



Revista de História (São Paulo)

ISSN: 0034-8309

Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras  
e Ciências Humanas, Departamento de História

Bessa, Virgínia de Almeida  
A POLÍTICA DO SILÊNCIO: MÁRIO DE ANDRADE, O TEATRO MUSICADO  
E A PRESENÇA ESTRANGEIRA NA SÃO PAULO DOS ANOS 1920 E 19301

Revista de História (São Paulo), núm. 179, a02819, 2020

Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas, Departamento de História

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2020.156828>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285068996022>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em [redalyc.org](http://redalyc.org)

UAEM [redalyc.org](http://redalyc.org)

Sistema de Informação Científica Redalyc  
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal  
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa  
acesso aberto



ARTIGO

# A POLÍTICA DO SILÊNCIO: MÁRIO DE ANDRADE, O TEATRO MUSICADO E A PRESENÇA ESTRANGEIRA NA SÃO PAULO DOS ANOS 1920 E 1930<sup>1</sup>

Contato

Instituto de Estudos Brasileiros - USP  
Av. Prof. Luciano Gualberto, 78  
05508-010 – São Paulo – São Paulo – Brasil  
vbessa@uol.com.br

 **Virgínia de Almeida Bessa<sup>2</sup>**  
Instituto de Estudos Brasileiros  
São Paulo – São Paulo – Brasil

## Resumo

O artigo analisa o silêncio de Mário de Andrade em relação ao teatro musicado. Como entender que o mesmo autor que dedicou tanta atenção a outros importantes veículos culturais da época, como o disco, o cinema mudo e a partitura impressa, tenha se calado diante do teatro de operetas, burletas e revistas, um dos principais divertimentos públicos de São Paulo nas décadas de 1920 e 1930? A análise de textos jornalísticos, poéticos e programáticos do autor, um deles um autógrafo inédito, revela que tal silêncio só se configurou a partir do final dos anos 1920, quando a estruturação de um mercado de bens culturais e a forte presença italiana na vida musical e teatral da cidade passaram a ser vistas como uma ameaça ao projeto de construção de uma música a um só tempo *artística* e *nacional*.

## Palavras-chave

teatro musicado – Mário de Andrade – São Paulo – profissionalização musical – imigração italiana.

<sup>1</sup> O presente artigo é resultado de projeto de pesquisa apoiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo nº 2016/05184-0, não publicado em plataforma de *preprint*. Todas as fontes utilizadas são referidas.

<sup>2</sup> Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (2012), é pós-doutoranda e professora colaboradora no Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, da mesma universidade.



ARTICLE

# THE POLITICS OF SILENCE: MÁRIO DE ANDRADE AND THE SÃO PAULO'S MUSICAL THEATER IN THE 1920s AND 1930s

Contact

Instituto de Estudos Brasileiros – USP  
Av. Prof. Luciano Gualberto, 78  
05508-010 – São Paulo – São Paulo – Brazil  
vbessa@uol.com.br



Virgínia de Almeida Bessa

Instituto de Estudos Brasileiros  
São Paulo – São Paulo – Brazil

## Abstract:

This article analyzes the silence of Mário de Andrade in relation to the musical theater. How is it possible that this author, who devoted so much attention to other important cultural vehicles of the time, such as records, silent films and printed scores, was so silent regarding the operettas, burletas and revues, which were the main public amusement of São Paulo in the 1920s and 1930s? The analysis of some of his journalistic, poetic and programmatic texts, one of them being an unpublished autograph, reveals that such silence was set up only in the late 1920s, when the structuring of a cultural goods market and the strong Italian presence in the São Paulo's musical and theatrical life came to be seen as a threat to the project of building a both *national* and *artistic* music.

## Keywords:

musical theater – Mário de Andrade – São Paulo – musical professionalization – Italian immigration.

Em 1926, em crônica publicada no periódico modernista *Terra roxa e outras terras* sob o pseudônimo “Pau d’Alho”, Mário de Andrade afirmava que “os únicos espetáculos teatrais que a gente inda pode frequentar no Brasil são o circo e a revista<sup>3</sup>. Só nesses inda tem criação<sup>4</sup>. O texto analisava a pantomima<sup>5</sup> *Do Brasil ao Far-West*, encenada pelo palhaço Piolin<sup>6</sup> no Circo Alcebiades, no Largo do Paissandu. O autor elogiava o poder criador (“inconsciente e desatento”) do festejado artista circense, cuja originalidade já havia sido exaltada por outro modernista paulista, Alcântara Machado<sup>7</sup>, e a quem Oswald de Andrade prestaria mais de uma homenagem<sup>8</sup>. Porém, fugindo ao culto do talento individual, o autor de *Paulicéia Desvairada* atribuía seu interesse pelas criações de Piolin menos à genialidade do artista (a qual, contudo, não negligenciava) do que aos gêneros por ele cultivados, pantomima e revista, cuja “vagueza” e “liberdade sem restrições” permitiriam a seus criadores “as maiores extravagâncias”:

Criam por isso sem lei nem tradições importadas, criam movidos pelas necessidades artísticas do momento e do gênero, pelo interesse de agradar e pelas determinações inconscientes da própria personalidade. Tudo isso são imposições que levam à originalidade verdadeira e à criação exata.<sup>9</sup>

<sup>3</sup> O autor se refere ao gênero teatral revista, extremamente popular no Brasil do início do século XX. Formada por uma sucessão de quadros sem ligação necessária entre si, em que se alternam números de canto, dança e sketches, nos quais se satirizam acontecimentos, modas ou personalidades da época, a revista não possui intriga, mas é dotada de um fio de enredo que lhe atribui certa unidade.

<sup>4</sup> ANDRADE, Mário (Pau d’Alho). *Do Brasil ao Far-West – Piolin*. *Terra Roxa e Outras Terras*. São Paulo, n° 3, 03 de fev. de 1926, p. 2.

<sup>5</sup> Gênero de espetáculo em que uma ação dramática é representada por meio de mímica, com ou sem acompanhamento musical. Muito comum no circo, a pantomima é normalmente representada por um único artista (em geral, o palhaço), ou por um pequeno grupo de artistas.

<sup>6</sup> Abelardo Pinto (1897–1973), o Piolin, manteve um circo de lona no Largo do Paissandu entre 1922 e 1929. Descoberto pelo poeta francês Blaise Cendrars em 1924, o circo logo passou a ser frequentado pelos modernistas.

<sup>7</sup> MACHADO, Alcântara. Indesejáveis. *Terra roxa e outras terras*. São Paulo, n° 1, 20 de jan. 1926.

<sup>8</sup> No início de 1929, Oswald de Andrade organizou o evento “Comendo Piolin”, do qual tomaram parte Tarsila do Amaral, Anita Malfati, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia. Quatro anos mais tarde, ele nomearia de Abelardo o protagonista de sua peça *O rei da vela*, publicada em 1937 (SOUZA JUNIOR, 2008, p. 147).

<sup>9</sup> ANDRADE, op. cit., p. 2.

Cinco anos mais tarde, na crônica *Circo de cavalinhos*, publicada por ocasião do lançamento do livro homônimo de Terêncio Martins<sup>10</sup>, o autor de *Macunaíma* relativizaria sua posição. Rebatendo uma velha crítica de Tristão de Athayde<sup>11</sup>, para quem a exaltação do picadeiro pelos modernistas de São Paulo era “apenas uma transplantação do amor pelo ‘music-hall’ que tomou a Europa logo depois da Guerra”, ele declarou que seu entusiasmo e de seus companheiros “não era pelo circo, era por Piolin”<sup>12</sup>. Com isso, minimizava também a defesa dos gêneros que teriam permitido ao palhaço chegar à “criação exata” e à “originalidade verdadeira”: a pantomima e a revista. Quanto a esta última, as escassas linhas que lhe dedicou a partir do final dos anos 1920 eram pouco abonadoras. Em crônica de 1928 no *Diário Nacional*, em que lamentava o destino efêmero dos corpos estáveis de música erudita na cidade, afirmou que “o público não está disposto a pagar e inda não se convenceu que arte é tal-e-qual todos os ofícios deste mundo. Por isso vai nos *revistecos e teatrecos por sessão*, foge dos concertos”<sup>13</sup>. Dois anos mais tarde, em carta a Carlos Drummond de Andrade, ataca o chamado poema-piada, “um dos maiores defeitos a que levou a poesia brasileira”, identificando o recurso como “facílimo” e o comparando à técnica do teatro popular: “centenas de Cornélios Pires, de escritores de *revistas de teatro* e de poesias pra revistas fazem coisa igual”<sup>14</sup>. Antes vista como potencial espaço de criação, a revista lhe parecia agora não só um terreno de fórmulas fáceis, mas também um entrave ao desenvolvimento da arte, roubando-lhe o público. O que teria ocorrido no hiato entre esses dois momentos para que o escritor mudasse tão bruscamente de posição?

Acompanhar e entender as transformações do pensamento de Mário de Andrade não é tarefa simples, dado o caráter multifacetado e muitas vezes contraditório do autor. De todo modo, é inegável que seu interesse por certos gêneros do teatro popular, manifesto na crônica de 1926 e igualmente presente em outros documentos que serão explorados neste artigo, sofreu uma

<sup>10</sup> Terêncio Martins foi o pseudônimo adotado por Yan de Almeida Prado ao reunir em livro, em 1931, as crônicas sobre o circo de cavalinhos publicadas dois anos antes no *Diário Nacional*.

<sup>11</sup> Tristão de Athayde era o pseudônimo do crítico literário e escritor brasileiro Alceu Amoroso Lima (1893–1983).

<sup>12</sup> ANDRADE, Mário de. *Circo de cavalinhos*. *Diário Nacional*. São Paulo, 02 de agosto de 1931, p. 3.

<sup>13</sup> ANDRADE, Mário de. Sociedade de Concertos Sinfônicos. *Diário Nacional*. São Paulo, 11 de nov. de 1928, p. 2 (*itálicos meus*).

<sup>14</sup> Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, 13 de julho de 1930. In: ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo. Cartas a Carlos Drummond de Andrade*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 149 (*itálicos meus*).

inversão de sinal no final dos anos 1920, desaparecendo quase por completo ao longo dos anos 1930. A partir de então, a relação do crítico com o teatro ligeiro em geral, e o musicado em particular, foi marcada pelo silêncio. Em 1931, por exemplo, ao elogiar em sua coluna do *Diário Nacional* a “dicção apropriada” de Otília Amorim na gravação do samba *Nego-bamba* de J. Aimberê, ele ressaltou a capacidade da cantora de extrair “efeitos magníficos” de sua “voz gasta e expressiva”<sup>15</sup>, mas omitiu se tratar de uma atriz popular, famosa por sua atuação em burletas<sup>16</sup> e revistas. Como entender que o mesmo autor que dedicou tanta atenção a outras importantes manifestações da cultura urbana da época, como o disco, o cinema mudo e a partitura impressa tenha se calado, a partir dos anos 1930, diante do teatro musicado, um dos principais divertimentos públicos de São Paulo (e de praticamente todas as grandes cidades do mundo ocidental) nas primeiras décadas do século XX? Por que um autor tão preocupado com o canto em língua nacional pouco se referia à dicção dos cantores brasileiros de teatro, que se impunha como uma alternativa ao bel-canto italiano, tão criticado pelo modernista por supervalorizar o intérprete em detrimento do texto e da música?

