

39º Encontro Anual da Anpocs

SPG09 – Gosto, hierarquias simbólicas e legitimidades culturais

Para que(m) escrevem os críticos? A ópera em São Paulo em 1918 e 1919 vista a partir dos jornais.

Eduardo Tadafumi Sato

“Uh, bem, sabe, originalmente, eram pessoas como você que iam à ópera. Roupas comuns, levavam comida, tomavam álcool, jogavam coisas. De qualquer maneira, foi há muito tempo que pessoas ricas tomaram conta do mundo da ópera com suas roupas caras, e tiraram a alma dela, a tornaram algo que ela não é.”
(*O Quarteto*, filme de Dustin Hoffman, 2012)

Introdução¹

Uma primeira leitura dos jornais 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-americanas². 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”³. O que significa essa superioridade artística e social?

Existe 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 sociedade⁴. No teatro, especialmente durante as récitas das temporadas líricas, a apresentação não acontecia apenas nos palcos. A existência de tensões e diferenças sociais manifestava-se na plateia; as maneiras de se vestir e de se portar durante a “experiência operística”⁵ marcavam distinções entre classes e entre frações de classes.

¹ Apresentação de trabalho e realização da pesquisa de mestrado com apoio financeiro da Fapesp.

² Ver figura 1

³ *Jornal do Commercio (edição de São Paulo)*, 10 de setembro de 1919.

⁴ Essa ideia é similar à desenvolvida por Christophe Charle de “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.)

⁵ 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.



Figura 1 – Propagandas de roupas associadas à temporada lírica no Jornal do Commercio. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade.

Tratando-se de eventos ocorridos há cerca de um século, é difícil recuperar boa parte do que acontecia nos teatros. Os jornais são fontes privilegiadas para entendermos esse cenário por trazerem críticas⁶ que, no calor da hora⁷, retratavam os eventos que aconteciam na cidade. A partir deles é possível recuperar elementos da recepção das obras, já que os textos narram o que acontece nos palcos e também impressões sobre a plateia. Há, porém, limitações à compreensão dessas descrições, já que os relatos partem do ponto de vista de um autor, que se supõe estar em consonância com o alinhamento editorial e político do jornal para o qual escreve. Assim, além do que é explicitamente dito nas críticas, interessa-me pensar também sobre temas ausentes e pouco tratados apresentando evidências que permitam trazer um novo olhar para a relação entre arte e sociedade (ou

⁶ Entendo a crítica musical a partir da definição restrita apresentada no *Grove Music Online*: “gênero de escrita profissional feita tipicamente para a publicação imediata, avaliando aspectos da música e da vida musical” (No original: In this broader sense, music criticism is a type of thought that evaluates music and formulates descriptions that are relevant to evaluation). MAUS, Fred Everett, et al. "Criticism." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, s.d. Acesso em: 12 de maio de 2014. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40589pg1>>.

⁷ Os textos eram produzidos durante as próprias récitas nas salas de imprensa do teatro, já que tinham que ser publicadas na edição do dia seguinte. As récitas se iniciavam às 20h30 e, dependendo da duração do título, podiam acabar já na madrugada. O crítico carioca Oscar Guanabara descreve essa rotina: “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 hora, e... conclui-se a crônica, sem tempo para reler o trabalho feio a *la minute*.” (JCS, 8 de outubro de 1918)

obra e público) nos eventos das temporadas líricas oficiais do Teatro Municipal de São Paulo em 1918 e 1919. As principais fontes utilizadas foram os periódicos diários *Correio Paulistano*, *O Estado de S. Paulo*, *A Gazeta* e *Jornal do Commercio* (edição de São Paulo)⁸.

As temporadas líricas oficiais ocorrem em São Paulo ao menos desde 1874, porém é com a fundação do Teatro Municipal em 1911 que passam a figurar com maior destaque. A 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 – simboliza a porta de entrada desses países na modernidade com a criação de um possível “depósito do narcisismo e do orgulho nacional”⁹ (ou regional, no caso de São Paulo). O Teatro Municipal de São Paulo era entendido pela elite política da cidade, especialmente aquela ligada ao capital cafeeiro, como um símbolo do avanço civilizatório diante da modernização acelerada da cidade¹⁰. Essa mesma elite, buscando uma melhoria nas artes na cidade, havia fundando em 1906 o Conservatório Dramático e Musical – primeira iniciativa de oferta de uma educação musical mais ampla –, e também foi responsável pelas atividades da Sociedade de Cultura Artística, que iniciou seus trabalhos em 1912. Diante da incipiência do circuito musical de São Paulo, especialmente em relação à formação de grupos orquestrais e de cantores líricos¹¹, 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, 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

⁸ Os quatro jornais foram utilizados como fontes complementares entre si. Não foi realizada uma pesquisa que buscasse comparar de maneira sistemática as críticas entre os jornais e, possivelmente, fazendo um paralelo com os alinhamentos ideológicos dos periódicos e dos seus dirigentes. Não foi possível identificar, os autores das críticas dos jornais, que não tinham seus textos assinados, à exceção de Mário de Andrade, colunista de *A Gazeta*.

⁹ CETRANGOLO, Anibal. *Ópera, Barcos y Banderas: el Melodrama y la Migración em 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.

¹⁰ Aiala Levy mostra como o projeto do Teatro Municipal como um teatro público está associado com os ideais da elite paulista de civilização. (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).

