

Mário de Andrade no Diário Nacional: o surgimento da crítica musical profissional em São Paulo e o ideário do modernismo musical

André Egg

A crítica musical surgiu na Europa ao longo do século XVIII, ao mesmo tempo em que se configuravam o mercado de concertos e partituras dentro do que se pode chamar de “tradição clássica”, e que equivale em certa medida àquilo que Habermas define como espaço público burguês (HABERMAS, 2003), que também podemos considerar próximo à noção de Benedict Anderson de comunidade nacional imaginada, em larga medida em torno do capitalismo editorial – literatura e jornais (ANDERSON, 2008).

Num sentido estrito, a noção de crítica musical está bem delimitada no âmbito da cultura europeia, e seria difícil aplicar o conceito à realidade brasileira. Isso fica bem evidenciado na definição que Fred Everett Maus tenta formular no verbete “criticism” em *The New Grove's Dictionary for music and musicians*. A certa altura das explicações, o autor afirma o seguinte:

As seções históricas do artigo que segue tratam da crítica musical europeia e norte-americana, e na maior parte as crônicas começam nos séculos 18 ou 19. Este enfoque pode parecer limitante, mas ele revela mais provavelmente que a crítica musical como forma distinta de pensamento é geográfica e historicamente específica.

Plausivelmente, a existência da crítica requer concepções, instituições e práticas particulares. Essa interdependência da crítica com outros aspectos contingentes da vida musical é clara para a crítica

musical profissional (que, por exemplo, depende da existência de concertos públicos e, mais recentemente, da circulação de gravações), mas pode estender-se, mais amplamente, ao julgamento crítico como um todo. Talvez a crítica de música, como uma forma distinta de pensamento, depende de muitos dos fenômenos historicamente específicos já mencionados, tais como o conceito de um sistema de formas artísticas, o alto valor colocado na experiência individual, além de uma ambivalência sobre a autoridade da crítica pública; a dialética complexa entre a humanidade comum e um treinamento musical especial e exclusivo; as interações entre partitura, execução e a obra em si; o desenvolvimento de um cânone musical; e a noção de história da música como uma sucessão de transformações estilísticas. Talvez se possa imaginar uma crítica musical que não tem a maioria desses atributos históricos, talvez não. Seria diferente da crítica como músicos e público em tradições europeias têm vindo a conhecê-la.¹

A longa citação vale a pena por evidenciar o caráter eurocêntrico que precisa ser explicitado quando se pretende refletir sobre a atividade da crítica musical. O que o autor está dizendo, que pode ser resumido em poucas palavras, é a impossibilidade de se pensar o conceito de crítica musical para fora do moderno ambiente de concertos europeu. Se eu acreditasse nesta premissa, este artigo acabaria exatamente aqui. Mas como praticamente tudo que se pode refletir sobre história do Brasil nos aspectos políticos, culturais ou das ideias, a realidade brasileira é sempre um desafio a que algum analista se proponha entender como as ideias europeias podem funcionar “fora de lugar”.

A crítica musical seria, no Brasil, mais um dos muitos

¹ Tradução minha. *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: MacMillan, 2001.

conceitos fora de lugar, para usar a expressão clássica da análise de Roberto Schwarz sobre o liberalismo no Brasil imperial (SCHWARZ, 2000). O Brasil é mesmo cheio destes oxímoros, destas “incompletudes” históricas. Somos sempre europeus pela metade, equilibrados no fio da navalha entre as três pontas do triângulo atlântico, de modo que pode mesmo se tornar sem sentido insistir em tentar explicar a realidade brasileira sob conceitos surgidos para explicar a realidade europeia.

Por outro lado, no caso da crítica musical, se é evidente que nunca tivemos no Brasil os tais “fenômenos” considerados indispensáveis para o surgimento de crítica musical, é muito interessante de se tentar perceber que a crítica musical existe no Brasil exatamente porque o sistema de concertos públicos e mercado de partituras não existe de maneira satisfatória.

Temos então uma situação completamente diversa da que Fred Everett Maus tentou apresentar como totalizante na citação acima. O crítico no Brasil é antes de tudo um intelectual que olha para certa realidade europeia e se dedica a escrever sobre porque a realidade à sua volta é tão diferente. Não se escreve crítica musical porque se tem o cânone musical, o sistema de formas, o valor da experiência individual, o treinamento especializado e etc. Se escreve porque não se tem nada disso, mas é como se tudo isso fosse necessário e indispensável.