Não é objetivo deste artigo traçar uma genealogia do pensamento sobre teatro em Mário de Andrade, tampouco compreendê-lo à luz de seus estudos de musicologia. Em vez disso, o que se propõe é historicizar o contexto em que se operou aquela mudança na perspectiva do autor, relacionando-a com questões culturais mais amplas da sociedade paulistana dos anos 1920 e 1930. Também se pretende problematizar em que medida aquele silêncio impactou a historiografia do teatro e da música de São Paulo, que até hoje carece de estudos aprofundados sobre os espetáculos dramático-musicais. Para tanto, é preciso identificar o lugar que essa produção ocupou na obra do modernista, detectável em suas anotações, em seus escritos jornalísticos e mesmo em sua produção literária. Também é necessário identificar as especificidades do campo teatral da cidade de São Paulo naquele período. Ao contrário do Rio de Janeiro, onde uma produção “autóctone” de teatro musicado se estabeleceu já no final do século XIX, tornando-se hegemônica, São Paulo permaneceu por muito mais tempo sujeita às influências externas, característica reforçada pelo grande contingente de imigrantes na cidade. Não seria

<sup>15</sup> ANDRADE, Mario de. Carnaval tá aí. *Diário Nacional*. São Paulo, 18 de jan. de 1931, p. 3.

<sup>16</sup> Espécie de comédia musicada de caráter farsesco, com uma trama recheada de quiproquós e personagens-tipo, a burleta foi, ao lado da revista, o principal gênero de teatro musicado desenvolvido no Brasil, tendo em Artur Azevedo seu principal expoente.

essa forte presença estrangeira, perceptível não só no público, mas também entre os agentes do teatro musicado, vista como ameaça ao projeto de construção de uma música artística e nacional, defendido por Mário de Andrade?

A primeira seção do artigo explora, assim, a relação do modernista com o teatro musicado na virada para os anos 1920. Após mapear brevemente o lugar que essa produção ocupou na vida cultural paulistana, procura-se identificar como alguns de seus elementos aparecem na chamada “obra imatura” de Mário de Andrade. Para tanto, serão explorados alguns esquetes teatrais e poemas nos quais transparece, se não o fascínio, ao menos a influência que esse tipo de espetáculo exerceu sobre ele e sua geração. A seção seguinte analisará uma anotação autógrafo do autor, em que ele aponta a importância da revista para a construção de um teatro nacional. Tal ideia, que aparece em seus escritos como um raio em dia claro, jamais será aprofundada em sua obra. Finalmente, será discutido o impacto do teatro musicado não só no mercado de trabalho orquestral na cidade, dominado por italianos e descendentes, mas também na construção das identidades locais, o italianismo de certas manifestações atuando como obstáculo para o projeto marioandradiano de construção de uma música artística e nacional.

O caminho de investigação escolhido é o da inquirição dos silêncios. Em que medida o não dito revela tanto ou mais do que o deliberadamente expresso? Segundo a linguista Eni Orlandi, o silêncio não fala, mas significa: “sempre se diz a partir do silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 23). Ele é tão constitutivo do discurso quanto as palavras, mas não tendo uma sintaxe nem uma gramática, o que lhe rege é uma política. “A política do silêncio se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, numa situação discursiva dada” (ORLANDI, 2007, p. 73). Para o historiador, uma política do silêncio indica as escolhas feitas por (ou impostas a) certos agentes em determinados contextos históricos. Interessa-nos não só encontrar o significado, em sua época, daquilo que foi silenciado, mas também apontar as consequências futuras desse silêncio, tanto para a memória como para a História.

Antes de avançarmos, cabe uma breve observação sobre os termos aqui empregados. Por teatro ligeiro, compreende-se um conjunto de gêneros teatrais caracterizados por seu cunho de entretenimento, pelo conteúdo facilmente assimilável e pela reprodução em série. Ele se opõe ao chamado teatro sério, que inclui tanto o repertório clássico quanto o de vanguarda, embora muitas vezes suas fronteiras – como ocorre na distinção entre a música “popular” e a “erudita” – sejam um tanto porosas. O teatro ligeiro, assim como o sério, pode ser musicado ou declamado. A diferença entre essas duas

modalidades reside não exatamente na presença do canto ou da música, mas na função que eles desempenham: nos gêneros musicados, o canto é parte integrante da ação dramática. A revista e a pantomima, citadas na crônica sobre Piolin, pertencem ambas ao teatro ligeiro, mas só a primeira é um gênero musicado. A opereta<sup>17</sup> e a ópera pertencem ambas ao teatro musicado, mas apenas a primeira integra o universo do chamado teatro ligeiro.

### **Mário de Andrade, o modernismo e o teatro musicado**

Embora se referisse a uma pantomima, não é casual que Mário de Andrade tenha aludido mais de uma vez à revista em seu texto sobre Piolin. A proximidade entre os dois gêneros não se restringia a certas convenções formais e performáticas, como o uso de personagens-tipo e a improvisação, estendendo-se também ao público dos espetáculos. Segundo o crítico carioca Mário Nunes, a plateia do teatro popular se formara no circo, cujo sucessor imediato “foi o teatro de revista por sessões: o *compère* substituiu o palhaço” (NUNES, 1956, p. 32). Espécie de mestre de cerimônias responsável por apresentar os eventos e personagens revistos no palco, o *compère* funcionava como um fio condutor do gênero, que se caracterizava pela sucessão de números independentes de música, dança e cenas cômicas, estrutura herdada do circo e do teatro de feira. O fato de as revistas serem apresentadas “por sessões” (que podiam ser duas ou três por noite, além das matinês aos domingos) indica a massificação desse tipo de espetáculo, reproduzido em larga escala para um vasto público urbano.

Se o processo de popularização das revistas no Rio de Janeiro já foi bastante estudado, o mesmo não se pode dizer com relação a São Paulo. No entanto, o gênero não foi ali menos importante. Entre 1914 e 1934, período áureo da atividade teatral paulistana, mais de 60% dos espetáculos teatrais encenados na cidade eram musicados, dos quais a maioria eram revistas, seguidas de burletas e operetas (BESSA, 2012, p. 73–74). Tamanha onipresença era objeto de lamentação por parte dos críticos e cronistas teatrais da época, que viam nesses gêneros – “ímorais e pornográficos” – um sinal da “deca-

---

<sup>17</sup> Gênero dramático-musical ligeiro caracterizado pelo enredo folhetinesco, cômico e sentimental, e pela alternância entre trechos cantados e falados, a exemplo da *opéra-comique*, da qual é considerada uma derivação. Embora algumas das convenções da opereta sejam herdadas da tradição operística, tais como a abertura orquestral, os duetos, tercetos, quartetos e coro final, outras derivam de gêneros populares, a exemplo do reaproveitamento de melodias já conhecidas do público.



dência do teatro nacional". As principais causas de seu sucesso, afirmavam, eram o "gosto do público", que não sabia distinguir entre bom e mau teatro, e a "ganância dos empresários", interessados antes nos lucros do que na educação artística das plateias<sup>18</sup>.

O fato é que a oferta desse tipo de entretenimento em São Paulo aumentou em proporções espantosas nas primeiras décadas do século XX. Se a cidade contava com apenas dois teatros em 1890<sup>19</sup> e três em 1900<sup>20</sup>, em 1914 os paulistanos podiam assistir a espetáculos declamados ou musicados em dezesseis salas espalhadas tanto no centro como nos bairros, incluindo teatros e cines-teatros. Juntos, esses espaços somavam aproximadamente 26 mil lugares<sup>21</sup>, o que correspondia a 5,5% da população, estimada em aproximadamente 477 mil habitantes em 1914 (SOUZA, 1917, p. 85). Vale lembrar que uma casa de espetáculos de tamanho médio abrigava, na época, entre mil e dois mil espectadores. Tais cifras se tornaram ainda mais expressivas a partir dos anos 1920, com a construção de enormes cines-teatros como o Brás Politeama (com 4 mil lugares, dos quais 1800 eram em pé, na chamada geral) e o Olimpia (com lotação para 3500 pessoas, 1400 em pé), ambos localizados no bairro operário do Brás, um dos mais populosos da cidade. Essas salas nunca chegavam a funcionar todas ao mesmo tempo como teatro, mas não era raro que, numa mesma noite, 4 ou 5 delas oferecessem espetáculos teatrais, alguns na modalidade de "palco e tela" (filme seguido de encenação). Considerando que as companhias teatrais trabalhavam de segunda a segunda, muitas vezes em várias sessões diárias, não é exagero falar em uma centena de milhares de espectadores frequentando o teatro em uma única semana.

Tomemos como exemplo a programação dos dias 4 e 5 de fevereiro de 1928, sábado e domingo<sup>22</sup>. Na ocasião, seis salas ofereciam espetáculos teatrais na cidade. Multiplicando-se a lotação de cada uma pelo número de sessões que ofereceram, tem-se o público potencial diário de cada teatro. A

<sup>18</sup> Sobre as discussões em torno do gosto do público, ver MARIANO, 2008.

<sup>19</sup> Eram eles o velho teatro São José (1864-1897), na atual praça João Mendes; e o teatro Variedades (1873-1898), na rua da Boa Vista (AMARAL, 1979).

<sup>20</sup> Eram eles o Politeama (1892-1914), barracão de madeira e zinco à rua São João; o Santana (1900-1912) construído no local do antigo Variedades; e o Eldorado (1899-1914), café-concerto vizinho ao Politeama, depois renomeado Casino, Eden e Bijou. (AMARAL, 1979).

<sup>21</sup> Eram eles: Apolo (1158 lugares), Cassino Antártica (1900), Coliseu dos Campos Elísios (2000), Colombo (2190), Espéria (200), High Life (2500), Teatro Municipal (1816), Palace Theatre (1500), Pathé (1800), Politeama (3000), Roma (1500), Royal (480), São José (3000), São Paulo (2116), Variedades (1200). (BESSA, 2012)

<sup>22</sup> Programação teatral diária da cidade entre 1914 e 1934 pode ser consultada em BESSA, 2018.

soma desses dados revela que, naquele único final de semana, foram oferecidos espetáculos teatrais suficientes para contemplar 46.142 espectadores (42.472 se considerarmos apenas os espetáculos musicados).