¹¹ 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 Antonietta Rudge.

solistas e dos coros, regentes, diretores, partituras, instrumentos, cenários e figurinos¹². 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 principalmente 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
 EM REZEA WALTER MOCCHI
GRANDE COMPANHIA LYRICA
 EM REZEA DA ROSA MOCCHI
ELENCO ARTISTICO

MAESTROS
Comm. GINO MARTUZZI

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

REGISTRO GERAL
 Cav. ROMEU FRANCIOLI

SOPRANOS
 NINON VALLI-PARDO | GILDA DALLA REZZA
 MARIA CARENA | ANGELES OTTEN
 ANNITA GIACOMUCCI | MARIE NOEL FRERE

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

TENORES
 TITO SONIPA
 GIULIO CRIMI | ANTONIO PAOLI
 CARLO RAINER

BARITONOS
 ANTONIO CRABBE | LUIGI MONTESANTO
 VICTOR DAMIANI | ATTILIO MUZIO

BAIXOS
 NAZARENO DE ANGELIS
 CARLO WALTER

TEOFILO DENTALE | FILIPPO PENNYO

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 CLUSTINE
 Primeiro bailarino, A. VOLININE
 QUARENTA BAILARINOS E BAILARINAS

REPERTORIO - NOVIDADES

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

IL TABARRO — SUOR ANGELICA — GIANNI SCHICCHI
 DE PUCCINI

PRINCIPE TIGUR
 DE BORODINE

MEFISTO-FELE | MADAME BUTTERFLY
 DE BOITO | DE PUCCINI

GUARANY | MOSE' | WERTHER
 DE GOMES | 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 espectáculos, que a Empresa se reserva escolher entre as quatorze acima indicadas, aos 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; 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 oje no acto da inscripção, e o restante 80 oje cinco dias antes da chegada da Companhia.

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

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

Figura 2 – Propaganda da temporada oficial de 1919 no Jornal do Commercio (ed. de São Paulo). Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade.

¹² Ver figura 2.

As primeiras décadas do século XX marcam a consolidação de um cânone operístico, em que se cristalizam os títulos que vão ser apresentados repetidamente em momentos posteriores. Já existiam títulos e compositores consagrados¹³, porém ocorriam apresentações de títulos novos, que eram apresentados nas turnês sul-americanas e que, posteriormente, vão ser consagrados durante o século XX¹⁴. O trabalho da historiadora Maria Elena Bernardes já tratou de realizar uma reconstituição histórica, através dos jornais *Correio Paulistano* e *Estado de S. Paulo*, das récitas ocorridas nas temporadas líricas, desde a fundação do teatro até a década de 1930¹⁵. Assim, não pretendo retomar uma ordem cronológica estrita na construção do argumento. O texto está estruturado em três seções, com temas que se complementam e apresentam diferentes ângulos dos eventos. Na primeira seção, dentro do contexto da Primeira Guerra Mundial, a reflexão se dá em torno do público do teatro e da sua relação com as suas nacionalidades e os nacionalismos. Apresento, para isso, alguns casos nos quais a guerra e o nacionalismo aparecem como protagonistas do espetáculo. A segunda seção se volta para o papel ocupado pela imprensa e pelos críticos durante as temporadas. Para isso, apresento brevemente dois casos: a interrupção da temporada de 1918 pela epidemia de gripe espanhola e o afastamento de Mário de Andrade como crítico do jornal *A Gazeta* em 1919. A terceira seção faz uma breve análise do repertório apresentado, destacando a recepção da “música moderna”.

¹³ 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.

¹⁴ Na figura 2, pode-se ver que era planejada para a temporada de 1919 alguns títulos célebres como *Pélleas et Melisande*, 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.)

¹⁵ 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.

I. O teatro e seus públicos

1. Hinos nacionais e a guerra

A abertura da última temporada 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 atendido¹⁶. 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 na Faculdade de Direito do Largo São Francisco que se organiza o grupo citado, fundado em 1916 no Rio de Janeiro e logo se expandido para São Paulo¹⁷. A Liga Nacionalista defendia a ‘regeneração da nacionalidade’ tendo como bandeiras a melhoria da educação, o serviço militar obrigatório e o voto secreto¹⁸. 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, Amadeu Amaral, Mário Pinto Serva, Nestor Rangel Pestana, José Bento Monteiro Lobato e Plínio Rangel, ligados ao jornal *Estado de S. Paulo*¹⁹. Este jornal, ao apresentar o caso, lamenta dois equívocos cometidos: que não era o maestro Marinuzzi o regente na ocasião, e que a execução do hino pela orquestra não é realizada de cor e imediatamente. Porém, é complacente com o protesto empreendido pelos estudantes “sem

¹⁶ 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.

¹⁷ 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.

¹⁸ LEVI-MOREIRA, op. cit., p. 70.

¹⁹ 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 Intimo. Em: *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 11, ano XI, nº2, 2014.)

o querer”²⁰. O *Jornal do Commercio* também critica a manifestação do ‘patriotismo mal entendido’, estendendo os comentários irônicos da seção “Registro” 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, o tenor Marcel Journet 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”²¹. 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”²². 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 termo²³, a respeito das expectativas e do comportamento do público, não eram ainda disseminadas, mesmo entre jovens da elite letrada.

²⁰ *O Estado de S. Paulo*, 11 de outubro de 1918.

²¹ *A Gazeta*, 14 de outubro de 1918.

²² *O Estado de S. Paulo*, 13 de outubro de 1918.

²³ “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 made with respect to Works produced, even though a particular convention may be revised for a given work”). BECKER, Howard. *Art Worlds*. 25th Anniversary Edition Updated and expanded. Berkeley: University of California Press, 2008, p. 29.

2. *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, 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”²⁴.

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 teatros²⁵, 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”²⁶. Mais do que compositor germânico ou universal, Beethoven é visto 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 Wagner²⁷. 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 alcançados pela sua música pareciam apontar para a música do futuro, mas tratava-se de, como disse Claude Debussy: “um belo crepúsculo que foi confundido como uma aurora”²⁸. Durante a guerra, Wagner era visto como um compositor alemão, característica que não é atribuída a Beethoven nas críticas

²⁴ *O Estado de S. Paulo*, 13 de outubro de 1918.

²⁵ Apesar disso, na temporada de 1916 e 1917 são apresentados, respectivamente, *Os Mestres Cantores de Nuremberg* e *Tristão e Isolda*, ambos de Richard Wagner e em suas versões italianas.

²⁶ *Jornal do Commercio*, 16 de outubro de 1918.

²⁷ *O Estado de S. Paulo*, 14 de outubro de 1918.

²⁸ GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa de Debussy a Boulez*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1987, p.24.

brasileiras, e esse germanismo era associado ao momento em 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”²⁹.

