

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MARIA APARECIDA DOS REIS VALIATTI PASSAMAE

OSCAR GUANABARINO E SUA PRODUÇÃO CRÍTICA DE 1922

RIO DE JANEIRO

2013

MARIA APARECIDA DOS REIS VALIATTI PASSAMAE

OSCAR GUANABARINO E SUA PRODUÇÃO CRÍTICA DE 1922

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Música, como pré-requisito para a obtenção do grau de Mestre em Música, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Orientadora: Profa. Dra. Maria Alice Volpe

RIO DE JANEIRO

2013

P285

Passamae, Maria Aparecida dos Reis Valiatti

Oscar Guanabaro e sua produção crítica de 1922 /
Maria Aparecida dos Reis Valiatti Passamae. - 2013.

131 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal
do Rio de Janeiro, Escola de Música, Riode Janeiro, 2013.

Orientador: Maria Alice Volpe

1. Guanabaro, Oscar, 1851-1937. 2. Crítica musical.
3. Música - Teses. I. Volpe, Maria Alice (Orient.). II.
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música.
III. Título.

CDD: 780.9



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

A Dissertação:

Oscar Guanabarro e sua produção crítica de 1922

elaborada por:

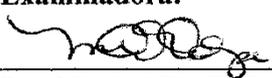
MARIA APARECIDA DOS REIS VALIATTI PASSAMAE

e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora,
foi aceita pela Escola de Música e homologada pelo
Conselho de Ensino para Graduados e Pesquisa como
requisito parcial à obtenção do título de

Mestre em Música

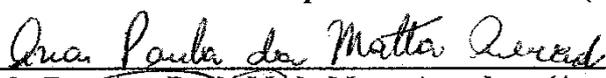
Rio de Janeiro, 18 de Dezembro de 2013

Banca Examinadora:



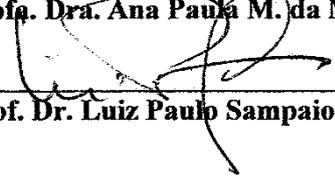
Prof.ª Dra. Maria Alice Volpe

(Orientador)



Prof.ª. Dra. Ana Paula M. da Matta Avvad

(Avaliador Interno)



Prof. Dr. Luiz Paulo Sampaio

(Avaliador Externo)

AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Maria Alice Volpe, pela orientação e incentivo no desenvolvimento deste trabalho.

Aos meus filhos, Caio César e Otávio Augusto, pelo apoio e incentivo.

Aos meus pais, Chrysósthomo Valiatti e Zuleica Ferreira dos Reis Valiatti, pelo apoio em todos os momentos da minha vida, pelo carinho e paciência.

Em especial, ao meu marido, Paschoal Passamae Filho, pelo carinho, pela atenção, por compartilhar de forma tão completa minhas ideias e por ser incansável em seu apoio durante todo o curso.

À Associação Brasileira de Imprensa (ABI) na pessoa de seu presidente, Sr. Maurício Azêdo.

À Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, nas pessoas da Sra. Anna Naldi e Geovana Veríssimo.

Ao Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, na pessoa do Sr. Antônio Carlos G. Valério.

A todos aqueles que, de maneira direta ou indireta, contribuíram para a realização deste trabalho.

Não nos pesa sobre a consciência o ter sido injusto com os verdadeiros talentos, assim como não nos arrependemos da guerra feita ao charlatanismo, aos falsos artistas e aos cabotinos. Reconhecemos a violência da nossa pena e talvez o exagero no modo de externar os nossos conceitos, mas é necessário esse modo, porque escrevendo para o público que, em regra, não percebe alusões e só se impressiona com o ataque firme em estilo incisivo, cortante e mordaz. (OSCAR GUANABARINO

RESUMO

Este trabalho aborda os textos críticos de Oscar Guanabara (1851-1937) publicados no *Jornal do Commercio* durante o ano de 1922, sistematizando-os em temas debatidos pelo mais notável crítico musical de sua época, na cidade do Rio de Janeiro, capital do Império e da República. As categorias dos temas consistem em: apresentações artísticas, estética, modernismo, moral e ética, política cultural e educação. As diferentes categorias de temas de crítica publicados são discutidas com vistas ao entendimento do cenário cultural da segunda década do século XX.

Palavras-chave: Crítica musical. *Jornal do Commercio*. Oscar Guanabara. Periódicos brasileiros. Brasil século XX.

ABSTRACT

This work addresses the critical writings of Oscar Guanabara (1851-1937) published in the *Jornal do Commercio* during the year 1922, systematizing the issues discussed by the most notable music critic of his time in the city of Rio de Janeiro, capital of Brazilian Empire and the Republic. The categories of topics include: artistic performances, aesthetics, modernism, moral and ethics, cultural policy and education. The different categories of published critical topics are discussed toward the understanding of the cultural scenario of the second decade of the twentieth century.

Keywords: Music criticism. *Jornal do Commercio*. Oscar Guanabara. Brazilian periodicals. Brazil twentieth century.

LISTA DE SIGLAS

ABI – Associação Brasileira de Imprensa

BNRJ – Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

EMB – Enciclopédia de Música Brasileira

INM – Instituto Nacional de Música

SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

LISTA DE QUADROS

Quadro 1.1 – Relação dos periódicos e assuntos pesquisados	15
Quadro 1.2 - Categorização dos temas abordados por Oscar Guanabara	18
Quadro 2.1 – O professor de piano: a arte de educar um pianista desde os rudimentos até o ensino transcendental	32
Quadro 2.2 – Análise das óperas Salvador Rosa, O Guarany e Fosca, por Oscar Guanabara .	34

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 OSCAR GUANABARINO.....	19
2.1 DADOS BIOGRÁFICOS	19
2.2 O CONTEXTO SOCIAL, POLÍTICO E CULTURAL.....	23
2.3 ATUAÇÃO NA CRÍTICA MUSICAL	30
2.4 ATUAÇÃO DIVERSA.....	39
2.5 O PERFIL DO CRÍTICO.....	44
2.6 ACADEMIA LIVRE DE MÚSICA E A CRIAÇÃO DA ARTE MUSICAL.....	46
3 O JORNAL DO COMMERCIO	49
3.1 PRIMÓRDIOS DO JORNALISMO NO BRASIL.....	49
3.2 SINTESE HISTÓRICA DO JORNAL	51
3.3 A LINHA EDITORIAL.....	54
4 A PRODUÇÃO CRÍTICA DE OSCAR GUANABARINO EM 1922.....	57
4.1 APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS	58
4.2 ESTÉTICA.....	63
4.3 MODERNISMO	67
4.4 MORAL E ÉTICA	76
4.5 POLÍTICA CULTURAL	84
4.6 EDUCAÇÃO	95
5 CONCLUSÃO.....	100
REFERÊNCIAS.....	105
ANEXOS.....	110
ANEXO A – PERIÓDICOS DIVERSOS	111
ANEXO B – <i>FAC-SIMILE</i> DA CERTIDÃO DE ÓBITO	113
ANEXO C – TRANSCRIÇÕES ESCOLHIDAS DO JORNAL DO COMMERCIO	114

1 INTRODUÇÃO

A crítica de arte sempre suscitou controvérsias. De grande relevância para a cultura brasileira foi o embate entre a crítica dita conservadora e os defensores do movimento que culminou com a Semana de Arte Moderna de 1922, no contexto de sua evolução histórica e que pressupõe escolhas: “[...] não há história sem crítica e sem espírito seletivo” (MARTINS, 1966, p. 9). O estudo do passado permite compreender sua natureza em profundidade, dar-lhe “um sentido e uma significação” e, concomitantemente, a história e a crítica só se justificam enquanto existirem “conscientemente sob o signo da *qualidade*”, não importando as variações individuais e temporais do conceito de qualidade, pois a seleção e as escolhas ocorrem no mesmo nível. O importante, segundo o historiador e o crítico literário, “[...] é que a consciência de qualidade esteja presente, e não se deixe corromper, no trabalho do historiador e do crítico [...]” (MARTINS, 1966, p. 9).

As duas primeiras décadas do século XX no Brasil foram marcadas por diferentes posições no debate da cultura brasileira diante dos diversos movimentos artísticos, literários e musicais (expressionismo, dadaísmo e futurismo, entre outros). Impunha-se o reexame de tudo com a tomada de novas posições, no caso do movimento Modernista (IGLESIAS, 2007, p. 20). O debate entre os partidários de uma visão estética tradicional e os partidários de uma estética dita modernista (ou futurista) foi empenhado com calor e com passionalidade virulenta naquela época e persiste atualmente como tema importante dos estudos brasileiros.

As mudanças propostas na linguagem cultural pressupõem o reflexo de mudanças comportamentais da sociedade envolvida ou a pretensão de transformá-la mediante a consumação, como reflexo, da arte no comportamento e no gosto daquela sociedade com a qual a linguagem cultural busca interagir.