Neste sentido, podemos dizer que ao longo do século XIX há um processo de modernização precária no Brasil que se acelera com a vinda da corte, que traz ao Rio de Janeiro uma grande intensificação da atividade musical, mas sob o signo das tradições de corte, focadas principalmente no teatro de ópera e na música litúrgica. Os concertos sinfônicos e as editoras de partitura só se desenvolvem de forma mais intensa nos momentos de crise da monarquia, e conseqüente diminuição dos recursos para financiar as atividades musicais de corte. A importância das atividades musicais na corte portuguesa é estudada de forma muito instigante por MONTEIRO (2008). Em

trabalho posterior, CARDOSO (2006) explica porque a crise do período regencial e o ocaso da monarquia são férteis momentos para a vida sinfônica – o fim da orquestra da Capela Imperial leva ao surgimento das primeiras sociedades de concertos e também de uma ativa organização profissional dos músicos – a Sociedade Beneficente Musical, responsável também pelas demandas de fundação do Conservatório Imperial.

Em um primeiro momento a atividade musical é apenas uma maneira de embelezar a sociabilidade de corte, sendo de bom tom, ou de bom gosto, estar na ópera porque o rei está. Neste ambiente musical a crítica não faz sentido. Ela é anedótica e incompleta, como estuda GIRON (2004). A fruição estética é negada por frequentadores que estão ali pela ocasião social e não pela experiência artística, como evidencia de forma crua o estudo de NEEDELL (1993) sobre a elite do final do império e do início da república. Este autor chega a reproduzir uma “crítica musical” da segunda metade do século XIX, quando o comentário no jornal não faz mais do que mencionar o título da ópera apresentada, quem são as senhoras presentes em cada camarote, e uma descrição minuciosa de suas roupas de gala.

A importância da ocasião social sendo muito maior do que a importância artística da música apresentada, nada mais natural que não haja um desenvolvimento de uma produção local significativa, apenas um desejo de mimetizar a experiência europeia. Por isso os senhores estão sempre inconvenientemente trajados com camisas, coletes e paletós no calor escaldante carioca, ouvindo alguma peça de Rossini, Belini ou Verdi, quase nunca uma obra de criação contemporânea local, como costumava ser na cena europeia. Os artistas são em sua maioria virtuosos que cruzaram o Atlântico, sejam as Companhias italianas ou os solistas de piano.

O surgimento de algo diferente disso é uma luta inglória, como o funcionamento insuficiente da Conservatório Imperial ou a curta experiência da Companhia de Ópera Nacional –

estudados com precisão no trabalho de SILVA (2007). O surgimento de uma crítica musical profissional no Rio de Janeiro pode ser pensado neste contexto, e seu primeiro nome é sem dúvida Oscar Guanabario, que começou a escrever em *O paiz* na década de 1870. Esta informação está no estudo de AZEVEDO E SOUZA (2003), que também nos dá conta do surgimento de um dinâmico mercado de casas de música com suas coleções de partituras e sociedades de concerto com suas salas e suas orquestras.

Curiosamente, o primeiro crítico musical profissional a exercer uma longa atividade no Brasil não está empenhado em defender o estabelecimento de uma realidade local ou de uma lógica nacional. Está empenhado em evidenciar a perfeição do sistema europeu e a inadequação da mimese produzida no Rio de Janeiro, um padrão que parece continuar sendo o principal modelo de todos que até hoje pretendem fazer crítica musical no Brasil.

Esta tensão entre europeidade e brasilidade, tão forte nas últimas décadas do século XIX está presente na vida de um personagem de Machado de Assis – o compositor Pestana, que queria compor sonatas mas só conseguia produzir maxixes, conforme narrada no conto “Um homem célebre”, publicado em jornal e depois incluído na coletânea *Várias histórias* (1896). Esta tensão é analisada de forma aprofundada por WISNIK (2008).