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: Verdi. “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”³⁰. 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 nas atribuições segundo as 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 a situação política internacional, mas são recebidos a partir da ideia de civilização, na qual o destaque se dá à possibilidade de se ouvir a obra em território brasileiro.

A sinfonia foi apresentada em duas récitas cercadas por situações diversas: a primeira, realizada em um domingo à noite, organizada pela Sociedade de Cultura Artística, foi acompanhada pelo oratório pouco conhecido de Cesar Franck, *Rebecca*; a segunda, na terça-feira, dentro de récita extraordinária da temporada lírica, foi seguida pela já canônica ópera *I Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo³¹. No domingo à tarde também havia acontecido uma matinê, a preços populares, da ópera *Rigoletto*. O *Correio Paulistano* relata que a segunda récita teve “poucas frisas e metade da plateia ocupadas” o que apresenta um indício de que não houve grande interesse do público, pelo menos que

²⁹ *A Gazeta*, 31 de julho de 1918.

³⁰ *Jornal do Commercio*, 18 de outubro de 1918.

³¹ A ópera de Leoncavallo, estreada em Milão em 1892, teve sua primeira apresentação em São Paulo no teatro São José no ano seguinte. Até a récita de 1918, a ópera já havia tido 32 montagens (12 nos teatros São José, 9 no Politeama, 7 no Santana e 4 no Municipal), tendo uma média de 1,28 apresentações por ano.

frequentava essa parte do teatro, em assistir uma nova apresentação da sinfonia de Beethoven e de uma ópera bastante frequente nos teatros paulistas.

3. Os públicos do teatro

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? A questão consequente é sobre a distribuição do público nos setores do teatro.

O Teatro Municipal de São Paulo, pensado como um monumento para a cidade³², assim os outros teatros do período (o Colón de Buenos Aires e o Municipal do Rio de Janeiro), era dividido por ordens que implicavam a separação física entre as diferentes categorias de ingressos³³. Havia acessos independentes ao teatro para cada um dos setores, de modo que não havia ligação livre circulação dentro do espaço interno do teatro³⁴. 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 frisas e os primeiros andares do teatro, os lugares onde era possível ser visto, eram ocupados pelas elites políticas e econômicas³⁵. É a esse público que se dirige a cobertura dos jornais – às vezes através de comentários irônicos³⁶ - e para o qual se destinam as propagandas. Porém, há nos pisos superiores do teatro, que são pouco visíveis a quem está no térreo, um outro público.

³² A *Monografia do Teatro Municipal*, publicação da inauguração deste já anuncia: “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”. TEATRO MUNICIPAL, p.7

³³ Ver figura 3.

³⁴ É somente com a reforma nos anos 1950, para as comemorações do IV Centenário de São Paulo, que há uma mudança no auditório, que passa ter a forma que se encontra atualmente.

³⁵ 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.

³⁶ “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?”. JCSP, 14 de outubro de 1918.

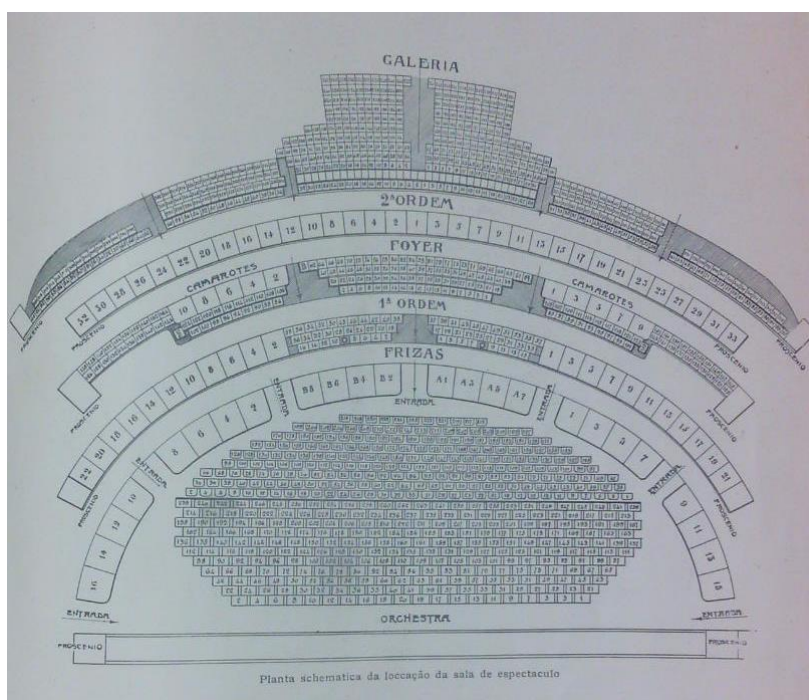


Figura 3 – Mapa dos assentos do Teatro Municipal de São Paulo na sua inauguração. Fonte: Centro de Documentação e Memória do Teatro Municipal de São Paulo.

Os depoimentos coletados no livro *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*³⁷, de Eclea Bosi, a partir de pesquisa realizada nos anos 1970 com entrevistas de 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 operários³⁸ e, em um momento posterior, de mulheres não acompanhadas nas galerias³⁹. A necessidade de se vestir bem e de se fazer a *toilette* era uma maneira de se produzir o ‘fechamento social’⁴⁰ 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

³⁷ BOSI, Eclea. *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 3ª ed., 1994.

³⁸ 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).

³⁹ 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).

⁴⁰ O termo ‘fechamento social’, de inspiração weberiana, é utilizado por Benzecry para analisar o processo institucionalização da alta cultura a partir das relações das elites com as artes (BENZECRY, *op. cit.*, p. 178)

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 do teatro⁴¹. 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!’⁴²

Mais do que uma presença do público imigrante, os relatos apresentam a importância deles na própria construção da ‘experiência operística’. Algumas convenções que compõe o espetáculo – como as reações da plateia e dos próprios artistas em relação ao público – parecem não serem oriundas do circuito da elite, que seria quem impõe o padrão civilizado de conduta. De acordo com os depoimentos, o padrão de comportamento nos teatros parece seguir o caminho contrário no caso paulista. O progresso e a distinção caracterizados no projeto do teatro pela classe dominante apresentam inconsistências durante o seu uso.