Oscar Guanabarro estabeleceu um debate da maior importância para as artes e cultura brasileiras da segunda metade do século XIX a fins da década de 1930. Abordou, em seus textos críticos, assuntos com grande amplitude de temas correlacionados com as artes, desde a arquitetura de salas de concertos até a pedagogia do ensino do piano. Não se limitou, entretanto, a meros aspectos técnicos dos temas artísticos que comentava. Guanabarro postou-se de forma emblemática quanto aos aspectos comportamentais, morais e sociológicos

da sociedade carioca naquele período. Relatou de maneira precisa a sociedade artística do Rio de Janeiro.

Oscar Guanabarro é considerado, por alguns pesquisadores, “[...] o fundador da crítica especializada no Brasil, [pois] [...] até então, a crítica era exercida pelos folhetinistas, escritores e/ou jornalistas que, em sua grande maioria, freqüentavam as páginas dos periódicos sem assinar os textos” (GIRON, 2004, p. 16). Foi um crítico implacável da chamada arte moderna desde os seus primórdios até o seu clímax, na Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922.

O objeto desta pesquisa são os textos de crítica publicados por Oscar Guanabarro no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, no ano de 1922, categorizados no Quadro 1.2. Na medida em que foi necessário para a compreensão das questões norteadoras da pesquisa, ampliou-se sua delimitação cronológica para levantar pontos específicos sobre a trajetória do crítico, com o objetivo de produzir um relatório sobre os dados levantados.

O capítulo 2, “Oscar Guanabarro”, é composto por quatro subseções com os dados biográficos do crítico, o cenário social, político e cultural em que viveu, a trajetória profissional daquele que é considerado o fundador da crítica especializada no Brasil, a criação da Academia Livre de Música e a atuação de Guanabarro nessa instituição e na arte musical.

O capítulo 3, “*Jornal do Commercio*”, possui duas grandes subseções: a primeira inclui uma abordagem sobre os primórdios do jornalismo no Brasil e a segunda, uma síntese histórica específica do jornal e comentários sobre sua linha editorial.

O capítulo 4, “A produção crítica de Oscar Guanabarro durante 1922”, está dividido em seis grandes temas sistematizados pela metodologia exposta adiante e comentados com base na bibliografia pertinente aos temas propostos.

A Conclusão quanto à sua biografia é que, de fato, Guanabarro participou como combatente em duas campanhas: na Revolução Federalista e nos combates da Ponta da Areia em Niterói. Quanto ao início de sua carreira profissional, concluiu-se que o artigo assinado, publicado em 1859, é provavelmente de seu pai, sob o pseudônimo “Guanabarro”. Verificou-se que ele analisava aspectos sociológicos do comportamento e os hábitos da sociedade carioca tanto no

tocante à cultura erudita quanto à popular. Além disso, abordou questões de infraestrutura cultural e sugeriu soluções. Outras importantes constatações poderão ser vistas na Conclusão.

A pesquisa de periódicos foi realizada na Biblioteca Nacional, no Arquivo Nacional e na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro. O levantamento nos acervos, impressos e digitais, dos textos publicados por e sobre Oscar Guanabara incluem os periódicos publicados no Rio de Janeiro relacionados no Quadro 1.1.

Embora os artigos selecionados para a análise historiográfica circunscrevem-se ao ano de 1922 no intuito de oferecer os diversos temas discutidos pelo crítico naquele ano, o levantamento documental foi mais amplo cronologicamente, de modo a responder a outras questões inerentes à pesquisa. O Quadro 1.1 mostra esses outros periódicos em ordem alfabética, o ano da edição, o título da matéria publicada e o assunto pesquisado.

Os periódicos publicados em 1937 (*A Batalha, A Noite, Diário da Noite, Diário de Notícias, Gazeta de Notícias, Correio da Manhã, Jornal do Brasil* e o *Globo*) noticiaram o falecimento de Oscar Guanabara além de traçar suas visões sobre o crítico. A leitura desses periódicos foi muito importante para que fosse estabelecido não só um perfil do personagem como também esclarecimento de passagens ainda difusas da sua biografia. Igualmente relevante para esse processo foi a edição do jornal *A Noite*, de 1934, que noticiou o segundo casamento de Guanabara, aos 83 anos.

No *Diário Oficial da União*, buscaram-se as informações sobre as denominadas subvenções do Estado (Governo e Congresso) aos artistas brasileiros para viagens ao exterior. Da *Gazeta Mercantil* de 1999 vieram as informações sobre as irmãs Cleofe e Ruth Mattos, importantes alunas de piano de Guanabara. Da *Gazeta da Tarde* originaram-se as informações sobre a série de críticas às óperas de Carlos Gomes, abrangendo *Salvador Rosa, O Guarani* e *Fosca*, devidamente detalhadas no Quadro 2.2, no terceiro capítulo. Em *O Paiz*, foram obtidas relevantes informações sobre o pensamento de Guanabara no que se refere ao juízo crítico de arte, ainda em 1887. No mesmo jornal (1890), podem-se acompanhar os debates sobre o concurso para a composição de um novo Hino Nacional Brasileiro para o Estado republicano com total engajamento do crítico. Em edição de 1897, tratou da problemática da Academia Livre de Música. Já em 1900, publica longas matérias abordando os quatro séculos da arte no Brasil considerando a busca de uma expressão artística genuinamente nacional e, por fim,

numa edição de 1917, apresenta comentários sobre a encenação de uma de suas peças teatrais protagonizada pela atriz Itália Fausta.

A consulta à *Revista Popular* foi importante para averiguar a autoria atribuída, por uma especialista, ao seu pai Joaquim Norberto e, por outra pesquisadora, a Oscar Guanabarro, para determinar onde e quando Oscar teria iniciado sua carreira jornalística.

Quadro 1.1 – Relação dos periódicos e assuntos pesquisados

Ord.	Título do Periódico	Ano da Edição	Assunto Pesquisado		
			Título da Matéria	Assunto	
1	A Batalha	1937	Oscar Guanabarin	Notícia o falecimento de Oscar Guanabarin e traça um perfil do crítico	
2	A Noite	1934	Como Anatole France, casou-se aos 83 anos	Casamento de Oscar Guanabarin-Eulália Soares	
		1937	Oscar Guanabarin	Notícia o falecimento de Oscar Guanabarin e traça um perfil do crítico	
3	Correio da Manhã	1937	Oscar Guanabarin	Notícia o falecimento de Oscar Guanabarin e traça um perfil do crítico	
4	Diário da Noite	1937	Oscar Guanabarin	Notícia o falecimento de Oscar Guanabarin e traça um perfil do crítico	
5	Diário de Notícia	1937	Oscar Guanabarin	Notícia o falecimento de Oscar Guanabarin e traça um perfil do crítico	
6	Diário Oficial da União	1920	Expediente de 1 de setembro de 1920	Prêmio de viagem ao estrangeiro do Concurso de Composição de João Octaviano Gonçalves	
7	Gazeta Mercantil	1999	A pesquisadora insaciável	Cleofe e Ruth Person de Mattos	
8	Gazeta da Tarde	1880	16/ago.	Salvador Rosa	Crítica da ópera Salvador Rosa - ver Quadro 3.2
			06/set.	O Guarani	Crítica da ópera O Guarani - ver Quadro 3.2
			de 04 a 11/out.	Fosca	Crítica da ópera Fosca - ver Quadro 3.2
9	Gazeta de Notícias	1937	Oscar Guanabarin	Notícia o falecimento de Oscar Guanabarin e traça um perfil do crítico	
10	Jornal do Brasil	1937	Oscar Guanabarin	Notícia o falecimento de Oscar Guanabarin e traça um perfil do crítico	
11	O Globo	1937	Oscar Guanabarin	Notícia o falecimento de Oscar Guanabarin e traça um perfil do crítico	
12	O Paiz	1887	Belas-Artes	Julgamento crítico de arte	
		1890	O Novo Hino	O novo Hino Nacional republicano	
		1897	Academia Livre de Música	Academia Livre de Música	
		1900	Quarto Centenário do Brasil: evolução artística - a música I e II	Evolução musical e a busca de uma expressão artística nacional	
1917	Theatro República - Itália Fausta	Encenação da peça <i>Perdão que Mata</i> , de autoria de Oscar Guanabarin			
13	Revista Musical e de Bellas Artes	1880	Diversos	Conjunto de Guia Pedagógico - ver Quadro 3.1	
14	Revista Popular	1859	O Sonho de Tebyriçá	Matéria atribuída a Oscar Guanabarin, mas provavelmente escrita por Joaquim Norberto	

Fonte: As citadas na coluna do quadro "Título do Periódico". Sistematizado pela autora

No que concerne à produção jornalística de Oscar Guanabara no período delimitado, o procedimento metodológico consistiu no levantamento e identificação das edições do *Jornal do Commercio* disponíveis no arquivo de periódicos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; na transcrição dos textos, vertendo-os para o português moderno, e análise dos dados, visando a estabelecer categorias de acordo com os grupos temáticos abordados pelo crítico. O conteúdo dos textos críticos de Guanabara foi dividido em seis grupos temáticos:

- 1) apresentações artísticas;
- 2) estética;
- 3) modernismo;
- 4) moral e ética;
- 5) política cultural;
- 6) educação.