Guanabario era um crítico atento às sonatas, mas incapaz de ouvir os maxixes. O modelo europeu estava sempre em sua mente, e qualquer coisa menos que isso não o satisfazia. Por isso as brigas com compositores que hoje tendemos a considerar da maior importância, notadamente Alberto Nepomuceno e Heitor Villa-Lobos. O primeiro, que chegou ao Rio de Janeiro em 1885, começou a fazer os primeiros recitais como pianista e já recebeu críticas. Comentando concerto de julho de 1887, o primeiro inteiramente organizado no

Nepomuceno, Guanabarro, de seu posto em *O paiz*, exalta o compositor e aponta as deficiências do pianista (PEREIRA, 2007, p. 50) ressaltando seu talento e criatividade mas que apontando para sua falta de estudo que leva a uma imprecisão na técnica pianística.

Posteriormente, PEREIRA (2007) também evidencia a rivalidade entre Guanabarro e Nepomuceno após a volta do compositor de um longo período na Europa. Neste segundo momento, vai ficando difícil diferenciar o que era uma discordância musical e o que era uma mera rivalidade pessoal: preterido num concurso para professor do Instituto Nacional de Música, Guanabarro manteve-se sempre como um crítico feroz de tudo que era relacionado com a instituição. A aprovação de Nepomuceno para uma cadeira na instituição bastava para que Guanabarro o visse como inimigo a ser combatido.

Parte desta rivalidade entre Guanabarro e Nepomuceno foi herdada por Villa-Lobos, quando ainda era um jovem compositor de talento promissor, protegido pelo mestre. A defesa que Nepomuceno fazia de uma produção de cor local o levou a olhar de forma positiva para Villa-Lobos e até para Ernesto Nazareth, a quem convidou para um recital no INM que foi muitíssimo criticado. Guanabarro não tinha ouvidos para nenhum deles. Era adepto da ópera italiana, e foi pelas qualidades em produzir segundo estes cânones que o crítico reconheceu o talento de Carlos Gomes. Apesar de o compositor de Campinas ter uma influência profunda das modinhas e das polcas em sua formação, como demonstra o estudo de MAMMI (2001), suas ligações musicais com a Itália foram o motivo de sua glória perante o Império, e também o mote para a admiração de Guanabarro.

Apesar ter assumido uma importância indelével na vida musical carioca, passando do posto em *O paiz* para uma coluna permanente no *Jornal do Comércio*, a qual manteve até o fim da vida, Guanabarro ainda é um personagem praticamente

desconhecido. Até hoje ele é lembrado apenas como o crítico que vilipendiou Villa-Lobos, aquele que se tornaria logo depois o maior nome da música nacional. Na verdade, Guanabarro não foi sempre desfavorável ao jovem compositor. GUÉRIOS (2003, p. 114) demonstra que o primeiro concerto sinfônico com obras de Villa-Lobos, promovido em 1918, recebeu comentário razoavelmente favorável do crítico no *Jornal do Comércio*.

Mas eu dizia que apesar da inegável importância de seu trabalho, Guanabarro ainda não recebeu estudos dedicados à sua produção como crítico musical. Uma busca no banco de teses da CAPES revela que o único trabalho dedicado a Guanabarro (GRANGEIA, 2005) é uma dissertação sobre sua produção como crítico de artes visuais.

Resta que um dos poucos testemunhos mais completos da importância do nosso primeiro crítico está no texto escrito por Andrade Muricy que passou a substituí-lo no *Jornal do Comércio* quando de sua morte. O primeiro texto do novo colunista, publicado em 12 de fevereiro de 1937 foi dedicado ao ocupante anterior do cargo, e está hoje preservado na pasta de recortes que Muricy organizou e que está disponível para consulta na Divisão de Música da Biblioteca Nacional. Apesar de poder ser colocado num espectro oposto ao das opiniões de Guanabarro, pois era favorável ao modernismo, do qual o antigo crítico era ferrenho opositor, Muricy faz uma homenagem sincera e profunda. Vejamos um trecho:

Durante cinquenta anos Orca Guanabarro assistiu a todos os concertos importantes realizados no Rio de Janeiro, compareceu com rigorosa pontualidade às dezenas de récitas anuais das temporadas líricas, sem falar nos maus concertos, nas audições de alunos e nas festas de caridade. Tinha ainda tempo para ensinar piano, e ensinar com entusiasmo, acompanhando apaixonadamente a carreira artística dos alunos. As suas grandes festas musicais eram audições com orquestra, por ele mesmo dirigida,

dos seus alunos adiantados. Ainda lhe sobrava atividade e fundou publicações musicais, uma das quais que conheço, a *Revista Musical*, era bastante interessante e noticiosa. Mais: escreveu para teatro dramático, várias peças, algumas representadas.