**Tabela 1**

Data	Teatro	Lotação	Companhia	Título da peça	Gênero da peça	Sessões	Público Potencial
04 fevereiro 1928	São Paulo	2116	Clara Weiss	A Viúva Alegre	opereta	1	2116
	Olympia	3500	Lírica ítalo-brasileira	Frasquita	opereta	1	3500
	Cassino Antártica	1900	Antonio Macedo	Mouraria	opereta	2	3800
	Apolo	1158	Ra-ta-plan	Sonho de amor	revista	2	2316
	Brás Politeama	4000	Raul Roulien	Flirt	revuette	2	8000
	Boa Vista	734	Jayme Costa	Senhorita 1928	comédia	2	1468
05 fevereiro 1928	São Paulo	2116	Clara Weiss	A princesa das czardas	opereta	1	2116
	Cassino Antártica	1900	Antonio Macedo	Mouraria	opereta	3	5150
	Apolo	1158	Ra-ta-plan	Sonho de amor	revista	3	3474
	Brás Politeama	4000	Raul Roulien	Flirt	revuette	2	8000
	Boa Vista	734	Jayme Costa	Senhorita 1928	comédia	3	2202
	Olympia	3500	Lírica ítalo-brasileira	Tosca	ópera	1	3500
<b>Total:</b>						<b>23</b>	<b>46142</b>

Tabela 1: Público potencial de teatro em São Paulo no final de semana de 04 e 05/02/1928. Fonte: BESSA, 2018.

Outra cifra espantosa é o tempo de permanência em cartaz e a ampla circulação de determinadas peças. Ao longo de pouco mais de seis meses, entre 24 de agosto de 1922 (data de estreia) e 1º de março de 1923, a revista *Aguenta Felipe!*, por exemplo, foi representada 164 vezes, quase sem interrupção. Nesse período, ela subiu ao cartaz de quatro teatros, três no centro e um

no Brás, sendo representada por três companhias diferentes para um público potencial de 310.802 espectadores, como revela a tabela a seguir.

**Tabela 2**

Teatro	Companhia	Período	Lotação	Sessões	Público potencial
Apolo	Comp. de Revistas do Teatro S. José	24/08/22 a 05/09/22	1158	25	28950
Cassino		05/09/22 a 25/09/22	1900	44	83600
Cassino	Comp. Antonio de Souza	07/10/22 a 26/10/22	1900	43	81700
Brás Politeama	Comp. Arruda	24/11/22 a 04/12/22	4000	11	44000
Boa Vista		15/12/22 a 27/12/22	734	28	20552
Brás Politeama		29/12/22 a 01/03/23	4000	13	52000
Total:				164	310.802

Tabela 2: Público potencial da revista *Aguenta Feliipe!* em São Paulo, entre 24/08/1922 e 01/03/1923. Fonte: BESSA, 2018.

Para além de sua expressividade numérica, os espetáculos teatrais musicados se distinguiam ainda por seus índices de modernidade, tais como a fragmentação, a repetição, o ritmo acelerado e certa visualidade espetacular – presente, por exemplo, nas formações icônicas construídas pelos corpos das coristas que Sigfried Krakauer denominou “ornamentos da massa” (KRACAUER, 2009). Não eram raras as experimentações do teatro musicado no campo das artes visuais, presentes na cenografia e nos figurinos das peças. Não por acaso, artistas modernistas das principais capitais da Europa se valeram de seus gêneros mais extravagantes – a exemplo do *Music Hall* parisiense ou da *Revista à Portuguesa* de Lisboa – como campo de trabalho ou fonte inspiração para suas obras<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Sobre as relações entre os artistas modernistas franceses e o *music hall*, ver CROW, 1996, p. 3–37. Sobre a relação entre os modernistas portugueses e o teatro de revista, ver PALINHOS, 2015, p. 141–160.

Curiosamente, os modernistas de São Paulo pouco se deixaram influenciar ou seduzir pelo teatro musicado, que junto com o cinema (este sim valorizado) era um dos principais divertimentos públicos da cidade. Com exceção da crônica de Mário de Andrade que abre este artigo e de algumas (poucas) críticas de Alcântara Machado<sup>24</sup>, quase não há registros dos modernistas sobre esse tipo de espetáculo. Tal silêncio não significa que eles desconhecessem ou ignorassem esse universo, mas torna difícil identificar seus contatos ou influências recíprocas, exigindo do pesquisador a busca por indícios esparsos que revelem a relação – muitas vezes ambígua – desses intelectuais com certa cultura popular e massiva.

No caso de Mário de Andrade, seu conhecimento dos gêneros teatrais populares pode ser entrevisto já em seus primeiros escritos. No final da década de 1910, quando iniciava sua carreira no jornalismo, ele publicou uma série oito de esquetes teatrais intitulada *Virtuosos e Farrapilhas*. Os sete primeiros saíram em números esparsos da revista *O Echo* ao longo do ano de 1919<sup>25</sup>, e o oitavo, no periódico *Papel e Tinta* de maio de 1920. Apenas este último (*Eva*) teve seu valor literário reconhecido por Mário de Andrade, ao ser republicado na coletânea *Primeiro andar*, que traz ainda outro breve texto teatral do autor, *Moral cotidiana*.

Em *Virtuosos e farrapilhas*, chama atenção o descritor “cenas de fantasia”, que aparece logo abaixo do título. A expressão era usada na época não só para nomear os esquetes fantásticos de revistas teatrais e espetáculos de variedades, mas também certo tipo de ficção cinematográfica em que a realidade cedia espaço à imaginação. A influência do cinema fica bastante evidente no sétimo título da série, *Primeiro amor*, que não possui diálogos como um texto teatral, mas é totalmente narrativo. São duas as cenas do esquete: a primeira conta como o protagonista conheceu a paixão, aos 18 anos, mas foi logo deixado pela amada; a segunda descreve um sonho que se seguiu ao abandono. Nesta última, um efeito de transmutação da imagem transforma

<sup>24</sup> Segundo Cecília de Lara, a partir da segunda metade dos anos 1920 Alcântara Machado abandona aos poucos os modelos europeus tradicionais de teatro para se “identificar com as preferências do público brasileiro” (LARA, 1987, p. 14). Esse “processo de conversão” transparece nas crônicas teatrais reunidas em *Palcos em foco* (MACHADO, 2009). Nesse sentido, a trajetória do autor de *Brás, Bexiga e Barra Funda* seria oposta à de Mário de Andrade.

<sup>25</sup> São eles: II - *Viúva Alegre* (jun. 1919, p. 34-5), III - *Paulo e Virginia* (jul. 1919, p. 2-6), IV - *Teus parentes* (ago. 1919, p. 4-5), V - *Cravos de Outubro* (set. 1919, p. 22-24), VI - *Brincos de juventude* (nov. 1919, p. 52-4), VII - *Primeiro amor* (dez. 1919, p. 3). O primeiro esquete da série, publicado provavelmente entre fevereiro e maio de 1919, não foi encontrado. A série foi analisada por MARIANO, 2008, p. 151-172.

a amada em paisagem, remetendo aos filmes da época, povoados de cenas oníricas produzidas por fotomontagem, distorções e outras trucagens:

Dormiu: sonhou.

Via-a.

Fixa no ar sem cor, com os cabelos doirados voando ao vento, os grandes olhos verdes fitando-o, promissores de ternura, e o corpo branco nu, recortando-se em curvas roseas e franzinas.

Durasse ela até a morte, a visão dulcíssima e morreria feliz!

Mas a figura crescia, avultava. Os cabelos ergueram-se ondulados para o espaço, os olhos alongavam-se interminavelmente e o corpo alargando-se, como uma faixa de litoral, estendia-se...

E a visão dulcíssima transmutava-se lenta.

Já agora os cabelos se tinham erguido, finos como alfinetes, no ar; enquanto os olhos liquefeitos alargavam tudo, numa inundação de ondas verdes. O corpo, que se estendera sem fim, tomara o amarelo rosado das areias da praia.

E ela mudou-se em paisagem.

Se em *Primeiro amor* prevalece o discurso narrativo e a alusão ao cinema, os demais textos de *Virtuosos e farrapilhas* são permeados pela linguagem dramática, com diálogos e rubricas teatrais e, em alguns deles, referências diretas e indiretas ao teatro musicado. O esquete *Viúva Alegre*, por exemplo, é homônimo a uma opereta de grande sucesso na época, musicada pelo austríaco Franz Léhar<sup>26</sup>. Sua ação se desenvolve durante um baile numa casa de ricos, onde se dança “ao ritmo lúbrico” do maxixe. Trata-se, talvez, do abraqueiramento da famosa cena de baile do terceiro ato da opereta vienense, onde se dança o cancan, e na qual o conde Danilo confessa seu amor pela protagonista, a jovem viúva Hanna. A versão brasileira também gira em torno do diálogo entre dois personagens: ela, vinte e dois anos, recém-viúva, “moça e linda em excesso”; e ele, já com seus trinta anos, “grande e reservado”. Mas, ao contrário do que ocorre na opereta, é ela quem seduz o jovem casadoiro, terminando por convencê-lo a viajarem os dois, sozinhos, de férias para o Rio de Janeiro. Se *A viúva alegre* de Léhar já era alvo de críticas moralistas em função da liberalidade de costumes que retratava, o esquete homônimo de Mário de Andrade é ainda mais provocativo, pois além de

<sup>26</sup> Trata-se de uma das operetas de maior sucesso na cidade de São Paulo no início do século XX. Representada 170 vezes entre 1914 e 1934, só ficou atrás das operetas italianas *Duquesa do Bal Tabarin*, de Carlo Lombardo, e *Scugnizza*, de Mario Costa (BESSA, 2018).

narrar o flerte entre um jovem e uma viúva, ainda inverte as posições de gênero no ato da conquista.

Não só as temáticas, mas também as convenções do teatro musicado aparecem nos esquetes de *Virtuosos e farrapilhas*. Em *Paulo e Virgínia*, nota-se o uso da personificação de objetos inanimados, recurso muito utilizado no teatro de revista. Numa alusão intertextual ao romance homônimo de Bernardin de Saint-Pierre<sup>27</sup>, os protagonistas, Paulo e Virgínia, se fingem irmãos para que ele possa visitá-la no internato aonde ela fora enviada pelo pai. Mas a Porta da antessala da instituição, onde se desenrola o esquete, tudo observa. “Solteirona e, apesar disso, discreta”, como é descrita nas rubricas de apresentação, a Porta logo percebe a verdadeira relação entre os jovens, dirigindo ao público comentários e julgamentos. Misto de *raisonneur* e personagem alegórico, a Porta une recursos da comédia realista e do teatro popular.

Em *Teus parentes*, outro esquete de *Virtuosos e Farrapilhas*, há um diálogo entre um jovem advogado de São Paulo e seu primo rico do interior, que vem visitá-lo trazendo-lhe um peru em agradecimento a uma causa ganha na justiça. Embora não seja o elemento mais importante do esquete, a contraposição entre os dois personagens (o “doutor” da cidade e o fazendeiro um tanto bronco) remete às burletas caipiras, gênero do teatro popular muito difundido em São Paulo.