Esses grupos temáticos, por sua vez, foram também subdivididos conforme os assuntos mais específicos. A metodologia ora descrita pode ser observada no Quadro 1.2 – Categorização dos temas abordados por Oscar Guanabara. O quadro, resumo do procedimento metodológico, está exposto a seguir.

O quadro das categorias é constituído de três colunas com ordem decrescente de agregação. A primeira coluna, a mais agregada, é composta pela categorização dos temas conforme mencionado. A coluna seguinte apresenta o segundo nível das categorias, ou seja, os subtemas oriundos do detalhamento de cada tema abordado. Finalmente, o terceiro e último nível de categorização representa o assunto abordado no texto de Guanabara e apreciado no trabalho.

A quarta coluna especifica as datas correspondentes aos fragmentos extraídos do texto integral publicado para serem categorizados. Dessa forma, uma mesma categoria pode ser representada por excertos de publicações em diferentes ocasiões. A última coluna (a coluna [5]) apresenta trechos mnemônicos dos fragmentos selecionados.

Assim, exemplificando o processo e considerando a Estética como tema (coluna [1]), tem-se, como rebatimento, as estéticas modernista e musical como subcategorias ou subtemas (coluna [2]). Finalmente, dentro dessa classificação (estética e musical), pode-se ter uma terceira subcategoria vinculada a Villa-Lobos. Dessa forma, ao se escolher um fragmento de

publicação de Oscar Guanabara (coluna [5]) e seguindo a metodologia descrita, tem-se a seguinte sequência: Estética [1] Musical [2] de Villa-Lobos [3].

O quadro de categorização será utilizado para a escolha dos assuntos a serem discutidos. Conforme já mencionado, serão apresentados os fragmentos dos textos transcritos devidamente vertidos para a forma de expressão atualizada do português moderno do Brasil seguidos de uma apreciação das críticas.

Quadro 1.2 - Categorização dos temas abordados por Oscar Guanabarro

CATEGORIAS			DATA DA PUBLICAÇÃO	FRAGMENTO DO TEXTO	ARGUMENTAÇÃO	NOMES REFERENCIADOS	
TEMA [1]	SUBTEMA[2]	ASSUNTO [3]					
Apresentações Artísticas	Nacionais	Musicais	002, 15-02-1922, quarta-feira, p. 2	Esse cuidado, temos tido sempre e, aproveitando as últimas linhas deste folhetim, recomendamos a alta sociedade que se acha	(1) Responsabilidade do crítico no estímulo aos desenvolvimento técnico de jovens instrumentistas	Marina Milone (violinista)	
		Musicais	002, 25-10-1922, quarta-feira, p. 2	Aquele edifício poderá servir para tudo – menos para as exposições musicais, tão graves são os seus defeitos – ressonâncias prolongadas e	(1) Falta de modestia no anúncio-programa de músicos; (2) Responsabilidade do crítico no estímulo ao	Marie Antoinette Aussena (pianista)	
		Musicais	005, 20-12-1922, quarta-feira, p. 2	É provável que tenhamos ocasião de ouvir hoje, á tarde, no foyer do	(1) Técnica vocal do tenor Camargo; (2) Baixa audiência	Octacílio Machado (tenor dramático);	
		Teatrais	005, 20-12-1922, quarta-feira, p. 3	Referimo-nos a peça do Sr. Antonio Ferro, intitulada, “Mar alto” e representada no Teatro Lírico pela companhia Lucília Simões na noite	(1) Companhia Teatral Lucília Simões; (2) Mérito do texto é atentar quanto aos valores morais da época; (3)	Antonio Ferro (autor); Erico Braga (ator); Renato Vianna, (autor)	
Estética	Modernista	Clássica e Modernista	003, 22-02-1922, quarta-feira, p. 3	Não se trata de uma novidade absoluta. A revolução literária teve o	(1) Novos formatos de linguagem escrita; (2) Futurismo	Henri de Regnier (escritor); Jules Laforgue	
			004, 08-03-1922, quarta-feira, p. 3	O que o Sr. Del Picchia dá a entender é que nós brasileiros e sobretudo os paulistas, devemos esquecer Virgílio, Dante, Camões,	(1) Comparação entre a estética clássica e a modernista; (2) Análise teórica da estrutura do “novo”; (3) Discussão	Virgílio, Dante, Camões, Victor Hugo (escritores e poetas clássicos); Menotti del	
	Modernista	Modernista	004, 06-12-1922, quarta-feira, p. 2	Os homens de bom senso, não os tomam a sério senão através de um olhar piedoso. São doidos varridos que, formando legião, julgam ter	(1) Manifesto Futurista; (2) Discussão dos elementos teórico-linguísticos do Manifesto Futurista; (3) Música	[Filippo Tommaso Godoy] Marinetti; Balilla Pratella (músico); Luiz Russolo (pintor);	
			005, 20-12-1922, quarta-feira, p. 2	Marinetti, Papa dos cretinos, invadiu todas as artes e criou coisas	(1) Plateia Carioca e o Futurismo; (2) Uso de material	Marinetti; Ronald de Carvalho (poeta); Villa-	
	Musical	Villa-Lobos	003, 22-02-1922, quarta-feira, p. 3	Nada conhecemos na pintura, na escultura e na poesia, entre os	(1) Análise da obra A Guerra	Villa-Lobos (compositor); Milhaud	
	Musical	Villa-Lobos	004, 08-03-1922, quarta-feira, p. 3	Carpentier ainda é pouco para nos fazer abandonar o culto de	(1) Villa-Lobos x Debussy	Villa-Lobos (compositor)	
	Musical	Villa-Lobos	009, 02-08-1922, quarta-feira, p. 2	Desejamos, no entanto, deixar aqui registrado o que escrevemos no	(1) Discussão do Método de Villa-Lobos; (2) Volume x	Villa-Lobos (compositor); Leopoldo Miguez	
	Musical	Villa-Lobos	011, 22-11-1922, quarta-feira, p. 2	Os recitais e os concertos que se podiam realizar na Exposição	(1) Música sacra de Villa-Lobos; (2) Avaliação estética	Villa-Lobos (compositor)	
	Musical	Villa-Lobos	005, 20-12-1922, quarta-feira, p. 2	A música do Sr. Villa-Lobos tem certo merecimento, não resta	(1) A estética de instrumentos africanos; (2) Discussão da	Villa-Lobos (compositor); Ronald de	
	Musical	Villa-Lobos	013, 27-12-1922, quarta-feira, p. 2	A manifestação da música é rápida como o pensamento; não deixa	(1) Crítica objetiva x subjetiva; (2) Revisão de conceitos	Villa-Lobos (compositor); Ronald de	
	Musical	Carlos Gomes	005, 15-03-1922, quarta-feira, p. 2	Não teve razão, portanto, Sr. Menotti Del Picchia, quando sob o	(1) Defesa de Carlos Gomes; (2) Estética lírica italiana x	Menotti Del Picchia (poeta); Carlos Gomes	
	Modernismo	Semana de 22	Reações	003, 22-02-1922, quarta-feira, p. 2	Tínhamos tido notícia da organização de uma embaixada de arte	(1) Preconceito cultural; (2) Evolução das artes; (3)	Stéphane [Étienne] Mallarmé (poeta e
		Semana de 22	Reações	003, 22-02-1922, quarta-feira, p. 3	Não acompanhamos, através dos jornais de São Paulo, as campanhas	(1) Caráter excludente do Movimento Modernista	Guiomar Novaes (pianista)
Semana de 22		Reações	003, 22-02-1922, quarta-feira, p. 2	Não vimos ainda esse programa. O Jornal do Commercio transcreve	(1) Polemismo; (2) Forma de discurso modernista; (3)	Menotti del Picchia (poeta)	
Semana de 22		Reações	003, 22-02-1922, quarta-feira, p. 3	A imprensa paulista já lavrou o seu protesto e lamentamos que	(1) Reação negativa da plateia paulista; (2) Descrença na	Nihil	
Semana de 22		Reações	002, 25-10-1922, quarta-feira, p. 2	O cubismo, o futurismo, e outras maluquices invadiram todas as artes	(1) Falta de mercado para arte moderna; (2) Não	Mário de Andrade (poeta e escritor); Walter	
Semana de 22		del Picchia	004, 08-03-1922, quarta-feira, p. 1	Explicam-se assim as reações instintivas dos intelectuais contra a	(1) Ideia da criação sobre o caos; (2) Polemismo	Menotti del Picchia (poeta)	
Semana de 22		del Picchia - Juca	005, 15-03-1922, quarta-feira, p. 2	Vimos, há tempo, em um circo armado no Teatro República, um	(1) Falta de conhecimento rigoroso dos elementos	Menotti del Picchia (poeta); [Max]	
Semana de 22		del Picchia	005, 15-03-1922, quarta-feira, p. 2	O Sr. Menotti Del Picchia obriga-nos a voltar a arena. Não que	(1) Falta de diretriz de princípios; (2) Preconceito com	Menotti del Picchia (poeta); Júlio Dantas	
Semana de 22		del Picchia	005, 15-03-1922, quarta-feira, p. 2	Esperamos; e a nossa desilusão apareceu no discurso que atribuímos a	(1) Ciclo de vida de ideias; (2) Polemismo	Menotti del Picchia (poeta)	
Semana de 22		Ronald Carvalho	013, 27-12-1922, quarta-feira, p. 2	Não vale a pena insistir nesse assunto tão falho de critério; mas	(1) Fraude intelectual; (2) Iconoclastia; (3) Polemismo;	Ronald de Carvalho (poeta); [Francisco do]	
Moral e Ética	Administrativa		002, 15-02-1922, quarta-feira, p. 2	Em casos excepcionais o triunfo é fácilimo quando o implicado,	(1) Nomeações favorecidas sem o devido mérito de	Grace Calwell; Ferreira Chaves (Ministro da	
	Administrativa	Instituto	006, 22-03-1922, quarta-feira, p. 2	Durante esse período, talvez, tenhamos ocasião de ouvir a cantora	(1) Fraude em concursos públicos; (2) Não cumprimento	Estela Del Rio (Beatriz Scherrard); Oscar	
	Administrativa	Instituto	010, 23-08-1922, quarta-feira, p. 2	O concurso ao prêmio de viagem, estabelecido para os alunos que	(1) Fraude em concursos públicos; (2) Descumprimento do	João Gonçalves (bibliotecário); Osório	
	Profissional	Imprensa	009, 02-08-1922, quarta-feira, p. 2	Mas apesar de tudo, o Sr. Villa-Lobos tem adoradores, poucos	(1) Mãe fé da crítica jornalística por interesses escusos; (2)	Villa-Lobos; Jacyra Amorim; Joseph	
		Costumes		009, 02-08-1922, quarta-feira, p. 2	O pé dessa coluna devia ser dedicado a inauguração da Comédia	(1) Contexto moral e costumes de época	Maestro Weingartner; Ruth Leite Ribeiro de
Política Cultural	Infraestrutura	Cantores Líricos	002, 15-02-1922, quarta-feira, p. 2	Relendo uns apontamentos que tomaremos sobre os cantores que	(1) Vida útil das vozes líricas; (2) Custos dos cantores de	Battisti (cantor); Tamagno (tenor); Caruso	
	Infraestrutura	Cia Lírica	011, 22-11-1922, quarta-feira, p. 2	lírica, apresenta-se atualmente uma crise muito séria e grave, com	(1) Capacidade do Rio na manutenção de um teatro lírico;	Walter Mocchi (empresário); Ferrari	
	Infraestrutura	Orquestra	007, 05-04-1922, quarta-feira, p. 2	É certo que a Capital Federal não sustentará uma grande série de	(1) Custo de manutenção de uma grande orquestra no Rio	maestro Weingartner; Filarmônica de Vienna	
	Infraestrutura	Orquestra	009, 02-08-1922, quarta-feira, p. 2	orquestra. A Filarmônica de Viena não prima só pelo valor individual	(1) Subvenções estatais	Carlos Sampaio; Walter Mocchi	
	Infraestrutura	Instalações	007, 05-04-1922, quarta-feira, p. 2	O confronto aludido vai se dar. A Comissão Executiva do Centenário	(1) Festa Centenário da Independência; (2) Qualidade do	Abdon Milanez (diretor do Instituto de	
	Subvenções	Teatro	007, 05-04-1922, quarta-feira, p. 2	Estamos em franca estação teatral, o que quer dizer que as	(1) Tipo usual de peças na temporada teatral no Rio; (2)	Apollo de Lisboa (empresário); Henrique	
	Subvenções	Teatro	007, 05-04-1922, quarta-feira, p. 2	Temos elementos para uma formação daquela ordem; mas sem	(1) Estrutura de orquestra; (2) Período de ensaios	Nihil	
		Iniciativas	Teatro	004, 06-12-1922, quarta-feira, p. 2	que recebeu o título de A Batalha da Quimera.	da Comédia Brasileira	Renato Vianna (dramaturgo)
		Iniciativas	Teatro	006, 22-03-1922, quarta-feira, p. 2	A Companhia Nacional Dramática comemorou quarta-feira, passada,	(1) Companhia Nacional Dramática; (2) Falta de apoio do	Gomes Cardin (diretor teatral); Itália Fausta
	Educação	Educação	Artística	004, 08-03-1922, quarta-feira, p. 2	Cabem nestas linhas e sob o título que as encimes, os préstimos	método de educação artística popular; (3) Educação	Rego Barros (escritor teatral)