Aos oitenta e cinco anos de idade, não parecia ter mais de sessenta, bem sacudidos e verdes. Figura obrigatória nas platéias, víamo-lo sempre desempenado, a cabeça bem erguida, pisando duro e firme, o olhar penetrante, vivíssimo, que, por si só, já ria pelo rosto todo. Aguentava sem indício de fraqueza até o fim da noitada musical, e saía galhofando como um rapaz despreocupado, quando talvez já tivesse de reserva as palavras terríveis com que ia arrasar artista, intérprete ou autor. Com a mesma impetuosidade com que defendia algum grande artista, por ele admirado, levantava-se e ia intepelar, em nome da cultura e da arte, o diretor incompetente e desidioso ou o empresário cupido que sujeitavam o público a ouvir, em pleno Teatro Municipal, reles música de cabaré ou cassino. Ousadas que, por vezes, lhe saíam caras... Assim, as mais rudes e ferozes polêmicas e diatribes eram-lhe perdoadas, pelo público em geral e pelos artistas por ele não visados, devido à compensação que o espírito humorístico do velho crítico dava à sua infatigável belicosidade.”

(...)

O conjunto de suas páginas, sob a rubrica célebre *Pelo mundo das artes*, representa um precioso e insubstituível testemunho pessoal de alguém que assistiu, incapaz de indiferença, a todo o evolver da música brasileira. Discípulo de Gottschalk, foi dos primeiros propagandistas da obra de Liszt no Brasil. Contemporâneo de Carlos Gomes, foi de seus críticos mais atilados. Recebeu as criações geniais de Wagner sem a estranheza hostil que seria de

esperar da parte dum entranhado admirador da música italiana do século XIX. Foi dos primeiros que adivinharam o valor excepcional de Toscanini, moço e desconhecido.

O retrado que resulta é o de um crítico competente e perspicaz, mas, principalmente, o de um dedicado observador de praticamente tudo que se fazia na vida de concertos do Rio de Janeiro. Não deixa de ser injusto que o seu nome seja lembrado principalmente pelo que escreveu de desfavorável à música de Villa-Lobos no momento em que ele se consagrava como o gênio do modernismo. É sintomático disso, como exemplo, o fato de que um caderno informativo sobre a programação promovida pelo SESC com a obra de Villa-Lobos, tenha um texto informativo de Wagner Campos, que reproduz um trecho de uma crítica de Oscar Guanabarro – sem indicar a data do texto nem a ocasião que o motivou. Entre os trechos selecionados por Wagner Campos aparecem palavras como “cacofonias musicais”, “turbilhão da vulgaridade”, “para ser executado por músicos epiléticos e ouvido por paranóicos”, “composições não têm pé nem cabeça”, “amontoados de sons que chacoalham canalhamente”.

Quem lê um trecho como este num caderno informativo sobre Villa-Lobos, justo o compositor que logrou se consagrar como a personificação da própria música brasileira² - consagração que obviamente vem ser reforçada na série de concertos promovida pelo SESC, fica a imaginar que Guanabarro fosse um crítico incompetente, quase surdo, incapaz de compreender a genialidade de nosso maior músico. A leitura mais detalhada do trecho em questão nos mostra que Guanabarro está lamentando, na verdade, a perda de um talento nacional para o canto de sereia da vanguarda parisiense.

Um fator que não deve ser desprezado é a própria

² Os processos dessa consagração são dissecados em trabalhos como o de GUÉRIOS (2003) e o de CONTIER (1988).

limitação técnica de Villa-Lobos, um compositor autodidata que sempre optou por caminhos nada convencionais de orquestração, que, se tiveram o mérito de lhe abrir os caminhos como um modernista criativo e original, tinham o efeito colateral de serem obras de difícil execução e, principalmente, de não contarem com execuções adequadas no Brasil. FLECHET (2004) analisou com cuidado as estadas parisienses de Villa-Lobos na década de 1920 e demonstrou os caminhos de sua consagração. Que passaram, na capital francesa, por um público acostumado à música de vanguarda e, principalmente, a instrumentistas, conjuntos e regentes habilitados à sua execução em alto nível.

