matas, movimentos verdes, onde os Paes Leme deixaram as suas ossadas junto às pedras de luz viva. É a conjugação das três raças tristes de onde saiu esta nacionalidade, ainda em botão, forte e dura, vencedora de tantas intempérides diversas; enfim, é o lar, onde nós encontramos cada dia retratos plácidos de nossos avós, olhando em pasmo as cabeças branquecidas de nossas mães, lar donde se distenderá pela imensidade de tanto sertão ainda inculto, a atividade salvadora de nossos filhos.

Doutor Eloy Chaves, representando a mocidade estudiosa desta casa, com saudar-vos e oferecer-vos as flores simbólicas da nossa gratidão, permite que eu vos diga a vós e a todos aqueles que dirigem, que eu vejo, sinto na mocidade brasileira de hoje, atear-se um exaltado amor pelo Brasil, um como que desejo de sacrifício. Em todo o território da pátria, onde haja uma porção de raparigas lindas e intemeratas e de rapazes fortes e intemeratos, há na atual conjectura, latente, pulsando, um desejo de consagrar a sua atividade e o seu sangue, se preciso for, para o engrandecimento e glorificação deste Brasil bem querido, que merece e terá todo o nosso amor e a nossa vida.

E saudando-vos e dando-vos a sua inteira gratidão, os moços e as moças desta escola desejam que, como aqui aconteceu, em toda a nobre missão em que estais só se realize a metade daquela parábola da Bíblia, que a semente que espalhais, semeador, caia apenas no chão roteado, umedecido e bom! Que os corações que ouvirem as vossas ideias de educador veráz e patriota ardente acrisolem e conservem imarescíveis as vossas palavras, repassadas de tanta verdade, doutor Eloy Chaves. Levai a certeza de que esta terra em que semeastes vai rebentar, exuberante e farta, ao esplendor de uma nova floração.”

O senhor Mário Andrade foi muito aplaudido.

Pouco depois o senhor doutor Eloy Chaves se retirava, debaixo das aclamações dos estudantes.