Fonte: Jornal do Commercio (1922).. Sistematizado pela autora.

2 OSCAR GUANABARINO

O texto ora apresentado partiu de alguns trabalhos que tratam da atuação profissional ou abordam o pensamento crítico de Oscar Guanabarin: José Miguel Wisnik (1977), Enio Squeff e José Miguel Wisnik (1982), Luis Antônio Giron (1999), Carlos Kater (2001), Maria Alice Volpe (2001-2012), Hilda Machado (2002), Fabiana de Araujo Guerra Grangéia (2005), José Américo Miranda (2006), Rosângela de Jesus Silva (2007), Fabiane Luckow e Isabel Porto Nogueira (2007), Paulo Castagna (2008) e Lutero Rodrigues (2009). O propósito deste capítulo é alinhar as diferentes abordagens e complementar eventuais lacunas identificadas nos referidos trabalhos.

2.1 DADOS BIOGRÁFICOS

Oscar foi um dos dois filhos do escritor Joaquim Norberto de Sousa Silva (1829-1891), uma típica personalidade do século XIX brasileiro. Joaquim Norberto foi um intelectual eclético, dedicado à pesquisa e autor de obras de gêneros variados, desde a “[...] corografia, a história, a biografia, a crítica literária, da poesia lírica ao teatro, do conto ao romance, da crônica jornalística ao ensaio, dos estudos lingüísticos às traduções”. Considerado como “[...] o primeiro autor brasileiro a projetar uma História da Literatura Brasileira”, publicada em capítulos “[...] na *Revista Popular*, noticiosa, científica, industrial, histórica, literária, artística, biográfica, anedótica, musical, etc.”. Essa revista circulou no Rio de Janeiro entre 1859 e 1862, quando Oscar era ainda um jovem de apenas 11 anos de idade. Não conseguiu reunir as peças capitulares num único volume. Só recentemente seus textos foram editados em livro em duas diferentes edições: *História da literatura brasileira e Outros ensaios* (Rio de Janeiro: Zé Mário, 2002) e *Capítulos de história da literatura brasileira e Outros estudos* (Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001) (MIRANDA, 2006, p. 33 - 34).

A imagem pública do escritor era a de um intelectual civilizador, totalmente empenhado no serviço da criação e da literatura do Brasil. Ou seja, o clássico homem de letras. Possuía também uma “[...] faceta, mais leve e dada ao bom humor” que frequentemente utilizou com o disfarce dos pseudônimos. Somente na *Revista Popular* usou vários, alguns “[...] já identificados: Fluviano, Achimbert, Inerto Zailva e Jonor Achimbert (esses últimos,

anagramas e combinações diversas das letras e dos nomes Joachim ou Ioachim, Norberto, Souza e Silva)”. É muitíssimo provável que se ocultou também com os “[...] pseudônimos Guanabarino, Américo Brasilino, Brasília, Brasíliaco e Sebastianopolino” devido à percepção nacionalista contida nesses nomes. Joaquim Norberto deu a dois de seus filhos nomes que carregavam essa sugestiva percepção nacionalista: a Armando acrescentou Fluviano e a Oscar acrescentou Guanabarino (MIRANDA, 2006, p. 34).

Oscar Guanabarino de Sousa Silva nasceu em Niterói, em 29 de novembro de 1851, e faleceu na cidade do Rio de Janeiro, em 17 de janeiro de 1937. Foi o mais notável crítico musical de sua época, na cidade do Rio de Janeiro, capital do Império e da República, atividade que exerceu durante cerca de meio século. Além de jornalista, foi também funcionário público e comediógrafo. Em atividades pedagógicas, foi professor de piano. Sobre esse tema, produziu artigos didáticos. Era um ferrenho defensor da escola musical italiana em contraposição à estética wagneriana. “Foi um erudito, autor de um Dicionário Enciclopédico Musical, com mais de oitenta mil verbetes” (RODRIGUES DA SILVA, 2009, p. 109).