É bem provável que a opinião de Guanabario seja exata em relação à obra ouvida, executada com sofreguidão em condições adversas. Os que tenderam a ver qualidades na música de Villa-Lobos o fizeram provavelmente mais pelo que havia de promissor nas suas partituras do que pelo que realmente foi possível ouvir nos concertos.³ Mas é plausível pensarmos que as execuções estavam muito aquém do potencial de obras ousadas como os *Choros* ou o *Noneto*. Guanabario assumia uma postura conservadora, natural para um homem que estava pela casa dos setenta anos de idade, mas não se pode dizer que sua opinião

³ Trazendo para um exemplo na realidade contemporânea, que pode ilustrar melhor a dificuldade em fazer soar a música de Villa-Lobos no Brasil do início do século XX: recentemente o compositor Fliblio Ferreira de Souza teve uma obra premiada em concurso de composição promovido pela Orquestra Sinfônica do Paraná e pela UFPR. Um júri especializado selecionou sua obra entre as finalistas observando apenas a partitura inscrita. Em um concerto final, a obra foi executada junto com outras finalistas, e escolhida como merecedora do prêmio. Seu destaque, em relação às outras concorrentes, era o uso de técnicas expandidas, o que resultou numa obra de pesquisa estética, mas também numa dificuldade (e porque não dizer, certa má vontade) dos músicos da orquestra em executá-la. A obra foi novamente executada no ano seguinte, em setembro de 2012, com resultado parecido: a gente fica sem saber se a composição é titubeante ou se o é a execução dos músicos acostumados a tocar principalmente repertório do século XIX. O prêmio dado pelo júri que analisou a partitura nos faz pensar que seja mais o segundo caso.

estava equivocada.

O perfil traçado por Andrade Muricy também nos faz considerar um outro aspecto da produção do feroz crítico: o sarcasmo era uma marca de sua linguagem, que pode ser creditado ao estágio ainda pouco amadurecido dos principais jornais como veículos de comunicação. Os jornais do início do século XX não se pareciam muito com os de hoje – eram mais vulgares, mais precários, tanto em sua apresentação visual como mesmo em sua linguagem. Uma comparação mais justa seria com o que se faz hoje em blogs, twitter ou facebook, novos meios de comunicação nos quais os autores não temem ser mais coloquiais e também mais agressivos. Mesmo que para isso sacrifiquem reputações alheias.

Em comparação a este padrão estabelecido pelo primeiro crítico a exercer uma atividade profissional regular no Brasil, o trabalho que passaria a ser desenvolvido por Mário de Andrade em São Paulo no final da década de 1920 surgia como uma ruptura notável. Mário de Andrade estabeleceu uma nova posição para o crítico e um novo patamar para os artistas brasileiros, que passou a defender como parte de um grande programa estético do qual sua atividade crítica fazia parte.

Mário de Andrade foi sempre um crítico que fazia mais do que comentar obras e colocar-se de forma clara diante de polêmicas pessoais. Articulando-se como teórico e formulador de uma nova corrente estética, o Mário de Andrade crítico musical complementava o escritor e poeta, conferencista e ensaísta, intelectual público, professor, burocrata e, sobretudo, missivista compulsivo. Apesar de ser lembrado muito mais por sua produção literária e por sua participação no movimento em torno da *Semana de 22*, o próprio Mário de Andrade acabou desistindo de uma carreira como romancista e poeta, passando, a partir de 1928, a se dedicar ao que chamava de “obra de circunstância”, aplicando a noção de “sacrifício”, como algo que devia ser praticado por todo intelectual brasileiro que se prezasse. Este

aspecto é analisado com muita propriedade por PIRES JR (2004), que mostra como Mário de Andrade passou a considerar muito mais importantes a crítica, o ensaísmo, os estudos analíticos e a correspondência. Mais do que criar uma obra literária original, Mário de Andrade passou a se ver como um intelectual vocacionado a fomentar a produção de uma cultura brasileira, e para isso era mais adequado escrever “obra de circunstância” do que alta literatura.

QUINTERO RIVERA (2002) também mostra como Mário de Andrade foi começando a construir uma atividade crítica em revistas modernistas como *Klaxon* e *Boletim Ariel*, durante a década de 1920, o que depois viria a culminar nas formulações do *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) e nas obras compostas em parceria com Camargo Guarnieri e Francisco Mignone – principalmente no início da década de 1930.