⁴¹ *Idem*, p.451.

⁴² *Idem, idem.*

II. A imprensa em ação

Mais do que documentar a vida teatral da cidade, a crítica é capaz de atuar ativamente na programação. Isso acontece tanto em um movimento de temporalidade mais longa – por exemplo, através de militância em favor de um tipo de arte na formação do gosto do público – ou em ações mais diretas que podem interferir no presente. O caso do fechamento dos teatros com a epidemia de gripe espanhola em 1918 mostra um jornalismo que se impõe diante de uma situação de calamidade. Já o afastamento de Mário de Andrade do jornal *A Gazeta* mostra como essa atuação possui limites relacionados ao modelo de organização das temporadas líricas.

1. A gripe espanhola e o final da temporada de 1918

Para além da guerra que acontecia na Europa, o ano de 1918 é marcado por outro acontecimento letal: a epidemia de gripe espanhola. A doença chega a 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 diariamente⁴³. A epidemia se estendeu até o dia 19 de dezembro e teve como resultado mais de 110 mil infectados e mais de 5 mil mortes⁴⁴. São vários os efeitos na vida da cidade, como a diminuição do movimento nas ruas, o fechamento do comércio e a paralização das atividades artísticas e de entretenimento. Os teatros têm 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”⁴⁵. 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. O Municipal, porém, é o último a encerrar suas atividades no dia 22, com a récita do *Rigolletto*, que é escolhido de última hora uma vez que a ópera a ser apresentada, *Louise*, de Charpentier, não pôde ser realizada devido ao

⁴³ TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A Capital da Vertigem: uma história de São Paulo de 1900 a 1954*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015, p.186

⁴⁴ *Idem*, p. 192

⁴⁵ *Jornal do Commercio*, 16 de outubro de 1918.

adoecimento da soprano Ninon Vallin-Pardo e da partida de Yvonne Gall para Nova Iorque. O crítico do *Jornal do Commercio* relata e protesta:

O teatro estava sensivelmente desfalcado dos seus 'habitués'. Era récita de assinatura, e havia, entretanto nove frisas e vários camarotes vazios. Os claros na plateia e nos balcões eram inúmeros... (...) O motivo foi a 'gripe'. Todos os outros teatros já se fecharam, pois o público não está disposto a sair à noite, e por forte razão. Ir ao Municipal se tornará um sacrifício. Por outro lado, a Empresa está constantemente a ver-se na contingência de substituir artistas à última hora, por enfermarem os do programa. Não poderemos saber até que ponto chegue o desfalque no formoso elenco que nos visita. Tudo isso é irremediável, bem o sabemos. Há, porém, um alvitre, em falta de melhor solução. Encerrar-se a temporada, ficando duas ou três récitas, das doze de assinatura, creditadas aos assinantes atuais, para o ano próximo.⁴⁶

Essa recomendação é reiterada por Mário de Andrade, em *A Gazeta*, que é mais incisivo na crítica à Comissão Organizadora e nos impactos da continuidade da temporada:

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 Charpetier; 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. (...) 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. (...) 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 mármorees do nosso teatro.⁴⁷

Os jornais, nessa ocasião, como reconhece a Comissão Diretora do Teatro⁴⁸, têm uma participação decisiva no encerramento da temporada. Por que o Municipal é o último

⁴⁶ JCSP, 22 de outubro de 1918.

⁴⁷ AG, 23 de outubro de 1918.

⁴⁸ "Temos o prazer de comunicar a V. S. que a empresa Da Rosa-Mocchi, de acordo com a Comissão Diretora do Teatro Municipal, no intuito de atender aos desejos manifestados pelas autoridades e pela imprensa, quanto ao fechamento do Teatro Municipal, por causa da epidemia, e, em vista da manifestação dos Srs. assinantes, que, em sua maioria, tem deixado de comparecer aos dois últimos espetáculos, resolveu, aceitando

teatro a ser fechado? São duas as razões prováveis: a importância social deste que levava a privilégios dentro da aplicação das normas e, principalmente, o modelo de comercialização dos espetáculos, através de assinaturas de temporada. Interromper a temporada significava interferir em uma iniciativa artística e comercial de grande porte que, durante a guerra, envolvia acordos entre teatros e governos que cruzavam o Atlântico.

O trabalho de Matteo Paoletti⁴⁹ 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 empresa de Walter Mocchi, responsável pelas temporadas líricas do Teatro Municipal de São Paulo (e das outras cidades sul-americanas) de 1912 a 1926, era baseada no Teatro Constanzi de Roma. A associação estabelecida 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. 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 réцитas tanto em solo europeu quanto americano.

O repertório, os artistas que viajam e toda a estrutura envolvida nas apresentações são negociados e definidos por esses acordos. Assim, a influência do público, dos críticos e mesmo da comissão organizadora local dos teatros sul-americanos não é tão significativa em ações pontuais⁵⁰. Do ponto de vista dos empresários, o modelo de temporadas, no qual as assinaturas são comercializadas para todos os espetáculos, é importante para garantir o financiamento para a empreitada. A hesitação na interrupção da temporada – no caso da gripe, inevitável – está ligada às dificuldades criadas para a empresa. Por exemplo, como

a sugestão do ‘Jornal do Commercio’ e ‘Gazeta’ e apoiada por outros jornais, suspender os seus espetáculos, adiando as três restantes réцитas de assinatura para a temporada de 1919.”

⁴⁹ 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.

⁵⁰ Na última seção do texto, volto a falar da definição dos repertórios.

repor os espetáculos perdidos, já que no ano seguinte seria um outro elenco com outro repertório do que aquele que havia sido vendido? Somente com a conjunção dos diferentes atores dos “mundos da arte”⁵¹ é que a decisão se torna possível. E nisso se destaca a atuação da imprensa na criação desse consenso.