Iniciou os estudos de piano aos seis anos de idade com Achille Arnaud e, aos 14 anos (1865), escreveu sua primeira peça teatral,¹ uma comédia intitulada *As filhas da tia*, posteriormente produzida pelo próprio Guanabarino e encenada “[...] no Coliseu Teatro, do Rio de Janeiro, de propriedade de seu pai[...]” (ENCICLOPÉDIA DE MÚSICA BRASILEIRA, 2000, p. 349).

Aos 15 anos (1866), já conhecedor dos segredos da harmonia e do contraponto e pianista emérito, “[...] dava seus primeiros concertos de piano, sob os olhos comovidos de Arthur Napoleão, o moço discípulo de Liszt, que o aplaudia com calor”.² Segundo a EMB, sua estreia como pianista ocorreu quando se apresentou em concerto no Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro (ENCICLOPÉDIA DE MÚSICA BRASILEIRA, 2000, p. 349).

Aperfeiçoou o estudo de harmonia com Gioacchino Giannini,³ que fora professor de Carlos Gomes, e recebeu aulas de piano de Louis Moreau Gottschalk⁴ que, na segunda metade do

¹ *A Noite*: 18-1-1937, p. 1-3: Oscar Guanabarino – Morreu ontem o grande crítico brasileiro.

² *A Noite*: 18-1-1937, p. 1-3: Oscar Guanabarino – Morreu ontem o grande crítico brasileiro.

³ Gioacchino Giannini (1817-1860): compositor, chegado ao Brasil em torno de 1846, como mestre de canto e, mais tarde, diretor de uma companhia italiana de ópera que havia firmado contrato com o teatro São Pedro de Alcântara, do Rio de Janeiro. Era professor do Conservatório Imperial de Música no Rio de Janeiro. (BRANDÃO, 2009, p. 84).

século XIX, influenciou o meio musical na cidade do Rio de Janeiro (ENCICLOPÉDIA DE MÚSICA BRASILEIRA, 2000, p. 349). Foi com Gottschalk que estudou técnica pianística em 1869,⁵ afirmando, posteriormente, que Gottschalk tivera papel revelador em sua carreira.⁶ A matéria jornalística apresentada no jornal *A Noite*⁷ transcreve palavras do próprio crítico que revelam sua percepção sobre o seu mestre: “Aprendi com as alunas [...] até que Gottschalk me abriu o verdadeiro caminho”.⁸

Sua atuação na música não se limitava, entretanto, à atividade de professor de piano. Guanabarro veio, por exemplo, a tocar tímpanos no Teatro Provisório, atuou como mestre de coros e, às vezes, como ensaiador dos artistas.⁹

Guanabarro teve intensa atuação como um militante republicano com participação em eventos não só cívico-culturais, mas também em eventos político-militares. Combateu como oficial honorário do Exército, cuja patente recebera de Floriano Peixoto, na campanha da Revolução Federalista. O fato foi narrado pelo próprio personagem na edição de 27-12-1922 do *Jornal do Commercio*: “[...] quando, de espada em punho e depois de uma pesada marcha de cento e tantas léguas através dos Estados de S. Paulo e Paraná, combatemos e aprisionamos as forças de Aparício Saraiva, nas fronteiras de Santa Catarina”.

Grande parte da armada aderiu aos revoltosos federalistas ocupando, inclusive, a ilha de Nossa Senhora do Desterro, atual Florianópolis, o que passou à história do Brasil como a *Revolta da Armada*. Com o fim dos combates terrestres no Sul, o vice-almirante Saldanha da Gama e seus revoltosos decidem pela ocupação de Niterói para estabelecer uma base terrestre. Segundo o plano de desembarque, o ataque se daria com quatro colunas. A coluna Tompson, a terceira, foi a responsável pelo ataque à Ponta da Areia. Niterói era defendida por cerca de três mil governistas, entre os quais, os denominados Batalhões Patrióticos Acadêmicos (civis) sob o comando de Gomes de Castro (DONATO, 1996, p. 193-194). Na mesma edição de 27-

⁴ Louis Moreau Gottschalk: (New Orleans, 08 mai 1829; Rio de Janeiro, 18 dez 1869) compositor e pianista norte-americano. Aclamado como o primeiro autêntico porta-voz musical do Novo Mundo, cujo virtuosismo ao teclado foi comparado ao de Chopin (GROVE, 1994, p. 381).

⁵ Recorte 2: Faleceu Oscar Guanabarro.

⁶ *Correio da Manhã*: 19-1-1937, p. 5: Oscar Guanabarro – Desaparece com ele o decano dos críticos musicais brasileiros.

⁷ *A Noite*: 18-1-1937, p. 1-3: Oscar Guanabarro – Morreu ontem o grande crítico brasileiro.

⁸ *A Noite*: 18-1-1937, p. 1-3: Oscar Guanabarro – Morreu ontem o grande crítico brasileiro.

⁹ *Correio da Manhã*: 19-1-1937, p. 5: Oscar Guanabarro – Desaparece com ele o decano dos críticos musicais brasileiros.

12-1922 do *Jornal do Commercio*, Guanabario relata também a sua participação nessa batalha: “[...] lá estávamos, a 9 de fevereiro de 1894, de carabina, ao lado dos patriotas, e tomamos parte na carga de baioneta contra os invasores da Ponta d’Areia”.

Guanabario foi surpreendente mesmo aos 83 anos de idade, em 1934, quando se casou com Eulália Salles. O fato foi noticiado na imprensa em matéria do jornal *A Noite* cujo teor está transcrito abaixo:

COMO ANATOLE FRANCE, CASOU-SE AOS 83 ANOS

Realizou-se, hoje à tarde, a cerimônia religiosa de casamento de Oscar Guanabario, o decano dos críticos de arte e artista também, com a poetisa Eulália Soares. O enlace pelo civil, como A NOITE já noticiou e que constitui uma nota excepcional para a elite carioca, já há dias fora efetuado. O casamento religioso ficara marcado para hoje.

À tarde, na residência do ilustre casal, onde foi armado um lindo altar, se uniram os nubentes pela lei de Deus, pois já estavam unidos pela lei dos homens e do coração.

O casamento de Oscar Guanabario e Lalita Soares, como é chamada na intimidade a poetisa, ditou-o tão somente o coração, e a história toda sentimental dessa união tecida ao longo tempo pelo destino, tão cheia de doçura e encantamento, A NOITE teve já ocasião de divulgar quando em 21 do corrente realizou-se a cerimônia civil.

Ao ato religioso, que se revestiu de grande brilhantismo, estiveram presentes representantes da sociedade carioca, das letras, do jornalismo, das belas-artes, do nosso mundo elegante e intelectual.¹⁰

Faleceu em sua residência, em 17 de janeiro de 1937, às duas horas e trinta minutos, com 85 anos de idade, deixando viúva a Sra. Eulália Salles Guanabario e quatro filhos, todos maiores de idade.

A causa *mortis* foi atestada, pelo Dr. José Arthur de Carvalho, como câncer na faringe, conforme pode ser constatado na Certidão de Óbito nº 9.¹¹ Foi sepultado em Niterói, sem deixar bens ou testamento, de acordo com a certidão de óbito lavrada pela *Segunda Pretoria Cível*, da *Freguesia do Sacramento*, da Capital Federal.

A morte de Guanabario repercutiu muito na imprensa, como pode ser visto na publicação de *A Noite*, no Recorte 2, e no *Correio da Manhã*, constantes no Anexo A. Vale, entretanto

¹⁰ *A Noite*: 29-11-1934, p. 1. 4. ed.: Como Anatole France, casou-se aos 83 anos.

¹¹ Certidão nº 9, de 17-1-1937 lavrada no livro RC 408, fls. 017 da 2ª Pretoria Cível do Rio de Janeiro – Freguesia de Sacramento. Informado pelo Arquivo Nacional mediante mensagem NA/COACE/COADI nº 0441/2012 (CS).

apresentar, à guisa de comentários finais, algumas notas importantes publicadas na ocasião, algumas das quais já citadas.