Referências ao teatro musicado também podem ser encontradas na obra poética do escritor, a exemplo do poema “As enfiaduras do Ipiranga”, do livro *Pauliceia desvairada*, de 1922. Denominado “oratório profano”, o poema foi concebido para um “coral de 550 mil cantores”<sup>28</sup> – número de habitantes de São Paulo na época. Eles se reúnem em quatro conjuntos distribuídos no entorno do Teatro Municipal, cada qual representando um grupo social paulistano: o coro a quatro vozes denominado Orientalismos Convencionais (artistas passadistas) se encontra nas janelas e terraços do Teatro; o grupo de sopranistas identificado como Senectudes Tremulinas (milionários e burgueses) está espalhado pelos edifícios que simbolizam a riqueza de São Paulo (Automóvel Club, Prefeitura, Hotel Carlton, Livraria Alves, etc.); o coro de barítonos e baixos denominado Sandapilários Indiferentes (operariado) “berram

<sup>27</sup> *Paulo e Virgínia*, romance francês publicado em 1788 e logo transformado em sucesso mundial, narra a história de Paulo e Virgínia, duas crianças que são criadas como irmãs na Ilha Maurício. Na adolescência, os personagens são separados pela mãe de Virgínia, que a envia para estudar na França.

<sup>28</sup> Todas as passagens do poema citadas neste texto foram retiradas da edição original de 1922, da Casa Mayença de São Paulo.

do Viaduto do Chá”; enquanto o grupo de tenores Juvenilidades Auriverdes (jovens modernistas) “estão em baixo, nos parques do Anhangabaú, os pés enterrados no solo”. A soprano ligeiro “Minha loucura” (*alter ego* do autor), localizada no meio das Juvenilidades, é a única solista do Oratório. O acompanhamento é feito por orquestra e banda, “perto de cinco mil instrumentistas dirigidos por maestros... vindos do estrangeiro”. Entre os instrumentos, vale notar a presença de borés e maracás (trombeta e chocalho indígenas), bem como de uma bateria, instrumento recém-chegado à cidade com a moda dos jazz-bands. Junto com violinos, flautas e clarins, são os únicos instrumentos que seguem tocando quando as Jovialidades entram em cena. Os demais “silenciam. Alguns desafinam. Outros partem as cordas”. Já quando cantam os Orientalismos, a banda se junta à orquestra, num “*tutti* formidando”.

Se o gênero escolhido (oratório) é erudito, algumas das convenções empregadas vêm do teatro popular. A começar pelas estrofes iniciais de cada grupo, que remetem às coplas de apresentação do teatro de revista – versos cantados em primeira pessoa que têm a função de apresentar os personagens à plateia, anunciando seu nome, seus gostos, suas características físicas e morais, etc. N’As *Enfibraturas do Ipiranga*, tais coplas aparecem na entrada das Juvenilidades (“Nós somos as Juvenilidades Auriverdes / As franjadas flâmulas das bananeiras, / as esmeraldas das araras, / os rubis dos colibris”); dos Orientalismos (“Nós somos os Orientalismos Convencionais! / Os alicerces não devem cair mais! / Nada de subidas ou de verticais! / Amamos as chatezas horizontais!”) e das Senectudes (“Só admiramos os célebres / e os recomendados também / Quem tem galeria / Terá um Bourguereau [...] Preferimos os coros / dos Orientalis-/ mos Convencionais! / Depois os sanchismos / (Ai! gentes, que bom!) / da alta madrugada / no Largo do Paissandu!”). Vale notar, nestes últimos versos, a menção aos “sanchismos” (provavelmente uma referência à Madame Sanches, a “cafetina mais rica de São Paulo”<sup>29</sup>), bem como o verso “Ai! gentes, que bom!”, cujo tom exclamativo mimetiza as letras dos tangos e maxixes que povoavam as revistas e burletas da época, repletos de alusões sexuais. Talvez haja aí uma referência ao verso “Ai gentes! Que bela”, presente nas coplas de exaltação à mulata cantadas pelo personagem Figueiredo, na burleta *A Capital Federal*<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Cf. RAGO, 1991, p. 170.

<sup>30</sup> “As mulatas da Bahia/ Têm de certo a primazia/ No capítulo mulher;/ O sultão lá na Turquia/  
Se as apanha um belo dia,/ De outro gênero não quer!/ Ai gentes! Que bela,/ Que linda não



Quanto aos Sandapilários, sua única participação no oratório se restringe a reclamar do barulho produzido pelas Juvenilidades: “Vá de rumor! Vá de rumor!/ Esta gente não nos deixa mais dormir!/ Antes ‘E Lucevan le stelle’ de Puccini/ Oh! pé de anjo, pé de anjo! Fóra o que é de despertar!”. Os versos fazem alusão direta a duas obras de teatro musicado muito populares na época, a ópera *Madame Butterfly*, de Puccini, uma das mais apreciadas do público paulistano, e a revista *Pé de anjo*<sup>51</sup>, de Cardoso de Menezes e Carlos Bittencourt, que só no ano de 1920, teve mais de 100 representações em São Paulo. A associação do operariado à ópera italiana e ao teatro de revista revela que Mário de Andrade tinha plena consciência da predominância desses dois gêneros sobre o gosto popular.

O que se nota nos esquetes e no poema, portanto, é um escritor extremamente atento às referências culturais dominantes em seu tempo, das quais se apropriava criticamente a fim de produzir textos inovadores, tanto do ponto de vista formal como nos conteúdos. Mas até que ponto a presença dessas referências em sua obra revela apreço ou desgosto por esse tipo de espetáculo? Integrariam os produtos culturais de massa, mais especificamente o teatro musicado, o projeto estético e político do autor?

### **Bases para uma tentativa de teatro brasileiro**

Se a obra imatura de Mário de Andrade permite apenas entrever sua proximidade dos gêneros teatrais musicados, uma anotação autógrafo encontrada em seu arquivo pessoal, salvaguardado no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, explicita a importância que em dado momento ele atribuiu ao teatro de revista nacional. Escrito com a caligrafia inequívoca do autor, o documento não possui qualquer marca cronológica precisa que permita datá-lo com exatidão. Mas alguns indícios, como veremos, ensejam conjecturar que se trata de um texto mais ou menos contemporâneo à crônica sobre Piolin, datado entre 1925 e 1928.

Redigido a lápis de grafite em seis folhas de bloco de papel-jornal, com dimensões de 16 x 22 cm, o documento é intitulado “Bases pra uma tentativa de teatro brasileiro” – a palavra “Bases”, escrita a lápis vermelho no topo da primeira página, destacada do resto do título. O manuscrito se divide em

---

é” (AZEVEDO, Artur. A Capital Federal. In: *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1983, vol. 6, p.134). 1983, p.134).

<sup>51</sup> A peça se baseava na marcha homônima do compositor Sinhô, sucesso no carnaval de 1920.



cinco partes, intituladas: Elementos inspiradores tradicionais (uma página); Finalidade (meia página); Elementos político-nacionais modernos inspiradores (página vazia, contendo apenas o título); Elementos conceptivos estéticos e técnicos (duas páginas) e A Técnica-Estética (três páginas). A referência ao teatro musicado surge já no primeiro tópico, em que o autor lista os cinco elementos tradicionais nos quais um teatro brasileiro deveria se inspirar:

- 1 – Autos Jesuíticos
- 2 – As Danças Dramáticas folclóricas: Autos de Natal e Pastoris; as duas Cheganças, de Marujos e de Mouros; os Congados e os Congos; os Caboclinhos e Caiapós; os Cordões de Bichos; o Bumba-meu-Boi; Cavalhadas.
- 3 – As peças, dramas e farsas de circo de cavalinhos
- 4 – O teatro nacional de amadores do Império e princípios da República
- 5 – A revista popular, gênero “Capital Federal” de Artur Azevedo e outras de inspiração rural, como a “Jurity”<sup>52</sup>.

Um dos aspectos que mais chama atenção nessa listagem é a presença da revista popular e do circo de cavalinhos (manifestações da cultura popular urbana) ao lado da cultura popular de tradição oral (danças dramáticas) e da cultura letrada (autos jesuíticos e teatro nacional amador). Vale destacar que *A Capital Federal*, publicada como “comédia-opereta de costumes brasileiros”, era tratada como burleta por seu autor, que assim a descreveu em textos publicados na imprensa e a fez anunciar nos cartazes do Teatro Recreio do Rio de Janeiro, onde foi encenada pela primeira vez. O fato de Mário de Andrade se referir à peça como “revista” revela a enorme abrangência que ele atribuía ao termo, empregando-o para se referir a diversos gêneros do teatro musicado ligeiro. Estreada em 1897, no Rio de Janeiro, *A Capital Federal* não só foi o maior êxito teatral da temporada, alcançando naquele ano mais de meia centena de representações<sup>53</sup>, como também continuou sendo encenada por inúmeras companhias nacionais e estrangeiras nas décadas seguintes, tanto no Rio de Janeiro quanto em outras cidades do Brasil<sup>54</sup>. Seu enredo, que gira em torno das peripécias de um caipira na Capital da República, serviu de inspiração para inúmeras revistas e burletas produzidas nas primeiras

<sup>52</sup> ANDRADE, Mario de. Bases pra uma tentativa de teatro brasileiro. *Manuscrito*. Arquivo IEB, Fundo Mário de Andrade. Todas as referências entre aspas que se seguem no texto se referem ao mesmo documento.

<sup>53</sup> O “meio centenário” da revista ocorreu no dia 24/04/1897, cerca de dois meses após sua estreia.

<sup>54</sup> Em São Paulo, ela foi representada quase todos anos entre 1914 e 1932, totalizando 178 representações por 21 companhias diferentes (BESSA, 2018).

décadas do século XX. Ao identificar essa peça-modelo como um dos “elementos inspiradores tradicionais” para a construção de um teatro brasileiro, Mário de Andrade atesta não só conhecer o repertório do teatro popular, como também ter consciência do impacto da peça na construção do gênero.

A outra peça citada, *Jurity*, de Viriato Correa, tampouco era uma revista. Tratava-se antes de uma “peça de costumes sertanejos”<sup>55</sup> – classificação que logo daria origem à “opereta sertaneja”, “burleta sertaneja” ou simplesmente “sertaneja”, gênero de grande sucesso em todo o país no final da década de 1910 e no início da década seguinte<sup>56</sup>. Com música de Chiquinha Gonzaga, *Jurity* seguia as convenções musicais do gênero burleta (coro de abertura, coplas de apresentação, duetos, trios, coro final), às quais vinha se somar uma ambientação pitoresca (a peça se passa numa fazenda do interior do Maranhão, com seus tamarindeiros, carros de boi, fogos de artifício, bandas de música, desafios) e tipos regionais (rendeiras, vaqueiros, coronéis, párocos, etc.). A peça já havia sido elogiada por Alcântara Machado em crônica publicada no primeiro número de *Terra Roxa*, apresentada como uma das raras peças “auriverdes de fato”, cujo assunto “não vem de Paris”<sup>57</sup>. No mesmo artigo, o modernista elogiava Piolin, referindo-se a sua trupe como a única “bem nacional, bem mesmo”. A associação do teatro musicado e do circo ao teatro nacional, presente tanto em *Bases pra uma tentativa de teatro brasileiro* quanto nas duas crônicas de *Terra Roxa* já citadas (a de Mário e a de Alcântara Machado, ambas de 1926), reforça a hipótese de proximidade cronológica entre os textos.