De fato, Mário de Andrade começou desde cedo a marcar posição no cenário musical paulistano e nacional. Ele esteve na “comissão” que foi ao Rio de Janeiro prospectar possíveis parceiros para a organização da *Semana de Arte Moderna* em São Paulo. Esta comissão voltou com Villa-Lobos como aliado, que terminaria por ser o único compositor presente no evento do Teatro Municipal de São Paulo. Mário de Andrade se posicionou como defensor da música do agora seu amigo no exato momento em que ela começava a receber as críticas mais ferozes de Guanabarrino. O enfoque de Mário de Andrade ia por uma outra linha bem diferente da análise do decano da crítica musical brasileira. Enquanto Guanabarrino ouvia o que os sons tocados lhe diziam, e eles lhe revelavam uma obra mal construída e mal executada, Mário de Andrade aplicava o olhar visionário. O que a obra de Villa-Lobos poderia ser quando o Brasil acordasse para a necessidade de construir uma linguagem musical própria, e quando houvesse músicos com a formação necessária para tocar esta produção de maneira adequada – era

esse o enfoque que levava Mário de Andrade a lhe ser favorável, e que se revelaria mais adequado quando Villa-Lobos passou a ser enfocado de maneira altamente favorável pela crítica parisiense.⁴

Mas, divergindo um pouco da análise de QUINTERO RIVERA, acredito que a produção mais sistemática de Mário de Andrade esteve no trabalho que desenvolveu nos anos em que assumiu o posto de crítico musical profissional, escrevendo a soldo para o *Diário Nacional*. Curiosamente, o trabalho que Mário de Andrade passaria a exercer ali não era simplesmente o de um crítico musical, afinal o jornal era o órgão oficial de um partido político – o Partido Democrático de São Paulo (PD), que iria se opor ao Partido Republicano Paulista (PRP) e terminaria por apoiar a Revolução que colocaria Getúlio Vargas no poder em 1930.

Ou seja, o trabalho de Mário de Andrade para este jornal deve ser visto sob a ótica não apenas de comentários técnicos sobre a produção musical veiculada na capital bandeirante, mas conforme uma noção mais ampla de crítica cultural como posicionamento político. Criticar a música produzida em São Paulo no âmbito de uma elite conservadora e provinciana era marcar posição em prol de avanços significativos. Guanabara era um crítico que trabalhava sob o signo da estabilidade de valores tradicionais, enquanto Mário de Andrade projetava avanços e desestabilização da zona de conforto.

Pensar esta produção realizada por Mário de Andrade⁵ é, talvez, pensar no estabelecimento de uma crítica antes da crítica em São Paulo. Uma vez que um trabalho contínuo e regular de

⁴ Para uma análise exaustiva da reação da crítica parisiense a Villa-Lobos, ver FLECHET (2004).

⁵ Mário de Andrade trabalhou no *Diário Nacional* entre 1927 e 1932, ano em que o PD se dissolveu na aliança com o PRP para fazer a revolta que se opôs a Getúlio, e que o jornal do partido foi empastelado como resultado da derrota militar dos revoltosos.

crítica musical só seria possível no momento em que uma vida musical estivesse estabelecida de forma categórica. Digamos, com a existência de uma orquestra efetiva, o que só ocorre na década de 1940, quando também surge o primeiro crítico regular de longa atuação em São Paulo: Caldeira Filho, de *O Estado de São Paulo*. CAVALHEIRO FILHO (1996) demonstra como não se pode falar em crítica musical no *Estado* antes de 1947, período que ele escolhe para analisar em seu trabalho. Antes disso, o jornal dos Mesquita fazia mais era divulgar esporadicamente eventos nos quais tinha interesse, sem muito critério para separar a função analítica da de propaganda de entretenimentos disponíveis.

Mas antes que este trabalho permanente pudesse se estabelecer com Caldeira Filho no *Estado*, Mário de Andrade já havia trabalhado por um curto período como um quixote a esgrimir moinhos de vento. Crítico permanente num jornal de oposição, numa época em que São Paulo ainda não tinha atividade regular de concertos. Ou seja, Mário de Andrade tentava fazer crítica musical em condições que o verbete do dicionário *Grove* citado no início deste artigo considera tecnicamente inviáveis.