Das publicações, tem-se que o crítico nasceu com o temperamento de um lutador. Guanabarro negou-se a fazer concurso para a carreira burocrática que o pai, Joaquim Norberto, poeta e teatrólogo, lhe indicava, pois o seu temperamento não o deixaria seguir a tranquilidade calma da burocracia do Império.¹²

O corpo de Oscar Guanabarro foi trasladado, à tarde, para Niterói e inumado no cemitério do Santíssimo, onde repousam outros membros da família Guanabarro. Ao saimento compareceram o Dr. Elmano Cardim, diretor do *Jornal do Commercio*; o Sr. João Mello, o presidente da Associação Brasileira de Imprensa; o Sr. Herbert Moses; ministro Aaulfo de Paiva, presidente da Academia Brasileira de Letras; o Sr. Vasco Lima, de *A Noite*; o maestro Francisco Braga e numerosos amigos e colegas.¹³

2.2 O CONTEXTO SOCIAL, POLÍTICO E CULTURAL

A vida cultural na capital do Império, a cidade do Rio de Janeiro, nas últimas três décadas do século XIX, possuía algumas características interessantes: “[...] nos saraus do Segundo Reinado declamava-se poesia e proferiam-se palestras”. Esse era o universo estético do Segundo Império em que muito se apreciavam os românticos locais e solistas estrangeiros que se apresentavam no País e que eram discutidos nos salões culturais, como o de Joaquim Murtinho, representante iconográfico daquele padrão estético e que promovia “[...] reuniões marcadamente musicais” que agregavam “[...] artistas consagrados, cientistas e políticos em seu palacete *belle-époque*”. Murtinho frequentava também o Club Beethoven, “[...] como todos da chamada sociedade” (MACHADO, 2002, p.122).

Raimundo Magalhães Junior (1981, p. 52) comenta que, a partir da década de 1870, surgiram, na cidade do Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial, “[...] vários clubes destinados à difusão da boa música”. O primeiro foi o Club Mozart, fundado em 1872. Depois desse vieram o Club Beethoven (1882), cuja primeira sede ficava situada na Rua do Catete, 106; o Club Richard Wagner, situado na Rua Voluntários da Pátria, 56; e o Club Carlos Gomes, localizado na Rua

¹² *A Noite*: 18-1-1937, p. 1-3: Oscar Guanabarro – Morreu ontem o grande crítico brasileiro.

¹³ *A Noite*: 18-1-1937, p. 1-3: Oscar Guanabarro – Morreu ontem o grande crítico brasileiro.

Carvalho de Sá, 24. Este último era dirigido e frequentado apenas por senhoras, enquanto o Club Beethoven era exclusivamente para “[...] cavalheiros, no estilo inglês, severo ao ponto de não permitir a presença de damas em sua sede” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, p. 52).

Magaldi (1994, p. 63-64-65) por outro lado, pesquisando os estatutos do Club Mozart, mostra que a referida agremiação, situada na Rua Visconde do Rio Branco, nº. 10, fora fundada no ano de 1867, ou seja, cinco anos antes da data apontada por Raimundo Magalhães Júnior. Segundo a autora, o principal objetivo do clube, estabelecido em seus estatutos de 1868, era o culto e o desenvolvimento de música vocal e instrumental. Como a maioria dos clubes mantidos por associados, havia condicionantes para a aceitação de sócios que, no caso do Mozart, podiam ser de ambos os sexos ou de qualquer nacionalidade. Deveriam, antes de tudo, possuir histórico de boa conduta e posição decente na sociedade.

O clube tinha quatro diferentes categorias de associados: os sócios contribuintes que, além de uma joia inicial de 10 mil réis (10\$000), contribuía mensalmente com um determinado valor (cinco mil réis mensais); os sócios prestantes pagavam apenas a joia de ingresso, mas contribuía com seus serviços musicais nos concertos, visto que os membros desta categoria deveriam ser músicos; os sócios beneméritos contribuía com enormes somas em dinheiro (não menos que 500 mil réis) além de assumirem a obrigação de trazerem outros três associados; e, finalmente, os sócios honorários que deveriam ser músicos famosos e terem demonstrado seus talentos nos salões do clube. Essas duas últimas categorias eram isentas do pagamento das taxas (MAGALDI, 1994 p. 64).

As atividades do clube, que era o menos restritivo entre os clubes do Rio de Janeiro, envolviam o patrocínio da execução de um concerto semanal de música de câmara organizado por um diretor musical. O clube mantinha uma biblioteca musical operada por uma bibliotecária e um arquivista. Além disso, o estudo dos estatutos do Club Mozart (o de 1868 e o de 1872), efetuado pela citada autora, mostra que os referidos documentos incluía a regulamentação para o funcionamento de uma escola de música vocal e instrumental (MAGALDI, 1994, p. 65).

Os eventos musicais patrocinados pelo Club Mozart possuíam vários formatos. Basicamente, podiam ser concertos (ou academia) quando tratavam exclusivamente de um evento musical. Entretanto, era bastante usual a ocorrência de “saraus”, quando a apresentação musical era

sucedida por um baile. O Club Mozart promovia frequentemente eventos com esses formatos: saraus e academias (MAGALDI, 1994, p. 66).

Conforme mencionado, o formato do Club Beethoven guardava certas características que o diferenciava do Mozart: não admitia mulheres. Há também algumas discrepâncias entre as informações de Raimundo Magalhães Junior e as de Magaldi. Uma dessas é o primeiro endereço do clube apontado pelos autores. Ambos indicam a Rua do Catete como endereço da primeira sede do clube, entretanto Magalhães Jr. a localiza no número 106, enquanto Magaldi a situa numa pequena casa no número 102 da mesma rua, até mudar-se para um novo e amplo prédio na Rua da Glória, 62, inaugurado em 21 de abril de 1883 (MAGALDI, 1994, p. 67).

Fundado pelo violinista, compositor e maestro Robert Kinsman Benjamin, o Club Beethoven promoveu os mais importantes eventos musicais no Rio de Janeiro, na década de 1880, empreendimento que não encontrava paralelo em qualquer outra sociedade desse tipo na América do Sul. Era um clube de recreação com salas de jogos de xadrez, bilhar, biblioteca, sala de leitura e sala de concerto. Era um dos maiores divulgadores da música germânica, tanto a música de câmara quanta a sinfônica (MAGALDI, 1994, p. 66-67).

O Club mantinha também um quarteto de cordas próprio, além de uma escola de música bastante completa cujos cursos eram voltados ao cultivo da música elevada (MAGALDI, 1994, p. 69).

O sistema de manutenção do clube era bastante similar ao descrito para o clube Mozart, com quatro diferentes categorias de associados: os contribuintes, os proprietários (*participants*), os benfeitores e os honorários. Admitiam também uma categoria especial de sócio visitante para frequentadores temporários. Esses associados temporários eram membros do corpo diplomático e altos oficiais dos vasos de guerra fundeados na Baía de Guanabara, pois o Beethoven era um clube fechado, disponível apenas para a admissão da nata da sociedade do Rio, tanto social quanto política e intelectual (MAGALDI, 1994, p. 68).

Por essa época, Oscar Guanabario era frequentador das *soirées* musicais de Joaquim Murinho, seu amigo desde a juventude, e sua presença era constante no Club Beethoven. As *soirées* ocorriam aos domingos e contavam com eminentes figuras, como Alberto

Nepomuceno, Frederico do Nascimento,¹⁴ Leopoldo Miguez, Leocádio Rayol,¹⁵ Eurico de La Rosa, Gregório do Couto e Arthur Napoleão,¹⁶ entre outros. Esses artistas e intelectuais cumpriam uma programação previamente montada por Frederico do Nascimento ou Oscar Guanabara (MACHADO, 2002, p.122).

Ao contrário dos eventos patrocinados por clubes e associações fechadas, ocorreram também iniciativas abertas para a divulgação da música sinfônica no Rio de Janeiro, desde as primeiras décadas da segunda metade do século XIX. Segundo Volpe (2001, p. 58-69), as primeiras iniciativas para inserir um repertório instrumental clássico e romântico nas programações musicais apresentadas ao público brasileiro decorreram do trabalho isolado de alguns empresários musicais, como Tiago Henrique Canongia e Angelo Carrero, na década de 1860, no Rio de Janeiro, e Luigi Chiaffarelli em São Paulo, após a década de 1880, mas que ainda eram dirigidos a um público selecionado geralmente ligado a sociedades musicais.

No mesmo período, timidamente, surgiram iniciativas com foco num público mais amplo, como foi o caso dos Concertos Populares organizados por Tiago Henrique Canongia e Angelo Carrero, em 1862. Essas iniciativas tiveram maior regularidade a partir da década de 1880, com Carlos Mesquita dando continuidade aos Concertos Populares até 1902, cujo maior mérito foi a apresentação de repertório inédito no Brasil (VOLPE, 2001, p. 59).

A partir da década de 1890, os concertos sinfônicos se expandiram tanto com imigrantes quanto com compositores brasileiros retornados da Europa que simpatizavam com Mesquita, como Alberto Nepomuceno, Jerônimo Queirós, Leopoldo Miguez, Francisco Braga e Luís Cândido de Figueiredo que dirigiam obras próprias e de terceiros (VOLPE, 2001, p. 62).

¹⁴ Frederico do Nascimento (1852-1924), violoncelista português radicado no Brasil que desenvolveu uma intensa atividade pedagógica como professor de Harmonia e de seu instrumento no Instituto Nacional de Música. Foi mestre de compositores como Glauco Velasquez e Lorenzo Fernandez (CORREA DE AZEVEDO, apud LAGO, 2010, p. 94).