2. O afastamento de Mário de Andrade de *A Gazeta* (ou a ‘bossa de Guanabarrino’).

Em 1918, Mário de Andrade (1893-1945) já havia feito sua estreia poética com *Há uma gota de sangue em cada poema*, publicado sob o pseudônimo Mário Sobral, e era recém-formado pelo curso de piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde já ocupava cargo de professor de história da música. Sua estreia no jornalismo aconteceu em 1915, quando escreve um artigo sobre um concerto ocorrido na sua instituição de ensino que é publicado no antigo *Commercio de São Paulo*. Em 1918 e 1919, publica textos principalmente sobre música, no jornal *A Gazeta*⁵². Apesar de não existir documentação que comprove o tipo de vínculo do músico com o periódico, pelos artigos, sabemos que ele acompanhou os concertos ocorridos no Teatro Municipal e no Conservatório, incluindo as temporadas líricas oficiais. Porém, no meio da temporada lírica de 1919, há um conflito entre Mário e *A Gazeta*, e o crítico é afastado das suas funções:

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.⁵³

O último artigo de Mário de Andrade, de 09 de outubro de 1919, sobre a ópera *O Barbeiro de Sevilha* traz a assinatura “M.A.” ao final do texto, enquanto a crítica de *Rigoletto*, do dia seguinte, não é assinada. A assinatura de Mário era algo que diferenciava

⁵¹ Ver BECKER, Howard. *Op. cit.*

⁵² Somente 2 dos 34 artigos do jornal *A Gazeta* com autoria provável de Mário de Andrade tratam de outros temas (*A Divina Preguiça*, de 3 de setembro de 1918 e *O Brasil e a Guerra*, de 27 de novembro de 1918).

⁵³ 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.

suas críticas dos outros textos sobre música nos jornais, que sempre apareciam de maneira anônima. Essa pequena diferença talvez aponte para uma divergência entre o posicionamento do jornal e do autor da coluna, de modo que os textos sem autoria poderiam ser compreendidos como alinhados com os interesses editoriais do jornal. No texto das críticas e na documentação disponível não é possível aferir as causas específicas que levaram a esse afastamento, apesar do desabafo ao amigo denunciar um desconforto com o *toilette* necessário para o exercício da função. Nos dias seguintes ao episódio, porém, parece haver uma reação do jornal, por meio da publicação de comentários irônicos sobre o papel do crítico na coluna denominada “Gente Entendida” e na charge do famoso caricaturista Voltolino, que, também zomba da crítica⁵⁴.

- 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 Guanabarrino. (...) 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.⁵⁵



NOTAS DE ARTE
Sua Magestade e Crítica

Figura 4 - “Voltolino”. *A semana em revista. A Gazeta*, 20 de outubro de 1919. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

⁵⁴ Ver figura 4.

⁵⁵ *A Gazeta*, 15 de outubro de 1919.

A ruptura do crítico com o jornal e a reação posterior podem ser entendidos como eventos isolados com causas pontuais dificilmente reconstituíveis. Porém, é possível também pensá-los a partir do lugar ocupado pela crítica musical (possivelmente estendido à crítica de arte e literária) nos ‘mundos das artes’. Qual seria a autonomia dos críticos em relação aos jornais (e conseqüentemente aos valores ali prezados)? O que se esperava de um crítico de música em um jornal diário nessa época? Uma resposta pode ser esboçada a partir da menção à ‘bossa de Guanabarrino’ que *A Gazeta* faz na sua sátira.

Oscar Guanabarrino (1851-1937) era um renomado crítico de arte e música, tendo escrito, durante sua longa carreira, em diversos 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*. À semelhança de Mário de Andrade, Guanabarrino teve formação musical como pianista e foi professor desse instrumento, sendo, assim, versado na linguagem musical. Seu trabalho na imprensa coincide com o momento em que esta passa a ter maior relevância na sociedade, a partir da década de 1870. É nesse período que o ofício de crítico começa a se especializar, substituindo um estilo literário diletante. Conseqüentemente, esse novo emprego do espaço dos jornais exige novas ‘convenções’, e as críticas de Guanabarrino acabam se definindo como referência, com Guanabarrino como modelo de crítico. Como mostra Fabiana Grangeia, a crítica “precisaria calcar-se em critérios de avaliação (fundamentados em teorias estéticas e no estudo histórico das artes e da literatura) e objetivos (ligados à importância do desenvolvimento artístico diante da necessidade de se construir uma identidade nacional) definidos”⁵⁶. Como outros intelectuais do seu tempo, a bandeira que defende Oscar Guanabarrino é a do progresso e nacionalização das artes. Assim, reconhecendo a necessidade de se fundar uma escola nacional, elege artistas como Carlos Gomes e Almeida Junior como expoentes brasileiros. Esse posicionamento permite que se avaliem as novas obras e desdobramentos estéticos, em relação às mudanças nas artes. Por exemplo, sobre a Semana de 1922, Guanabarrino se opõe ao projeto modernista, pela inexistência de obras que pelas suas características formais pudessem receber o rótulo de

⁵⁶ GRANGEIA, Fabiana. *Oscar Guanabarrino e a crítica de arte periódica no Brasil*. Em: *Atas do I Encontro de História da Arte – Revisão Historiográfica: O Estado da Questão*, Campinas, 2005. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/atas/atas-IEHA-v1-215-222-fabiana%20de%20araujo%20guerra%20grangeia.pdf>>. Acesso em 04 de setembro de 2015.

modernista, especialmente com relação às vanguardas europeias⁵⁷. Suas críticas, porém, não são alheias à recepção das obras e ao público, já que um dos propósitos da sua crítica é a educação do gosto: “Na história das artes, qualquer que seja o povo tomado para estudo, vê-se que o desenvolvimento das artes depende mutuamente da educação do artista e do meio em que ele vive”⁵⁸.