Aí entra o outro papel que Mário de Andrade sempre procurou infundir à sua produção crítica: o de fomentar certa atividade cultural, o de formular uma doutrina estética, o de arregimentar músicos e compositores comprometidos com um projeto de nação e de cultura nacional. Nesta linha é que podem ser interpretadas as diatribes contra as temporadas líricas promovidas pela prefeitura do PRP, no ano em que o PD disputava as eleições municipais de 1928.⁶ Ou a discussão sobre

⁶ Mário de Andrade escreveu uma série de artigos que depois reuniu no livro *Música, doce música*, num capítulo que ganhou o título de “Campanha contra as temporadas líricas”. Nestes textos o crítico ataca pesadamente o orçamento desperdiçado com antigas óperas cantadas por companhias italianas, quando o poder público deveria financiar obras modernas, músicos e compositores locais.

o papel da Rádio Educadora Paulista, no momento em que os aliados dos tenentes assumiam postos chave no controle do transmissor mais potente da América do Sul, no início de 1931.⁷ Ou o interesse em acompanhar as duas orquestras concorrentes que atuaram por um curto período em 1931-32, terminando por falirem ambas.⁸

O estudo desta produção de Mário de Andrade, que está sendo desenvolvido no âmbito de uma pesquisa ainda em andamento, nos traz questões muito interessantes sobre o papel da crítica musical e as articulações desta atividade que, a rigor, estaria “fora de lugar” na São Paulo de 1930, com as realidades muito particulares das disputas culturais e políticas no Brasil. De sua posição de crítico Mário de Andrade estava fazendo muito mais do que propôs o autor do verbete citado no início deste artigo. Ele estava precisamente fazendo a tal crítica “diferente da crítica como músicos e público em tradições europeias têm vindo a conhecê-la”. Afinal, ele estava trabalhando em uma realidade muito diferente da europeia, onde a simples crítica especializada não tinha o menor cabimento. Para usar um termo que Mário de Andrade propõe no início do *Ensaio sobre a música brasileira*, podemos notar que ele tinha consciência de que seu tempo exigia uma crítica musical muito mais “social” do que “filosófica”.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

AZEVEDO E SOUZA, Carlos Eduardo de. *Dimensões da vida*

⁷ Os textos sobre a programação da rádio aparecem no capítulo “P.R.A.E.”, também incluído em *Música, doce música*.

⁸ Os comentários sobre as atividades das duas orquestras estão no capítulo “Luta pelo sinfonismo”, no mesmo livro em que Mário de Andrade organizou alguns de seus textos de jornal.

- musical no Rio de Janeiro: de José Maurício a Gottschalk e além, 1808-1889.* Tese de doutorado, IFCS-UFRJ, 2003.
- CARDOSO, Lino de Almeida. *O som e o soberano. Uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes.* Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2006.
- CAVALHEIRO FILHO, Roberto Dante. *Música na pauta jornalística de O Estado de São Paulo: 1947-1968.* Dissertação de mestrado, ECA-USP, 1996.
- CONTIER, Arnaldo. *Brasil novo. Música, nação e modernidade. Os anos 20 e 30.* Tese de livre docência. FFLCH-USP, 1988.
- FLECHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris: un écho musical du Brésil.* Paris: L'Harmattan, 2004.
- GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte 1826-1861.* São Paulo / Rio de Janeiro: EDUSP / EDIOURO, 2004.
- GRANGEIA, Fabiana de Araújo. *A crítica de artes em Oscar Guanabary: artes plásticas no século XIX.* Dissertação de Mestrado, IFCH-UNICAMP, 2005.
- GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação.* Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública.* 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- MAMMI, Lorenzo. *Carlos Gomes.* São Paulo: Publifolha, 2001.
- MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século.* São Paulo: Cia das Letras, 1993.

- PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.
- PIRES JR, Sidney. *Embates de um intelectual modernista. Papel do intelectual na correspondência de Mário de Andrade*. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2004.
- QUINTERO RIVERA, Mareia. *Repertório de indentidades: música e representação do nacional em Mário de Andrade (Brasil) e Alejo Carpentier (Cuba). (décadas de 1920-1940)*. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.
- SILVA, Janaína Girotto da. *“O Florão mais Belo do Brasil”: O Imperial Conservatório de Musica do Rio de Janeiro/1841-1865*. Dissertação de mestrado, IFCS/UFRJ, 2007.
- WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.