¹⁵ Leocádio Rayol nasceu na Ilha de São Luís do Maranhão, em 1849, sendo o primogênito de uma tradicional família de músicos maranhenses. Foi compositor, regente e violinista “[...], mudou-se, em 1883, para o Rio onde viria a se tornar violinista do Club Beethoven entre 1884 e 1889” (CARVALHO SOBRINHO, 2004, p. 21-22).

¹⁶ Arthur Napoleão (Porto, 6 mar. 1843; Rio de Janeiro, 12 maio 1925) pianista e compositor português. Aos sete anos, estreou com enorme sucesso em Lisboa, apresentando-se também em Londres e Berlim. Fixou-se no Rio de Janeiro, em 1866, como editor de música, professor e concertista, exercendo grande influência sobre a vida musical da cidade. Escreveu para o piano, em especial, fantasias sobre temas de ópera e estudos (GROVE, 1994, p. 642).

Esses eventos não foram somente importantes na medida em que atualizavam a audiência brasileira com a produção contemporânea europeia. Foram oportunos, principalmente, na medida em que apresentavam também as obras, igualmente contemporâneas dos compositores brasileiros. Volpe (2001, p. 65) cita comentário do crítico Rodrigues Barbosa do *Jornal do Commercio* sobre o concerto apresentado no Teatro S. Pedro de Alcântara do Rio de Janeiro, em 26 maio de 1901: se não fosse pela Quinta Sinfonia de Beethoven, o programa seria totalmente de música brasileira.

Dessa forma, ainda segundo a autora, os concertos sinfônicos públicos contribuíram bastante para a concepção musical do nacionalismo no Brasil não apenas devido à apresentação dos músicos nacionais, mas também pela apresentação de músicas de compositores europeus ligados às suas respectivas escolas e folclore nacionais (VOLPE, 2001, p. 65-66).

De qualquer modo, não apenas nas artes, mas um contagiante espírito de *modernidade* invadiu o Rio de Janeiro, a capital da nascente República nas primeiras décadas do século XX. A cidade se reconfigurava rapidamente com novas feições, pois, tanto física quanto culturalmente, permanecia ainda imperial.

Para buscar um entendimento das transformações sociais com rebatimento nos ajustes das conformações físicas da cidade do Rio de Janeiro, Nicolau Sevcenko configura o processo a partir de um cenário econômico para, a seguir, analisar as necessidades de mudanças impostas pelo ambiente sociocultural. Para o autor, a cidade do Rio de Janeiro encontra o século XX diante de perspectivas muitíssimo promissoras. Com papel privilegiado na intermediação dos recursos econômicos oriundos de sua posição geográfica e política, acumulou grandes recursos baseados no comércio e nas finanças, já com viés para as aplicações industriais (SEVCENKO, 1989, p. 27).

A situação geográfica e os investimentos ainda do tempo do Império deram à cidade uma fabulosa situação logística portuária apoiada por uma rede ferroviária também excepcional, ligando-a aos mercados produtores e consumidores dos Estados limítrofes de São Paulo, Espírito Santo, Minas Gerais e Mato Grosso. Era o centro de uma rede de cabotagem que a ligava, via marítima, com os principais portos do Norte e Nordeste brasileiro. Possuía, dessa forma, a posição de 15^o porto mundial em volume de comércio (SEVCENKO, 1989, p. 27).

Além disso, como a maior cidade do País, era possuidora de vastos recursos humanos, apresentando-se como o principal mercado tanto de mão de obra quanto de consumo para as indústrias que lá se instalavam. Nas finanças, possuía a maior Bolsa de Valores e a sede dos principais bancos nacionais e estrangeiros que operavam no Brasil. A mudança do comércio cafeeiro do vale do Paraíba e do oeste paulista para o porto de Santos foi compensada pelo incremento das importações e do comércio de cabotagem, levando o Rio a ser o grande centro distribuidor do comércio nacional e internacional do Brasil, tornando a cidade um grande centro cosmopolita (SEVCENKO, 1989, p. 28).

Uma febre de consumo toma conta da cidade em busca da última moda e artigos *dernier bateau*. “Na rua do Ouvidor, centro do comércio internacional sofisticado do Rio, a afluência era enorme”. Fica, então, evidenciado para os “[...] novos personagens o anacronismo da velha estrutura urbana do Rio de Janeiro diante das demandas dos novos tempos” (SEVCENKO, 1989, p. 28).

As transformações do modo de vida e da mentalidade carioca para padrões totalmente diferenciados implicavam, por outro lado, a transformação do espaço público sem que pudesse haver qualquer forma de oposição. Sevcenko (1989, p. 30) estabelece quatro princípios que, fundamentalmente, passaram a reger a verdadeira metamorfose da cidade, cujo conteúdo itemizado está transcrito a seguir:

- a) a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional;
- b) a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante;
- c) uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguezadas;
- d) e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.

Esse cenário é também descrito por Marcelo Alves (1996, p. 97) da seguinte forma:

De uma só vez, a Capital era invadida pela crítica dos valores tradicionais empreendida por Nietzsche, pelo fonógrafo, o automóvel, o cinema e a luz elétrica, sedutores inventos que corroboravam o otimismo positivista já em voga [...] desde 1872 e pelo Decadentismo na literatura.

Em resumo, “[...] pelo gosto a tudo que emblematicamente aludisse à *civilização*”. O verniz democrático oferecido pela República, que comprometia e transformava imediatamente o indivíduo de súdito a cidadão e o envolvia num ritmo de vida que acelera “[...] os gestos e os cálculos [e imprime] velocidade ao cotidiano, reorganiza a cidade em termos de produção e cifras”. É assim que a modernidade chega ao Brasil, “[...] inclusive como grande produtora de contradições” (ALVES, 1996, p. 97).

Paris, a cidade das luzes, formadora de “[...] grande parte da *intelligentsia* brasileira”, vem também representar um modelo de civilização moderna, a tal ponto “[...] que rendeu até mesmo uma *belle époque* tupiniquim no Rio das três primeiras décadas” do século XX (ALVES, 1996, p. 98).

Esse mesmo processo de transformação é apresentado por Volpe (2012, p. 4), referindo-se às primeiras décadas da República, quando o Rio apresenta as características de um “[...] ideal cosmopolita de *civilização e progresso*” com o propósito de “[...] integrar o Brasil no *concerto das nações*” o que pressupunha a assunção “[...] do estilo de vida europeu, mais precisamente, parisiense”.

Foi nesse ambiente que transformava o País que o Brasil, de uma simples colônia de um dos países mais atrasados da Europa, vinha se transformando em uma nação ávida em se estabelecer como tal sob uma monarquia constitucional e, agora, sob um monarca bem esclarecido para aquelas circunstâncias e preparado para as profundas e rápidas mudanças que continuaram a prosperar com a República. Todas essas transformações ocorreram em cerca de 80 anos, ou seja, em menos de um século, período em que viveu Oscar Guanabarro. O choque foi muito grande com o advento do movimento *futurista* europeu que se propunha a:

Transportar para a música todas as novas metamorfoses da natureza incessante e sempre dominada pelo homem nas suas múltiplas descobertas científicas. Expressar a alma musical das multidões, dos grandes estaleiros industriais, dos trens, dos transatlânticos, dos couraçados, dos automóveis e dos aeroplanos. Reunir, finalmente, aos grandes temas dominantes do poema musical, a glorificação e o triunfo da Eletricidade! (OSCAR GUANABARRO, in *Jornal do Commercio* de 6-12-1922).

O próprio crítico reconhecia a rapidez inexorável das transformações dessa época. Como a evolução não se dá em saltos, essa hipótese pressupõe também reações da Natureza que tais saltos buscam superar. Ou seja:

O nosso meio atual, formado sem transição, produto de uma transformação que se operou em todo o nosso organismo social sem ter evoluído, é a consequência da intensidade que se imprimiu à vida da nossa capital, atordoada pelos automóveis, pelos cinemas e pela leviandade que se manifesta em todas as camadas em que a rigidez dos bons princípios de família deixam de existir ou nunca se tornaram evidentes (OSCAR GUANABARINO, in *Jornal do Commercio* de 6 -12 -1922).

2.3 ATUAÇÃO NA CRÍTICA MUSICAL

As informações disponíveis sobre o início das atividades profissionais de Oscar Guanabarino são controversas. Giron (2004, p. 201) informa que o personagem, “[...] professor de piano, começa suas atividades em 1879 na Gazeta [sic] Musical e de Belas-Artes”. Silva (2007, p. 606-607), diz, por outro lado, que a *Revista Musical e de Bellas Artes*, fundada pelos músicos Artur Napoleão e Leopoldo Américo Miguez, publicada no Rio de Janeiro durante dois anos, em 1879 e 1880, teve Oscar Guanabarino como seu colaborador com uma coluna sobre música em 1880, último ano de sua publicação.