Apresentado a partir dessas linhas gerais, o projeto pedagógico e nacionalizante da crítica de Guanabarro não parece ser muito diferente da de Mário de Andrade⁵⁹. Há uma diferença geracional que vai fazer com que os valores defendidos pelo primeiro sejam incompatíveis com os do segundo, porém, em termos de estilo, as críticas de Mário em *A Gazeta* parecem ter a ‘bossa de Guanabarro’. A diferença, porém, está na posição de cada um na hierarquia da crítica musical. O circuito musical da época não permitia que um novo crítico se posicionasse da mesma maneira com que fazia aquele já estabelecido. Como já foi dito, Mário de Andrade se diferenciava dos demais críticos paulistas por demonstrar um conhecimento mais profundo da linguagem da arte sobre a qual escreve e fazer julgamentos de valores baseados nessa própria linguagem e em sua história, não utilizando somente valores éticos, como ainda era comum, nos críticos diletantes⁶⁰. Porém, ainda não tinha o reconhecimento dos seus pares e dos seus leitores, o que era fundamental para que fosse obtido o equilíbrio nessa tensa relação entre jornal-crítica-público. Para Pierre Bourdieu, esse impasse se resolve na convergência dos valores e expectativas nesse circuito, já que “um crítico só pode exercer ‘influência’ sobre seus leitores com a condição de que estes lhe atribuam tal poder por estarem ajustados estruturalmente a ele em relação à visão do mundo social, aos gostos e a todo *habitus*”⁶¹. Assim, não é de se estranhar que Mário de Andrade tenha sido afastado de seu primeiro emprego como crítico, pois além de vir de uma posição de *outsider* no jornalismo⁶², suas críticas fogem das convenções, como

⁵⁷ Sobre as críticas de Guanabarro em 1922, ver: PASSAMAE, Maria Aparecida. *Oscar Guanabarro e sua Produção Crítica de 1922*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Música, 2013.

⁵⁸ GUANABARINO, Oscar. *O Paiz*, edição especial, 9 de julho de 1888, *apud* GRANGEIA, Fabiana, *Op. cit.*, p. 220.

⁵⁹ Na seção seguinte apresento o caráter pedagógico das críticas de Mário de Andrade em relação a música moderna.

⁶⁰ BOURDIEU, Pierre. *A Distinção*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008, p.12. Sobre a formação da crítica teatral no Brasil no século XIX e o papel desses diletantes, ver: GIRON, Luís Antônio. *Minoridade Crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo: Edusp, Rio de Janeiro: Edíouro, 2004.

⁶¹ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.*, p.225.

⁶² Como mostra Sergio Miceli, Mário de Andrade é exceção ao grupo modernista por não ter passado pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco. (ver por exemplo: MICELI, Sergio. *Vanguardas em Retrocesso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 106.)

no caso apresentado em que a empresa organizadora do teatro é responsabilizada pela situação do teatro no momento⁶³.

III. Os repertórios e seus valores

“Acobertados com a designação de música moderna acham-se os mais dessemelhantes e irregulares credos de arte”⁶⁴ - a constatação do mesmo Mário de Andrade, em artigo de 1918, apresenta o problema dos diversos sentidos com que o termo ‘moderno’ era utilizado. O termo podia estar relacionado tanto com a ideia de *atualidade*, ou seja, obras recém compostas, mesmo que associadas a técnicas ou estilos ligados a períodos passados; ou à ideia de *progresso*, com obras ligadas a novos modelos estéticos, mas que não são necessariamente recentes. Além da controvérsia em torno da semântica do termo, existe a discussão em torno do valor de uma obra ‘moderna’: o adjetivo ‘moderno’ significa algo de positivo?

Os repertórios apresentados nas temporadas líricas de 1918 e 1919 oferecem aos jornalistas a possibilidade de se posicionar e escrever sobre músicas pouco conhecidas. Nessas obras novas ou menos conhecidas, os posicionamentos estéticos dos jornais e dos jornalistas são expostos de maneira mais ligada ao contato com as obras, tendo menor interferência das interpretações já construídas e celebradas, como no caso das obras canônicas. Desse modo, as críticas musicais a esse tipo de repertório são fontes privilegiadas para testemunhar os embates em torno do valor atribuído ao que se escuta nos palcos. Antes de mostrar como, em um caso, os críticos se posicionam diante do repertório, apresento uma breve análise das obras apresentadas nas temporadas líricas.

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 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

⁶³ Esse posicionamento crítico, porém, vai ser mais bem realizado a partir do final da década de 1920, quando Mário de Andrade escreve para o jornal *Diário Nacional*. As críticas de ópera desse período são ainda mais explícitas em condenar os diversos participantes dos mundos da arte, especialmente os empresários como Walter Mocchi. Sobre isso, ver ANDRADE, Mário de. *Musica, Doce Música*. São Paulo: Martins Editora, 2ª ed., 1963 (especialmente a seção *Música de Pancadaria*).

⁶⁴ *A Gazeta*, 31 de julho de 1918.

geral das temporadas nada menos de 270 espetáculos⁶⁵. Porém uma análise mais detalhada do que era apresentado nas temporadas líricas oficiais mostra que essa diversidade de títulos e compositores é relativa⁶⁶.

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, Giuseppe Verdi, Jules Massenet e Gioacchino Rossini) 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), que correspondem a quase um terço de todas as apresentações. Havia, assim, compositores com pouca diversidade de títulos que eram repetidos muitas vezes, como Bizet com *Carmen*, Saint-Saens com *Sansão e Dalila* e Boito 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, *Le Cadeaux de Noel*, de Xavier Leroux, *Beatrice*, de André Messager e *Huemac*, de Pascual de Rogatis.⁶⁷

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 original⁶⁸.

⁶⁵ 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.

⁶⁶ Ver Tabela 1.

⁶⁷ 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.

⁶⁸ 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 nee mesmo idioma e é vaiado por não o ter realizado em italiano.

Tabela 1 – 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 ⁶⁹
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%
1911-1919		
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%
1911-1919		
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%

⁶⁹ 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.