Mas a importância que Mário de Andrade atribui à revista não se restringe ao repertório. No quarto item de seu manuscrito (“Elementos conceptivos estéticos e técnicos”) ele afirma que, para criar um teatro nacional erudito contemporâneo (seu objetivo), “o assunto básico das peças deve ser moderno”, porém “condicionado aos elementos técnicos e estéticos nacionais”. Entre esses elementos, identificados no último item do documento (“A Técnica-Estética”), ele destaca a “técnica da revista”, que “parece ser a mais tradicional e popular da representação brasileira”. Tal técnica estaria presente não só nas citadas *Capital Federal* e *Jurity* (referidas agora não mais como “revistas populares”, e sim como “obras-primas mais autenticamente legítimas

<sup>55</sup> CORREA, Viriato; GONZAGA, Francisca. *Jurity. Peça de costumes sertanejos*. Arquivo Nacional, Fundo Delegacia Auxiliar da Polícia, Cx. 58, 03.

<sup>56</sup> Sobre o gênero sertaneja, ver BESSA, 2012, p. 118, 206 e ss.

<sup>57</sup> MACHADO, Indesejáveis, op. cit. O autor já havia escrito uma crítica no *Jornal do Comércio* em 30/01/1923, por ocasião da estreia da peça. (MACHADO, 2009. p. 61-2).

do nosso teatro *erudito*”), mas também nas “soluções populares contemporâneas do Bumba-meu-Boi nordestino e dos cordões de bicho amazônicos”, bem como no “teatro de circo de cavalinhos”. O autor não explica o que entende por “técnica da revista”, mas afirma que “a fusão das três artes do tempo, poesia (ou prosa), música e dança é tradicional e quase nunca abandonada no teatro brasileiro”, estando presente nas danças dramáticas, na revista e não raro, no circo. Um teatro nacional, na visão do autor, derivaria assim da “conservação do elemento estético tradicional” (a técnica) aliada à “modernização inventiva do elemento anestético” (o assunto). Este deveria ser “utilitariamente substituído por um valor crítico atual”:

Por exemplo no Bumba-meu-Boi que canta a morte e a ressurreição do boi e deriva da mística universal pré-cristã, é possível conservar tudo substituindo apenas o Boi por, suponhamos, o Zé Povinho nacional, a personagem criada por Belmonte Juca Pato, a personagem criada por Monteiro Lobato Jeca Tatu, e adotando os textos tradicionais fazê-lo morrer de politicagem, doenças, falta de higiene, analfabetismo, [?]ismo etc. e depois fazê-lo ressurgir forte, viril, redimido, com a purga (livro, moralidade política, higiene, liberdade) do médico. Todas as danças dramáticas se prestam maravilhosamente a estas adaptações em que o elemento estético tradicional é conservado na íntegra, e só o elemento anestético é utilitariamente substituído por seu valor crítico atual.

Em outras palavras, o que Mário propõe é “um teatro cujos elementos anestéticos serão de exaltação aos valores e de combate às deficiências do Brasil e do Brasileiro atuais, mas cujos elementos estéticos se baseiam profundamente nos costumes seculares”. Em certa medida, esse programa seria adotado em obras como o romance-rapsódia *Macunaíma* (que atualiza a lenda amazônica adaptando-a à contemporaneidade nacional dos anos 1920) ou a ópera-cômica *Pedro Malazarte* (que nacionaliza o personagem tradicional português em uma ação que se passa em Santa Catarina, envolvendo uma baiana e um teuto-brasileiro, em torno do tema musical de uma ciranda amazônica). Ambos os textos foram escritos no final de 1928<sup>58</sup>, o que reforça a hipótese de o manuscrito ter sido escrito pouco antes disso, de forma programática.

Certos elementos, contudo, dificultam a datação exata do documento. Com relação às balizas cronológicas inferiores, a menção ao personagem Juca Pato, criado por Belmonte em 1925, atesta que o manuscrito não pode ter sido escrito antes disso. Já quanto às balizas superiores, o quadro é mais

<sup>58</sup> O libreto de *Pedro Malazarte* foi escrito por Mário de Andrade em agosto de 1928, logo após a publicação de *Macunaíma*, em julho do mesmo ano (LOPES, 1992, p. 50).

obscuro. Por um lado, a adesão a um teatro de cunho social e crítico (“de combate às deficiências do Brasil e dos Brasileiros”) pode indicar que, ao escrever as *Bases*, o autor já havia realizado pelo menos a primeira de suas duas “viagens etnográficas” ao Norte e Nordeste, realizadas em 1927 e 1929. Ao se defrontar com as precárias condições de vida dos trabalhadores, ele teria experimentado uma espécie de “tomada de consciência” de sua posição de classe, o que afetaria profundamente sua obra (WISNIK, 1980, p. 41). A própria menção às danças dramáticas, cujo estudo ele só começaria a sistematizar após realizar suas pesquisas *in loco*, leva a crer que o documento seja posterior a 1927. Por outro lado, a vagueza com que o escritor se refere a essas danças, bem como a analogia – um tanto forçada – entre sua técnica dramática e a da revista popular, podem, por outro lado, indicar que ele as conhecia apenas superficialmente, por meio de leituras e depoimentos. Vale destacar que foi seu interesse pelo tema, manifestado já em 1926<sup>39</sup>, que o impulsionou a viajar pelo país nos anos seguintes.

Outro elemento que pode nortear a datação do documento é sua comparação com o “oratório profano” *O Café*, cujo processo criativo, iniciado por volta de 1932 e concluído dez anos mais tarde, está documentado nas diversas versões manuscritas do libreto, anteriores ao estabelecimento da versão final<sup>40</sup>. Se, nesses textos, as danças dramáticas aparecem como elemento central para a concepção do oratório, o teatro popular musicado desaparece quase por completo, recebendo uma única referência, bastante breve, ao longo de todo o manuscrito:

o fato da tragédia grega ser toda cantada não era, de forma nenhuma, um caráter da Grécia. É um princípio universal, espontâneo, forma essencial de humanidade e sociedade. Nas civilizações da Antiguidade, nas extra-européias, o teatro medieval, mistérios, farsas, o *teatro popular*, nossas danças dramáticas, reisados, congadas, todo teatro verdadeiro é cantado.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Em carta de dezembro de 1926, o poeta pernambucano Ascenso Ferreira escrevia a Mário de Andrade, provavelmente respondendo a uma demanda do amigo: “Eu poderei mandar-lhe muitas canções, mas sem que você veja um ‘Bumba-meu-boi’, com ‘Cavalo Marinho’ e ‘Jaguara’, (...) sem que você veja o ‘Xangô’ – bárbara dança mística de feiticeiros, você não poderá fazer nunca um trabalho completo sobre musica nacional...”. (Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, MA-C-CPL2877).

<sup>40</sup> O libreto só foi publicado postumamente, em 1955, nas *Poesias Completas*. As versões manuscritas anteriores podem ser consultadas no Arquivo do IEB, Fundo Mário de Andrade, MA-MMA-021.

<sup>41</sup> ANDRADE, Mário de. Introdução. *Café*. Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, MA-MMA-021-224 (*itálicos meus*).

Embora o autor reaproxime aqui o teatro popular das danças dramáticas e do teatro erudito, tal como em *Bases para a construção de um teatro brasileiro*, essa aproximação se dá pela universalidade das manifestações citadas, e não por seu caráter nacional. Isso reforça a hipótese do distanciamento temporal entre a anotação autógrafo e a concepção do oratório *Café*, cuja proposta de intervenção social se superpõe às preocupações do autor com o caráter nacional brasileiro. Mais do que determinar a datação do documento, todavia, importa perceber que, nele, o modernista atribuiu ao teatro musicado uma importância central para a construção de um teatro nacional, formulação silenciada a partir da década de 1930. No próximo item, levantaremos algumas hipóteses para compreender esse silêncio, relacionando-o à vida musical de São Paulo e ao projeto de construção de uma música artística nacional.

### **Operismo, sinfonismo e teatro musicado**

É bastante significativo que o primeiro comentário depreciativo de Mário de Andrade em relação aos espetáculos musicados tivesse como objeto a defesa não do teatro, mas da música erudita. Ele aparece numa crônica de 1928, já citada na introdução deste artigo, em que o autor comenta uma audição da Sociedade de Concertos Sinfônicos (SCS). O texto se inicia identificando o atravessamento de uma “fase dolorosa” da vida musical brasileira, responsável por certo “mal-estar de transição”:

O século XIX foi tanto no tempo de d. João VI como durante o Segundo Império a fase da ilusão artística. O tempo em que brasileiro fazia arte a... leite-de-pato, como se diz. Muita ilusão, muita efervescência, muito aplauso mas ganhar dinheiro mesmo é que ninguém não ganhava com arte. (...) Hoje o caso está mudando de figura. O artista brasileiro, continua artista porém quer ganhar por meio da arte a vida dele. O público não está disposto a pagar e inda não se convenceu que arte é tal-e-qual todos os ofícios desse mundo. *Por isso vai nos revistecos e teatrecos por sessão, foge dos concertos.* Público sem educação artística e *artistas já com educação comercial*, o que sucede é isto: um malestar danado, tentativas sobre tentativas, se fundam quartetos, orquestras, corais, dois, três por ano e tudo morre no mesmo ano que nasce.<sup>42</sup>

Nesse novo contexto, em que os artistas já não mais aceitavam trabalhar “a leite de pato” (ou seja, sem remuneração), mas em que o público ainda não se dispunha a pagar pela arte, Mário de Andrade comentava quão

---

<sup>42</sup> ANDRADE, Sociedade de Concertos Sinfônicos, op. cit. (*itálicos meus*).

espantosa era a longevidade da SCS, então a única orquestra profissional da cidade de São Paulo que contava com um quadro estável de instrumentistas e realizava concertos regulares de música erudita<sup>43</sup>. Mesmo “desprotegida pelo governo”, afirmava o autor, a sinfônica acabara de completar impressionantes sete anos de existência, numa bem-sucedida trajetória cujo mérito ele atribuía não só a seu maestro, Lamberto Baldi, e a seus diretores, mas também ao público, “que tem o bom gosto de não deixar a Sociedade prás moscas”<sup>44</sup>. Ora, não havia o crítico imputado a esse mesmo público, desprovido de “educação artística”, parte da responsabilidade pelo fracasso das sucessivas tentativas de arte na cidade? Como poderia ser ele responsável pelo sucesso da SCS? Seria a plateia desses concertos diferente daquela dos “quartetos, orquestras, corais” que morriam logo depois de nascer? Ou a Sociedade é que se distinguia das outras iniciativas?

Aqui o silêncio de Mário de Andrade se faz escutar mais uma vez. Ao omitir a principal característica da orquestra – qual seja, sua organização em torno de uma entidade sindical, o Centro Musical de São Paulo –, o crítico perde a oportunidade de relacionar sua longevidade à profissionalização e ao associativismo de seus membros, que por ganharem a vida tocando em teatros podiam fazer música de concerto sem se preocupar com o retorno financeiro. Mas aquilo que o autor expulsa pela porta logo retorna pela janela, e a menção aos “revistecos e teatrecos por sessão” deixa entrever, ainda que de forma indireta e mesmo inconsciente, a estreita relação entre o mundo do teatro musicado e aquele da música sinfônica em São Paulo. Expliquemos melhor o caso.