É interessante notar ainda que foram realizadas somente três óperas de dois compositores brasileiros, *O Guarani* e *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes e *Abul*, de Alberto Nepomuceno. O primeiro compositor já era consagrado como parte do repertório operístico europeu (especialmente italiano). Como algumas de suas óperas tem temáticas associadas ao Brasil, a partir de um olhar do Romantismo, seu valor como compositor brasileiro sempre em disputa⁷⁰. 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, Montevideu e Rio de Janeiro⁷¹. Nessas primeiras apresentações, apesar de divergências contratuais com o empresário Walter Mocchi, o compositor obteve um êxito considerável⁷². 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’”⁷³. 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 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 público⁷⁴. 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.

⁷⁰ 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.

⁷¹ 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.

⁷² 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.

⁷³ PEREIRA, op. cit., p.235

⁷⁴ 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.

A temporada de 1919, a primeira após o final da guerra, teve como destaque a participação da companhia da bailarina russa Anna Pavlova⁷⁵. Seu grupo participava tanto das cenas de dança nas óperas quanto de espetáculos próprios, nos quais variados números mesclavam músicas novas e coreografias consagradas. A presença da companhia dava sequência à vinda de outros celebrados grupos de bailarinos nos anos anteriores como os *Ballets Russes* de Sergei Diaghlev, com a presença de Vaslav Nijinsky em 1913 e 1917, e Isadora Duncan em 1916. Esses espetáculos de dança despertavam grande interesse no período, influenciando diversos grupos modernistas⁷⁶. A principal coreografia apresentada na temporada foi *La Péri*, com música do francês Paul Dukas e coreografia de Ivan Clustine. Tratava-se de um dueto expandido, apresentado com o bailarino Jay Stowitts, que se tornou “o ballet mais moderno e de maior sucesso em todo o repertório de Pavlova”⁷⁷.

A recepção dos jornais de São Paulo à apresentação, em 7 de outubro foi mista. O *Jornal do Commercio* é o único que desqualifica a música de Dukas, chamando-a de “pobre de ideias”, apesar da orquestração de grande técnica. Para o *Correio Paulistano*, trata-se de uma música descritiva excelente, apesar dos jornais terem a anunciado como “futurista”. O *Estado de S. Paulo* e *A Gazeta* tratam o espetáculo como uma das maiores criações artísticas dos últimos tempos, ressaltando a consonância e a harmonia entre a música, a coreografia e os cenários. O primeiro jornal, porém, faz isso acentuando que a música é de orientação moderna com “grande liberdade de forma, de contrastes bizarros e estranhas dissonâncias”⁷⁸. Já o crítico de *A Gazeta*, Mário de Andrade, associa a obra com uma “moderna concepção de arte”, dentro da qual o principal atributo é “que faz as pessoas pensarem”⁷⁹. Percebe-se aí que há uma diferença na interpretação dos termos ‘moderno’ e ‘futurista’, que são usados de maneiras distintas pelos jornalistas. Esses termos qualificadores de obras, autores e períodos não são descritores passivos e estão sempre em disputa, podendo receber diferentes sentidos e qualificações.

⁷⁵ Ver figura 2.

⁷⁶ O trabalho de Filomena Serra, mostra a influência dos *Ballets Russes* no modernismo português. (SERRA, Filomena. *Almada Negreiros, a dança e os Ballet Russes*. Em: *Literatura e Sociedade*, n. 17, 2013). Mário de Andrade, em *Pauliceia Desvairada*, compara sua cidade aos espetáculos das companhias de dança: “São Paulo é um palco de bailados russos / Sarabandam a tísica, a ambição, as invejas, os crimes e também as apoteoses de ilusão... / Mas o Nijinsky sou eu!” (ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 4ª ed., 1974, p. 46)

⁷⁷ No original: “[La Péri] turned out the most modern and most successful ballets in [Pavlova’s] entire repertoire”. PRITCHARD, Jane e HAMILTON, Caroline. *Anna Pavlova: Twentieth Century Ballerina*. Booth-Clibborn, 2013, p. 113.

⁷⁸ *O Estado de S. Paulo*, 8 de outubro de 1919.

⁷⁹ *A Gazeta*, 8 de outubro de 1919.

Não se formava um consenso na apreciação de obras novas, pouco conhecidas ou que apresentavam uma linguagem pouco convencional. A avaliação feita a esse tipo de repertório variava entre a desqualificação e a aclamação. Esse tipo de diferenças na recepção ocorreu mesmo dentro de um grupo social específico – jornalistas e pessoas ligadas ao jornalismo. Possivelmente, com o conhecimento de outras fontes que pudessem ser interpretadas como análogas do gosto de outras classes sociais, seria possível ter uma compreensão mais ampla da formação do gosto da plateia paulista em relação às obras modernas.

IV. Considerações finais

O início do século XX é momento privilegiado na disputa sobre as artes. Há competição em torno das obras e das correntes estéticas, que estão associadas a diferentes formas de apropriação do que é a arte. Existe simultaneamente uma expansão das possibilidades de se fazer arte e também de se fazer uso das artes. A legitimação dessas diferentes maneiras se dá dentro de contextos e cenários específicos. Assim como há grandes mudanças nas convenções em torno das obras artísticas (e mais ainda na legitimidade destas perante outras), há também mudanças significativas nos ‘mundos da arte’, nos agentes que fazem com que existam as obras. Se “cada ópera tinha de criar seu próprio mundo formal, definir de modo singular seus termos musicais e dramáticos”⁸⁰, o mesmo se dava com os críticos e público, que a partir de mudanças estéticas, também criam novas maneiras de se relacionar entre si e com as obras. São vários os elementos pertencentes a todo esse complexo circuito de cooperação que permitem a ocorrência do espetáculo e que não podem ser totalmente simplificados para categorias mais gerais como classe ou nacionalidade. Mesmo as práticas culturais associadas à elite, como a ópera, não são alheias a disputas simbólicas, como apresenta Cláudio Benzecry:

Enquanto os estudos sobre música popular ressaltam como se produz as variações dentro do consumo cultural, processo no qual se intervém não só fatores exógenos (como raça, classe e gênero), mas também endógenos, quando se estuda a ópera, a sinfonia clássica e a música de câmara, habitualmente essa dimensão é eclipsada pelo nexa classe-status-poder.⁸¹

⁸⁰ ABBATE e PARKER, op. cit., p. 471.

⁸¹ BENZECRY, Cláudio. *El Fanático de la Ópera: etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: siglo veintiuno editores, 2012, p. 31-32.

Ao longo do texto, busquei mostrar a existência de diversas tensões em torno da construção do “mundo das temporadas líricas”. Esse tipo de abordagem, que descentraliza as obras em um estudo sobre arte, permite iluminar diferentes usos das práticas artísticas e culturais. Abordei principalmente três questões relacionadas às temporadas líricas oficiais do Teatro Municipal de São Paulo: os diferentes públicos presentes no teatro, o papel da imprensa e o repertório apresentado. O projeto do Teatro Municipal como símbolo do progresso e civilização é apropriado de diferentes maneiras pelos vários agentes que participam das temporadas líricas. A existência de um público que frequenta o teatro como espaço de reconhecimento de diferenças e distinção não exclui o uso deste por outros públicos, de modo que não há um “fechamento social” completo. A predominância do repertório italiano e a presença da população imigrante são condicionantes específicos no caso paulista para a realização de um projeto civilizador implantado pela classe dominante. A imprensa, além de documentar o que ocorre nos teatros, é responsável por atuar em mudanças na organização e nas práticas das temporadas, porém com limites nas suas propostas e na sua eficácia relacionados com os interesses dos outros agentes. Finalmente, não há, na imprensa, um consenso sobre a avaliação das obras modernas, sendo que esse adjetivo é questão em disputa.

Há ainda muitos temas a serem aprofundados e investigados por pesquisas futuras. Um primeiro tema que traria um adensamento para as análises seria o alinhamento político dos jornais, que envolveria um estudo sobre a relação entre a elite dirigente dos jornais e da política. As histórias do jornalismo no Brasil ainda não tratam isso de maneira aprofundada em todos os períodos, de modo que ainda há lacunas históricas sobre essa questão. Um tema correlato seria a incorporação da imprensa da época voltada para a população imigrante, especialmente italiana⁸². Isso seria importante para entender como se dava a presença desses públicos no teatro e de que maneira os espetáculos eram compreendidos. Outro tema de interesse, seria verificar a relação entre a comissão diretora do Teatro Municipal de São Paulo e a empresa de Walter Mocchi, que poderia fornecer mais elementos para se entender os ensejos da elite paulista em relação aos usos e à ocupação do teatro⁸³.

⁸² Até o presente momento não foi possível localizar a coleção do importante jornal *Fanfulla*, referente ao período dos anos 1910, que possivelmente teria resenhas dos espetáculos das companhias líricas.

⁸³ Matteo Paoletti realizou a pesquisa nos arquivos dos teatros italianos e traçou a história da companhia de Mocchi, porém sem entrar em detalhes dos casos particulares. (PAOLETTI, *op. cit.*)

Referências Bibliográficas

ABBATE, Carolyn e PARKER, Roger. *Uma história da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Mário de. *Musica, Doce Música*. São Paulo: Martins Editora, 2ª ed., 1963.

_____. *Poesias Completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 4ª ed., 1974.

BECKER, Howard. *Art Worlds*. 25th Anniversary Edition Updated and Expanded. Berkeley: University of California Press, 2008.

BENZECRY, Claudio. *El Fanático de la Ópera: etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: siglo veintiuno editores, 2012.

_____. *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.

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 Distinção*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

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.

CASOY, Sergio. *Ópera em São Paulo: 1952-2005*. São Paulo: Edusp, 2006.

CHARLE, Christophe. *A Gênese da Sociedade do Espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.)

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 em Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.

CRUZ, Aloysio Álvares. *Mário de Andrade antes da Semana de 1922*. Em: *Revista Arca*, n.1. Porto Alegre, Editora Paraula, 1993.

DENORA, Tia. *After Adorno: rethinking Music Sociology*. Cambridge University Press, 2003.

GRANGEIA, Fabiana. *Oscar Guanabarrino e a crítica de arte periódica no Brasil*. Em: *Atas do I Encontro de História da Arte – Revisão Historiográfica: O Estado da Questão*, Campinas, 2005. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/atas/atas-IEHA-v1-215-222-fabiana%20de%20araujo%20guerra%20grangeia.pdf>>

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

LEVY, Aiala. Stages of a State: from São Paulo's Teatro São José to the Teatro Municipal, 1845-1911. Em: *Planning Perspectives*, 28:3, p.461-475, 2013.

LEVI-MOREIRA, Silvia. Ideologia e atuação da Liga Nacionalista de São Paulo (1916-1924). Em: *Revista de História*, v.116. São Paulo, 1984.

MAUS, Fred Everett, et al. "Criticism." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, s.d. Acesso em: 12 de maio de 2014. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40589pg1>>.

MICELI, Sergio. *Vanguardas em Retrocesso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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/>>

PASSAMAE, Maria Aparecida. *Oscar Guanabario e sua Produção Crítica de 1922*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Música, 2013.

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.

PEREIRA, Robson Mendonça. Cultura e Sociabilidade na Belle Époque Paulista a Partir de um Diário Intimo. Em: *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 11, ano XI, nº2, 2014

PRITCHARD, Jane e HAMILTON, Caroline. *Anna Pavlova: Twentieth Century Ballerina*. Booth-Clibborn, 2013.

RODRIGUES, Lutero. *Carlos Gomes – um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SERRA, Filomena. Almada Negreiros, a dança e os Ballet Russes. Em: *Literatura e Sociedade*, n. 17, 2013.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

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

TEATRO MUNICIPAL. *Monografia do Teatro Municipal*. São Paulo, 1911.

WEBER, Willian. *La Gran Transformación en el Gusto Musical*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Periódicos consultados:

A Gazeta – 1918 e 1919.

Correio Paulistano – 1918 e 1919.

Jornal do Commercio (edição de S. Paulo) – 1918 e 1919.

O Estado de S. Paulo – 1918 e 1919.