Fundada em 1921, a SCS realizou, durante mais de uma década, concertos regulares nos quais propunha divulgar tanto “as obras dos grandes mestres do passado” quanto “os trabalhos da nova geração de compositores, de preferência nacionais” (BELARDI, 1921, p. 2). A orquestra era formada exclusivamente por “professores” (como eram chamados na época os instrumentistas) do Centro Musical de São Paulo, associação de classe fundada em 1913 para congregar os músicos atuantes nos espaços de divertimento da cidade, estabelecendo uma tabela fixa de honorários e criando um fundo para o exercício de beneficência mútua (BESSA, 2012, p. 140). Desde sua criação, os membros do Centro monopolizavam uma boa parcela do mercado de tra-

<sup>43</sup> Além da SCS, São Paulo contava desde 1920 com uma orquestra de amadores mantida pela Sociedade Filarmonia, mas seus concertos eram esporádicos (TONI, 1995, p. 123).

<sup>44</sup> ANDRADE, Sociedade de Concertos Sinfônicos, op. cit.



balho musical na cidade, atuando sobretudo em teatros e cinemas. Um dos sócios fundadores da entidade de classe e seu diretor por vários mandatos, o violoncelista e maestro Armando Belardi foi responsável pelo contrato de exclusividade entre os músicos do Centro e os cinemas e teatros empresariados por seu sogro, Januário Loureiro<sup>45</sup>, bem como por acordos com outras empresas teatrais e cinematográficas<sup>46</sup>.

Filho de imigrantes italianos nascido em São Paulo em 1898, Armando Belardi iniciou-se profissionalmente em 1909, aos 11 anos, tocando violoncelo na orquestra da Companhia Italiana de Operetas Ettore Vitale, no Teatro Sant'Anna da rua Boa Vista (BELARDI, 1986, p. 13). A partir de então, atuou como violoncelista e pianista em orquestras de diversas salas de espetáculo da cidade. Em 1915, iniciou carreira como regente à frente da orquestra do Cinema Brasil, na projeção do filme-opereta *La reginetta delle rose* (BELARDI, 1986, p. 23)<sup>47</sup>. No mesmo ano, integrou como professor de violoncelo o corpo docente do Conservatório Dramático e Musical. Sua estreia como maestro de teatro se deu em 1918, como regente substituto da companhia carioca de operetas e revistas Eduardo Vitorino, em turnê por São Paulo. Ao longo dos anos 1920, regeu orquestras de companhias italianas (Boris-Campili, Clara Weiss, Siddivò, Artistas Reunidos, todas de opereta, além da Italiana de Revistas Modernas) e nacionais (Norka Rouskaya e Marques Porto – Luiz Peixoto, ambas de revistas). Também organizou e empresariou uma Companhia Lírica Popular, que tinha por objetivo levar óperas a preços acessíveis ao público paulistano. Sua atuação profissional, portanto, revela a forte imbricação existente na época entre teatro de revista, opereta e ópera na cidade de São Paulo, nichos de trabalho musical aos quais vinha se somar o da música sinfônica.

Importante ressaltar que foi Belardi quem idealizou a criação da SCS em 1921, quando presidia o Centro Musical e era bastante influente no mercado profissional de música da cidade. Segundo as memórias do maestro, a sociedade funcionava na forma de cooperativa,

<sup>45</sup> Januário Loureiro (? , 1879 – São Paulo, 1956), importante empresário teatral, arrendatário de diversos teatros e cinemas de São Paulo, era tio biológico e pai adotivo de Lucília Belardi, esposa de Armando Belardi.

<sup>46</sup> O Centro Musical, que já tinha exclusividade para o fornecimento de músicos com os cinemas São Paulo, Astúrias, São José e Santo Antonio, assinou em março de 1928 um contrato de locação de serviços para todos os cinemas e teatros das Empresas Cinematográficas Reunidas. (CENTRO Musical Carlos Gomes. *Folha da Manhã*. São Paulo, 28 de março de 1928, p. 7).

<sup>47</sup> Embora em suas memórias o autor se refira ao cinema como Scala, ele já se chamava Brasil nessa ocasião (cf. anúncio publicado no *Correio Paulistano* do dia 20 de abril de 1915, p. 8, disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/090972\\_06/35663](http://memoria.bn.br/DocReader/090972_06/35663)).

ou seja: todos trabalharíamos sem receber ordenados, mas apenas por um ideal artístico, e, ainda pagaríamos uma mensalidade de 5\$000 (cinco mil réis) para as indispensáveis despesas com os aluguéis do teatro, material de orquestra, ‘cachets’ dos artistas (quando estes não atuassem gentilmente) e outras despesas necessárias<sup>48</sup>. (BELARDI, 1986, p. 43)

Além dos sócios efetivos, que eram os próprios professores – um total de 70 no primeiro concerto da entidade, chegando a 82 em seus tempos áureos –, a sociedade contava ainda com os sócios assistentes, que mediante a mensalidade de 10\$000 (dez mil réis) – o equivalente ao preço médio de duas cadeiras num espetáculo teatral – tinham direito a duas entradas para assistir aos concertos mensais. A orquestra contava ainda com uma pequena subvenção do governo do Estado<sup>49</sup> (o que relativiza a informação dada por Mário de Andrade, de que era “desprotegida pelo governo”) e as receitas de bilheteria<sup>50</sup>, mas isso não bastava para cobrir totalmente seus custos. Naquele mesmo ano de 1928, por exemplo, após realizar uma excursão ao Rio de Janeiro, onde inaugurara a Temporada Lírica Oficial do Teatro Municipal sob a regência do maestro italiano Ottorino Respighi, a Sociedade registrou um déficit de 20:000\$000 (vinte contos de réis), em função dos gastos com o deslocamento dos músicos<sup>51</sup>. Segundo Belardi, a dívida foi paga pelos próprios músicos, que “durante vários meses, quando não havia ‘superávit’ nas receitas, deixavam de receber o dividendo a que faziam jus” (BELARDI, 1986, p. 44). Certamente pode haver exagero na fala do maestro, que buscava assim ressaltar o “ideal artístico” por trás do funcionamento da orquestra. Mas que esta era pouco rentável para os executantes, e dificilmente sobreviveria se dependesse exclusivamente da bilheteria, isso parece difícil de contestar. Portanto, a explicação mais plausível para a longevidade da orquestra, como já dissemos, é o fato de seus músicos não dependerem da atividade sinfônica

<sup>48</sup> Para efeitos comparativos, uma partitura simples para piano custava em média 1\$000 (mil réis).

<sup>49</sup> O senador e mecenas José de Freitas Valle conseguiu do governo estadual uma subvenção de 4:000\$000 (quatro contos de réis) para a SCS (BELARDI, 1986, p. 44), informação referendada pelo Decreto Estadual 3818 de 07/03/1925, que estipulou uma subvenção anual de 48:000\$000 (quarenta e oito conto de réis) para a orquestra, dividido em 10 parcelas de 4:000\$000 (quatro conto de réis). O valor era bem superior aos 350\$000 (trezentos e cinquenta mil réis) mensais pagos pelos sócios efetivos (não foram encontrados dados sobre os valores pagos pelos sócios assistentes).

<sup>50</sup> Os concertos da SCS deviam ser realizados preferencialmente no Teatro Municipal, reservando-se a totalidade das galerias e os anfiteatros “para venda direta ao público, por preço não excedente a 3\$000 (três mil réis) por localidade” (SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 3818 de 07 de março de 1925. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, 08 de março de 1925, p. 1874).

<sup>51</sup> SOCIEDADE de Concertos Sinfônicos. *Diário Nacional*. São Paulo, 28 de julho de 1928.



para ganhar a vida, já que garantiam seus rendimentos tocando outros repertórios em outros espaços.

Mas retornemos à crônica de Mário de Andrade. As trajetórias de Armando Belardi e da própria SCS ajudam a entender por que, de “elementos inspiradores para a construção de um teatro brasileiro”, as revistas passam a ser pejorativamente referidas como “revistecos e teatrecos por sessões”. Para entender essa mudança, é importante atentar não só para as condições de produção musical da cidade nos anos 1920 e 1930, mas também para certa transformação programática no pensamento do autor, sintetizada em seu *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928. Nessa obra, o modernista sintetiza pela primeira vez seu projeto de construção de uma música a um só tempo *nacional* e *artística*. É aí que o teatro musicado se apresenta como um problema, figurando como obstáculo ao desenvolvimento dessas duas características.

Por um lado, a grande dependência dos músicos de orquestra em relação à oferta de trabalho em teatros e cines-teatros acabava por dificultar o estabelecimento da música de concerto como um campo autônomo, desvinculado do universo do entretenimento. Essa, aliás, era uma queixa antiga do meio artístico brasileiro. Já nas últimas décadas do século XIX, como atesta a pesquisadora Mônica Vermes, o mau desempenho das orquestras sinfônicas do Rio de Janeiro era atribuído à frequente atuação profissional de seus membros no teatro musical ligeiro, o que lhes roubava tempo de ensaios e de estudo da música “séria” (VERMES, 2016, p. 94). Em São Paulo, a promiscuidade entre os dois meios pode ser notada desde o início do século XX, intensificando-se ao longo dos anos 1920, mas só se torna problemática em 1929. Em março desse ano, a chegada do cinema falado à cidade tornou dispensáveis as orquestras acompanhantes das salas de projeção, deixando milhares de músicos desempregados<sup>52</sup> e comprometendo as atividades da única orquestra sinfônica da cidade. Talvez isso explique a crônica publicada no dia 26 por Mário de Andrade no *Diário Nacional*, na qual ele lamentava a existência de “conluíus, briguinhas, vaidades”<sup>53</sup> entre os membros da SCS. Embora não explicitasse os motivos da discórdia, afirmava haver “banzé, sa-

<sup>52</sup> Em agosto de 1929, o vereador Ulysses Coutinho, presidente do Centro Musical e líder do PRP na Câmara Municipal, apresentou à tribuna petição assinada por 700 professores de orquestra solicitando à municipalidade providências contra a demissão de cerca de 3000 músicos que trabalhavam nos cinemas de São Paulo (NA CÂMARA MUNICIPAL. *Folha da Manhã*. São Paulo, 11 de agosto de 1929, p. 9.)

<sup>53</sup> ANDRADE, Mário de. Sociedade de Concertos Sinfônicos. *Diário Nacional*. São Paulo, 26 março de 1929, p. 6.

ída de músicos e mais coisices reles”<sup>54</sup>. Em agosto, um grupo de músicos dissidentes convocou eleições extraordinárias e destituiu Belardi da presidência da orquestra, cargo que ele vinha ocupando desde sua fundação. Segundo o próprio maestro, a cisão fora estimulada por Mário de Andrade, Dona Olivia Guedes Penteado e Lamberto Baldi, desejosos de que a presidência da Sociedade fosse ocupada por Heitor Villa-Lobos, recém-chegado de sua segunda viagem a Paris (BELARDI, 1986, p. 47). Em protesto pela saída de Belardi, alguns músicos abandonaram a orquestra, que precisou se reorganizar com novos instrumentistas antes de dar início, no mês seguinte, a uma série de concertos regidos por Villa-Lobos<sup>55</sup>.

Mas as disputas continuaram. Por meio de uma ação na Justiça, uma Assembleia Geral Extraordinária da SCS foi convocada para o mês de dezembro pelos partidários de Belardi, que numa nova eleição o reempossaram na presidência<sup>56</sup>. A diretoria deposta e seus apoiadores decidiram então fundar a Sociedade Sinfônica de São Paulo (SSSP), que tinha Mário de Andrade como um de seus conselheiros e deu seu primeiro concerto em fevereiro de 1930, sob a batuta de Lamberto Baldi. Assim São Paulo passou a contar – fato inédito até então – com o funcionamento concomitante de duas orquestras sinfônicas profissionais que realizavam concertos regulares.

Foi nesse contexto que Mário de Andrade, acusado por Belardi de ser “parte interessada”<sup>57</sup> na nova orquestra, aprofundou seus ataques à velha Sociedade e a seu presidente, iniciando uma acirrada polêmica na imprensa. Entre março de 1930 (pouco depois do primeiro concerto da nova orquestra) e agosto de 1931 (quando a SSSP, por razões financeiras, encerrou suas atividades, mesmo destino seguido pela SCS alguns meses mais tarde), Mario de Andrade publicou na imprensa 14 textos em que, ao comentar os concertos das duas orquestras, sempre encontrava uma brecha para criticar o diretor da SCS. Reunidos sob o título “Luta pelo sinfonismo”, uma parte desses textos foi republicada na coletânea *Música, doce música*, de 1934, integrando o ca-

<sup>54</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>55</sup> ANDRADE, Mario de. Villa-Lobos. *Diário de Notícias*. São Paulo, 29 de set. de 1929, p. 7.

<sup>56</sup> SOCIEDADE de Concertos Sinfônicos de São Paulo. *Correio Paulistano*. São Paulo, 24 de dez. de 1929, p. 7.

<sup>57</sup> O caso das Sociedades Sinfônicas em São Paulo. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 04 de março de 1930, p. 7.

pítulo “Música de Pancadaria”, em que o crítico do *Diário* reuniu algumas das polêmicas travadas por ele em torno da vida musical da capital paulista<sup>58</sup>.

Mais do que evidenciar as dificuldades enfrentadas para a manutenção de dois corpos sinfônicos estáveis numa cidade como a São Paulo da primeira metade do século XX, questão já abordada pela musicóloga Flávia Camargo Toni (1995), a polêmica entre Armando Belardi e Mário de Andrade lança luz sobre as disputas travadas em torno do estabelecimento de um campo musical erudito em São Paulo. Não por acaso, Villa-Lobos e Lambertito Baldi aparecem como pivôs do conflito. Tendo iniciado sua carreira como músico de teatro no Rio de Janeiro, tocando em orquestras de companhias revistas<sup>59</sup>, Villa-Lobos lograra se distanciar do universo do entretenimento para se dedicar com exclusividade à música artística, contando para isso com o mecenato de Arnaldo Guinle e da alta sociedade paulistana. Lambertito Baldi, que chegara a São Paulo em 1926 como regente de uma companhia italiana de operetas, também nutria o desejo de se dedicar à música de concerto, granjeando assim a simpatia de Mário de Andrade logo que se instalou na cidade. No lado oposto do campo de batalha, Armando Belardi representava um universo musical ainda dependente do teatro e do mercado de bens culturais que então se estabelecia em São Paulo.

Mas a polêmica entre Andrade e Belardi não revelava apenas os conflitos em torno do estabelecimento de uma *música artística*. A forte presença italiana entre os profissionais da música na cidade, de um lado, e o papel do teatro musicado, especialmente a ópera e a opereta, na manutenção de laços identitários entre imigrantes e descendentes, de outro, eram vistos como um obstáculo para a construção de uma *música nacional*. O italianismo do meio musical paulistano podia ser notado já na fundação do Centro Musical, composto majoritariamente por músicos peninsulares e descendentes. Além de seu idealizador Savino Benedictis, professor e compositor italiano radicado em São Paulo, participaram da fundação da entidade Memore Peracchi (pai do futuro maestro da Rádio Nacional, Leo Peracchi), Alfredo Corazza, Oronzio Pastore, Humberto Travaglia e Giacomo di Franco, entre outros mú-

<sup>58</sup> ANDRADE, Mário. Música de Pancadaria. In: *Música, doce música*. São Paulo: L. G. Miranda, 1934, p. 245-358.

<sup>59</sup> Segundo Armando Belardi, “Villa-Lobos, apesar de manifestar grande vocação para a composição, vivia da sua profissão na orquestra, quando o conheci, tocando no Teatro Recreio, um dos mais frequentados teatros de revista do Rio de Janeiro” (BELARDI, 1986, p. 46).

sicos cujos nomes revelam naturalidade ou ascendência italiana<sup>60</sup>. Também eram italianos ou descendentes boa parte dos 205 nomes listados como sócios na ata de fundação da entidade, praticamente todos homens<sup>61</sup>. Dentre eles se destacam os irmãos Alfredo, Américo e Armando Belardi e Alfério Mignone (flautista professor do Conservatório Dramático Musical, pai do futuro compositor Francisco Mignone e dono da Casa Mignon). A importância da música para a conservação da *italianità* em São Paulo pode ser notada na cobertura que a imprensa da colônia dedicava às atividades do Centro Musical. Pouco depois da fundação da SCS, o jornal italiano *Il Pasquino Coloniale* assim descrevia a sociedade:

Note-se que a Sociedade de Concertos Sinfônicos, da qual o prof. Belardi é presidente, é uma organização de italianos e filhos de italianos cujo objetivo é espalhar e intensificar o amor pela música e a elevação da cultura artística entre as várias classes da sociedade paulista<sup>62</sup>.

Em suas diatribes contra o diretor da SCS, Mário de Andrade se referia com ironia à ascendência italiana do maestro – que, apesar de nascido no Brasil, era descrito como um estrangeiro. Já no primeiro texto da coletânea “Luta pelo sinfonismo”, esse aspecto fica evidente:

Que quer dizer [Armando Belardi] chamando-me de ‘parte interessada’ em outra sociedade sinfônica de S. Paulo? *Eu sei que ele ainda não está muito acostumado com a língua do nosso país*, porém, mesmo traduzindo a frase pra qualquer língua, esse ex-presidente podia bem raciocinar que esse ‘interessado’ incluiria talvez um sentido financeiro<sup>63</sup>.

Nesse mesmo conjunto de textos, Andrade deixa transparecer sua relação ambígua com o compositor Francisco Mignone, que considerava uma das maiores promessas da música brasileira desde a estreia de seu *Batuque*. Ao comentar seu *Concerto Fantasia*, apresentado na segunda récita da SCS do ano de 1931, ele afirma: “Dentre os compositores vivos brasileiros, Francis-

<sup>60</sup> CENTRO MUSICAL DE SÃO PAULO. *Estatutos do Centro Musical de São Paulo*. Parcialmente transcritos em *Gazeta Artística. Revista de música, literatura e belas artes*. São Paulo, n. 26, nov./1913, p. 11-15.

<sup>61</sup> A única exceção é a professora de piano Maria Andrade Só.

<sup>62</sup> Do original italiano: “È bene notare che la Società dei Concerti Sinfonici della quale il prof. Belardi é Presidente, è un’organizzazione di italiani e figli d’italiani che ha per iscopo di diffondere e di intensificare l’amore della musica e l’elevazione della cultura artistica tra le varie classi della società paulistana” (tradução minha). ARMANDO, Belardi. *Il Pasquino Coloniale*. São Paulo, 09 de agosto de 1922, p. 37.

<sup>63</sup> ANDRADE, Mário de. Decadência. *Diário Nacional*. São Paulo, 19 de março de 1930, p. 7 (*itálicos meus*).

co Mignone é talvez o de problema mais complexo *pelas causas raciais e pela unilateralidade de cultura que muito o despaísam e descaminham*<sup>64</sup>. O compositor era filho de Alfério Mignone, que fora vice-presidente do Centro Musical e exercera, por muitos anos, o papel de agenciador de músicos de teatro e cinema em meio à comunidade italiana. Embora tivesse trabalhado em teatros e composto música popular, Mignone vinha trilhando, assim como Villa-Lobos, uma carreira no incipiente campo da música de concerto brasileira. No entanto, sua forte ligação com a cultura europeia em geral, e a italiana em particular, já havia sido motivo de críticas por ocasião da estreia de sua ópera *O Inocente*, em 1928:

Mas tenho que reconhecer que a situação atual de Francisco Mignone é bem dolorosa e que estamos em risco de perder, perdendo-o, um valor brasileiro útil. Músico se sentindo essencialmente dramático, dotado duma cultura exclusivamente europeia, desenvolvido no ritmo da sensibilidade italiana.<sup>65</sup>

O culto da ópera, aliás, era visto por Mário de Andrade como outro grande obstáculo ao desenvolvimento da música brasileira. Isso explica sua infatigável campanha contra as temporadas líricas oficiais realizadas no Teatro Municipal de São Paulo, levada a cabo numa série de textos publicados no *Diário Nacional* entre 1928 e 1930. Assim como os artigos de “Luta pelo Sinfonismo”, esses textos foram republicados em “Música de Pancadaria” sob o título “Campanha contra as Temporadas Líricas”. Já no primeiro deles, escrito um dia depois do início da temporada oficial de 1928 (à qual ele se refere como uma “bonita festa de riqueza”), Mário de Andrade aponta a inutilidade desse tipo de evento: “Nenhum interesse verdadeiro a justifica. A nacionalidade está abolida. A cidade está abolida. O povo está abolida. A arte está abolida”<sup>66</sup>. O autor critica não só a Empresa Teatral Ítalo-Brasileira, responsável por aquilo que chama de “falsificação de arte”, mas também a prefeitura, que a subvenciona, o repertório levado à cena (umas “bambochatas”), e o público que a frequenta.

Embora identifique a ópera a uma “moda de elite”, afirmando que o público que vai ao Municipal “não representa absolutamente o povo da cidade”, Mário de Andrade não ignorava que boa parte dos frequentadores desse

<sup>64</sup> ANDRADE, Mario de. Sociedade Sinfônica de São Paulo. *Diário Nacional*. São Paulo, 22 de março de 1931, p. 4 (*itálicos meus*).

<sup>65</sup> ANDRADE, Música, doce música, op. cit. p. 260-1.

<sup>66</sup> Idem, p. 247.

tipo de espetáculo era composta por trabalhadores oriundos das camadas inferiores da população. Pouco antes do início da temporada de 1930, quando voltou atacar a Empresa Teatral Lírico-Brasileira e os preços exorbitantes cobrados por uma cadeira na plateia do Municipal, ele afirmou que “uma entrada de galinheiro custa caro demais, e *“a não ser com Traviata, Leoncavallo e Cia. galinheiro não enche”*”<sup>67</sup>. Reconhecia assim que, ao contrário da plateia (onde se concentrava a classe média e as elites), o “galinheiro” (como eram chamadas as galerias, localidades mais baratas dos teatros) costumava ter sua lotação completa, mas apenas quando no palco eram levadas o repertório “repisado e rebatido” de óperas italianas que ele tanto criticava. O público cativo das temporadas líricas, portanto, não se restringia à elite tão criticada pelo escritor, mas incluía, sobretudo, imigrantes italianos e descendentes, que eram também os frequentadores (e agentes) do teatro de operetas e revistas. Unificados em parte pelo público, em parte pelos agentes, teatro musicado, ópera e concertos sinfônicos constituíam um circuito imbricado no qual o nascente mercado de bens culturais e a complexa composição étnico-nacional da população de São Paulo figuravam como ameaças ao projeto artístico-nacional modernista.

## Conclusão

Nas primeiras décadas do século XX, o teatro ocupou um lugar fundamental no cotidiano de São Paulo. Antes do advento do cinema sonoro, que chegou à cidade em 1929, disseminando-se rapidamente nos anos seguintes, ele foi, ao menos quantitativamente, o principal entretenimento coletivo da cidade. Trupes nacionais e estrangeiras, modestas ou opulentas, fixas ou em excursão, ofereciam espetáculos os mais variados, com predominância dos gêneros teatrais musicados, atendendo a públicos de diferentes origens étnicas e econômico-sociais. Curiosamente, nem essas companhias nem seus repertórios se mantiveram vivos na memória social da cidade. Quem hoje ouve falar de Sebastião Arruda, João Rodrigues, Nino Nello, Clara Weiss, Lea Candini, e tantos outros artistas nacionais e estrangeiros que participaram ativamente da vida cultural da cidade nos anos 1920 e 1930? Com exceção da revista carioca, cujos autores (Artur Azevedo, Cardoso de Menezes, Carlos Bittencourt), intérpretes (Aracy Cortes, Grande Otelo, Dercy Gonçalves)

---

<sup>67</sup> Idem, p. 265 (*itálicos meus*).



e repertório são lembrados ao menos por certos autores que, desde os anos 1980, vêm contestando a historiografia clássica do teatro brasileiro, quase nada se sabe sobre os espetáculos que dominaram a cena teatral paulistana dos anos 1920 e 1930.

Ao tentar retratar o processo de silenciamento de um dos maiores intelectuais paulistas sobre esse gênero de espetáculo, este artigo procurou mostrar as disputas mais amplas que eram travadas na sociedade paulistana em torno dos palcos. Tais disputas envolviam tanto a constituição de um mercado de bens culturais na cidade, vista como obstáculo à formação de um campo musical erudito, quanto a forte presença de estrangeiros na cidade, ameaça à construção de uma cultura nacional.

## Referências bibliográficas

- AMARAL, Antônio Barreto. *História dos velhos teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal*. São Paulo: Governo do Estado, 1979.
- BELARDI, Armando. *Vocação e arte: memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Casa Manon, 1986.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *A cena teatral paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo*. Tese de Doutorado, História Social, São Paulo, FFLCH-USP, 2012.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *Teatro musicado em São Paulo de 1914 a 1934*. [Base de dados online]. 2018. Disponível em: <[www.teatromusicadosp.com.br](http://www.teatromusicadosp.com.br)> Acesso em 18 jul. 2019.
- CROW, Thomas. Modernism and Mass Culture in the Visual Arts. In: *Modern Art in the Common Culture*. New Haven: Yale University, 1996, p. 3–37.
- FONSECA, Denise Sella. *Uma colcha de retalhos: a música em cena na cidade de São Paulo*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.
- KRACAUER, Sigfried. *O ornamento da massa: ensaios*. Trad. port. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LARA, Cecília de. *De Pirandello a Piolin: Alcântara Machado e o teatro no modernismo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- LOPES, Telê Ancona. Mário de Andrade – Malazarte – I Manuscritos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 33, 1992, p. 50–67.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. *Palcos em foco: Crítica de espetáculos/ Ensaios sobre Teatro (1923-1933) – Tentativas no campo da Dramaturgia*. Org. e introd. Cecília de Lara. São Paulo: Edusp, 2009.
- MARIANO, Maira. *Um resgate do teatro nacional: o teatro brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922)*. Dissertação de Mestrado, Letras, São Paulo, FFLCH-USP, 2008.
- NUNES, Mario. *Quarenta anos de teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956, 2 vols.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

- PALINHOS, Jorge. Modernism and the portuguese teatro de revista. In: LEAL, Joana Cunha; MAIA, M. Helena; TORRAS, Begoña Farré (orgs.). *Southern Modernisms: from A to Z and back again*. Lisboa: CEAA/IHA, 2015, p. 141-160.
- RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- SILVEIRA, Miroel. *Contribuição italiana ao teatro brasileiro*. São Paulo: Edições Quíron, MEC, 1976.
- SOUZA, Alberto. *Estudos demográficos. A população de São Paulo no último decênio (1907-1916)*. São Paulo: Tipografia Piratininga, 1917.
- SOUZA JUNIOR, Walter de. *Mixórdia no picadeiro. Circo, circo-teatro e circularidade teatral na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*. Tese de Doutorado, Comunicação, São Paulo, ECA-USP, 2008.
- TONI, Flavia Camargo. Uma orquestra sinfônica para São Paulo. *Revista Música*. São Paulo, v.6, n° 1/2, maio/nov. 1995.
- VERMES, Mônica. A Música no Rio de Janeiro no primeiro ano da República. *Anais do X Encontro de Musicologia Histórica: "Theoria e práxis na música: uma antiga dicotomia revisitada"*. Juiz de Fora: Ed. UFJF: Pró-Música, 2016.
- VENEZIANO, Neyde. *De pernas pro ar: o teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- WISNIK, José Miguel. *Dança dramática (poesia/música brasileira)*. Tese de Doutorado, Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo, FFLCH-USP, 1980.

## Fontes

### Manuscritos de Mário de Andrade

- ANDRADE, Mário de. Manuscrito. S/d. *Bases pra uma tentativa de teatro brasileiro*, Arquivo IEB, Fundo Mário de Andrade, MA-MMA-108, 108-113.
- ANDRADE, Mário de. Manuscrito. 1934-1943. *Café (Introdução)*, Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, MA-MMA-021, 217-249.

## Correspondência

- ANDRADE, Mário de. Manuscrito. Dez. 1926. *Carta a Ascenso Ferreira*. Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, MA-C-CPL2877.
- FERREIRA, Ascenso. Manuscrito. 1926. *Carta a Mário de Andrade*, Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, MA-C-CPL2877.
- ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*. Cartas a Carlos Drummond de Andrade. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1988.

## Artigos de periódicos

- ANDRADE, Mário de. Virtuosos e farrapilhas. II - Viúva alegre. *O Echo*. São Paulo, ano XVII, n° 9, jun. 1919, p. 34-5.



- ANDRADE, Mário de. Virtuosos e farrapilhas. III – Paulo e Virginia. *O Echo*. São Paulo, ano XVIII, nº1, jul. 1919, p. 2–6.
- ANDRADE, Mário de. Virtuosos e farrapilhas. IV – Teus parentes. *O Echo*. São Paulo, ano XVIII, nº2, ago. 1919, p. 4–5.
- ANDRADE, Mário de. Virtuosos e farrapilhas. VII – Primeiro amor. *O Echo*. São Paulo, ano XVIII, nº 6, dez. 1919, p. 3.
- ANDRADE, Mário de. Do Brasil ao Far-West – Piolin (sob o pseudônimo Pau d'Alho). *Terra Roxa e Outras Terras*. São Paulo, nº 3, 03/02/1926, p. 2.
- ANDRADE, Mário de. Sociedade de Concertos Sinfônicos. *Diário Nacional*. São Paulo, 11/11/1928, p. 2.
- ANDRADE, Mário de. Sociedade de Concertos Sinfônicos. *Diário Nacional*. São Paulo, 26/03/1929, p. 6.
- ANDRADE, Mário de. Villa-Lobos. *Diário de Notícias*. São Paulo, 29 de set. de 1929, p. 7.
- ANDRADE, Mário de. Decadência. *Diário Nacional*. São Paulo, 19 de março de 1930, p. 7.
- ANDRADE, Mário de. Carnaval tá aí. *Diário Nacional*, 18 de jan. de 1931, p. 3.
- ANDRADE, Mário de. Circo de cavaleiros. *Diário Nacional*. São Paulo, 02 de agosto de 1931, p. 3.
- ANDRADE, Mário de. Sociedade Sinfônica de São Paulo. *Diário Nacional*. São Paulo, 22 de março de 1931, p. 4.
- ARMANDO Belardi. *Il Pasquino Coloniale*. São Paulo, 09 de set. 1922, p. 37.
- BELARDI, Armando. Sociedade de Concertos Sinfônicos. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 22 de dez. de 1921, p. 2.
- BRASIL Cinema. *Correio Paulistano*. São Paulo, 20 de abril de 1915, p. 8.
- CENTRO MUSICAL DE SÃO PAULO. Estatutos do Centro Musical de São Paulo. Parcialmente transcritos. In: *Gazeta Artística. Revista de música, literatura e belas artes*. São Paulo, n. 26, nov./1913, p. 11–15.
- CENTRO Musical Carlos Gomes. *Folha da Manhã*. São Paulo, 28 de março de 1928, p. 7.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. Indesejáveis. *Terra roxa e outras terras*. São Paulo, nº 1, 20 de jan. de 1926, p. 5.
- NA CÂMARA Municipal. *Folha da Manhã*. São Paulo, 11 de agosto de 1929, p. 9
- O CASO das Sociedades Sinfônicas em São Paulo. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 04 de março de 1930, p. 7.
- SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 3818 de 07 de março de 1925. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, 08 de março de 1925, p. 1874
- SOCIEDADE de Concertos Sinfônicos. *Diário Nacional*. São Paulo, 28 de julho de 1928, p. 7.
- SOCIEDADE de Concertos Sinfônicos de São Paulo. *Correio Paulistano*. São Paulo, 24 de dez. de 1929, p. 7.

## Obras de Mário de Andrade

ANDRADE, Mário de. *Paulicea desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922.

ANDRADE, Mário de. Música de pancadaria. In: *Música, doce música*. São Paulo: L. G. Miranda, 1934, p. 245-358.

## Obras teatrais

AZEVEDO, Artur. A Capital Federal. In: *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1983, vol. 6.

CORREA, Viriato; GONZAGA, Francisca. Manuscrito. 1918. *Jurity. Peça de costumes sertanejos*. Arquivo Nacional, Fundo Delegacia Auxiliar da Polícia, Cx. 58, 03.

Recebido: 16/04/2019 – Aprovado: 16/10/2019

### Editores Responsáveis:

Júlio Pimentel Pinto e Flavio de Campos