Grangéia (2005, p. 22), afirma que as atividades de Guanabarino começam na *Revista Popular* como jornalista, na qual tem seu primeiro artigo assinado publicado em 1859. Informa também que ele atuou como crítico de arte na *Revista Musical e de Bellas Artes*, veiculada de janeiro de 1879 até dezembro de 1880, e que sua introdução no meio jornalístico foi influenciada pelo pai, Joaquim Norberto de Sousa Silva, que era “[...] colaborador de várias publicações periódicas”.

A informação de Grangéia, quanto à publicação do primeiro artigo assinado na *Revista Popular*, não parece muito consistente, pois, segundo Miranda (2006, p. 33-34), o referido periódico, a *Revista Popular*, circulou no Rio de Janeiro apenas entre 1859 e 1862. Como Grangéia não apresenta em sua dissertação as fontes que subsidiaram essa informação, têm-se duas hipóteses: ou Oscar Guanabarino iniciou suas atividades de jornalista muito jovem (com cerca de dez ou onze anos de idade em 1862) ou houve um equívoco na informação, confundindo-se a publicação e um dos pseudônimos que Norberto, pai de Oscar, utilizava na *Revista Popular*.

Na busca da confirmação das informações publicadas pelos citados autores, verificou-se, em pesquisa nas fontes originais, que consta como colaborador da *Revista Popular* Joaquim

Norberto, pai de Oscar Guanabardino. Constataram-se os vários pseudônimos assumidos por Joaquim Norberto, conforme exposto por Miranda (2006, p. 34). No terceiro volume da *Revista Popular* (tomo 3, jul.-set. 1859), identificou-se matéria assinada por um certo *Guanabardino*, sem maiores identificações (sobrenome, etc.), indicando a informação de Miranda (2006, p. 34) de que, muito provavelmente, trata-se de um dos pseudônimos de Joaquim Norberto. Ora, tendo nascido a 29 de novembro de 1851, pode-se inferir que é muitíssimo pouco provável que, aos 7 anos e 9 meses na data da publicação, Oscar Guanabardino tenha sido o autor da matéria – **O sonho de Tebyriçá** – com fortes componentes historiográficos sobre a Confederação dos Tamoios. Portanto, pode-se concluir que a consistência das hipóteses de Miranda (2006, p. 34) contraria o apresentado por Grangéia (2005).

De qualquer modo, dos dados levantados, parece mais logicamente razoável que a iniciação profissional jornalística de Oscar Guanabardino tenha ocorrido em 1879, com cerca de 28 anos, na *Revista Musical e de Belas Artes*,¹⁷ conforme Pequeno (1977), Giron (2004) e Silva (2007).

As matérias publicadas em 31 números, ao longo de 1880, por Guanabardino na *Revista Musical e de Belas Artes* formam um conjunto de guias pedagógicos que foram intitulados pelo autor como: *O professor de piano: a arte de educar um pianista desde os rudimentos até o ensino transcendental*, cujo subtítulo prossegue enunciando o propósito de *servir de guia aos professores novos e aos discípulos adiantados que queiram estudar por si só*.

Esse conjunto de textos foi sistematizado e se encontra tabulado no Quadro 2.1. Como pode ser observado no quadro referenciado, Guanabardino dividiu sua pedagogia em quatro estágios denominados Épocas. O autor pretende abranger todo o processo pedagógico do ensino do piano. Começa o trabalho com uma discussão relativa à idade ideal para o início dos estudos do instrumento, chegando a sugerir também um período de tempo adequado de dedicação para que o estudante pudesse obter o melhor desempenho.

¹⁷ Giron (2004, p. 201) refere-se por equívoco ao título *Gazeta Musical e de Belas Artes*, periódico publicado no Rio de Janeiro, 1879, cf. Hermoteca Digital Brasileira (www.hermotecadigital.bn.br).

Quadro 2.1 – O professor de piano: a arte de educar um pianista desde os rudimentos até o ensino transcendental¹⁸

Fase	Parte	Lição	Data	Número	Página
Primeira Época	I	Da idade em que se pode começar os estudos	27/03/1880	7	50 - 51
	II	Do Solfejo	27/03/1880		51
	III	Primeiros exercícios de mecanismo	10/04/1880	8	58 - 59
			24/04/1880	9	67 - 68
	IV	O Professor durante a primeira época Sem publicação de Oscar Guanabara	08/05/1880	10	74 - 75
			22/05/1881	11	
	V	O Professor durante a primeira época	05/06/1880	12	93
VI	Do Metrônomo			93 - 94	
	Relação dos Estudos e peças recreativas ou instrutivas que servem de introdução à Segunda Época	19/06/1880	13	99 - 100	
Segunda Época	I	Da passagem da Primeira para a Segunda Época	26/06/1880	14	107
	II	Das escalas	03/07/1880	15	115 - 116
			10/07/1880	16	123 - 124
			17/07/1880	17	130 - 131
	III	Das escalas em terças e sextas simultâneas	24/07/1880	18	141 - 142
			31/07/1880	19	150
	IV	Dos Arpejos	31/07/1880	19	150
V	Das Oitavas	31/07/1880	151		
IV (sic) [VI](*)	Das Coleções de exercícios e estudos durante a presente Época	07/08/1880	20	160 - 161	
VII	Do tempo que se deve empregar no estudo	14/08/1880	21	167 - 168	
Terceira Época	I	Do aperfeiçoamento do mecanismo	21/08/1880	22	175 - 176
			28/08/1880	23	183 - 184
	II	Tabela dos andamentos máximos dos exercícios típicos de mecanismo			191
	III	Das coleções dos estudos e exercícios para a Terceira Época Das coleções dos estudos e exercícios para a Terceira Época: Estudos Diários (jornaleiros) – Para desenvolver e conservar o mais alto grau de perfeição no piano Continuação	04/09/1880	24	191 - 192
					92
	IV	Do trinado	11/09/1880	25	199 - 200
					200
	III	Continuação	18/09/1880	26	207 - 208
	V	Dos Acordes Sem publicação de Oscar Guanabara	25/09/1880	27	215 - 216
02/10/1880			28		
	Dos Acordes – Continuação	09/10/188	29	232 - 233	
VI	Da Acentuação	16/10/1880	30	239 - 240	
				247 - 248	
VII	Da execução de notas superabundantes contra notas regulares	23/10/1880	31	248 - 249	
VIII	Da Mão esquerda	30/10/1880	32	257 - 258	
Quarta Época	I	Da Sonoridade e dos pedais	06/11/1880	33	263 - 264
	II	Da Leitura à primeira vista	13/11/1880	34	271 - 272
			20/11/1880	35	279 - 280
	III	Catálogo gradativo para a leitura à primeira vista			280
	II	Da Leitura à primeira vista – Continuação	27/11/1880	36	287 - 288
	III (sic) [IV](*)	Da Música clássica			288
	II	Da Leitura à primeira vista – Continuação	11/12/1880	37	296 - 297
				303 - 304	
VI	Das Peças de diversos estilos que podem ser executadas na Quarta Época	25/12/1880	38	304	

Fonte: BNRJ: PR- SOR_03317_146633. Sistematizado pela autora.

¹⁸ BNRJ: PR- SOR_03317_146633 (www.hermotecadigital.bn.br).

(*) Nota: A parte publicada em 7-8-1880, às páginas 160 e 161, do n.º. 20, encontra-se denominada parte IV. Entretanto, pela lógica da estrutura do trabalho, deveria ser denominada de VI. Da mesma forma, o texto publicado em 27-11-1880, à página 288 do n.º. 36, designado como parte III, pela lógica da estrutura do trabalho, leva à conclusão de que deveria ser a parte IV.

A leitura do trabalho mostra certa aderência às modernas técnicas pedagógicas. Um exemplo da contemporaneidade das citadas técnicas pode ser verificado no capítulo intitulado *Da passagem da primeira para a segunda época*. O autor recomenda que a passagem do primeiro estágio para o segundo não deve ter um caráter exclusivamente temporal (tempo de estudo), mas deve se pautar notadamente no desenvolvimento físico-motor do aluno. De maneira geral, o procedimento pode ser expandido, considerando-se as devidas diferenças no desenvolvimento físico-motor dos alunos em seus diferentes estados de desenvolvimento, para os estágios seguintes de estudo. É um guia completo e estruturado de forma progressiva.

A apreciação detalhada da produção crítica de Oscar Guanabarro no que tange à música corrobora as considerações de Giron de que a carreira de crítico “[...] especializado em belas artes, em especial de teatro e música”, consolida-se, de fato, conforme mencionado, tornando-se Guanabarro uma “[...] autoridade no assunto nas próximas décadas”, diferenciando-se “dos críticos diletantes do século XIX”. Dessa perspectiva, Oscar Guanabarro desponta como o primeiro e mais importante crítico profissional brasileiro de arte (GIRON, 2004, p. 201).

Sua disciplina como crítico musical era invejável. Ouvia as óperas até o fim, “[...] aproveitando os intervalos para notas rápidas sobre o joelho”. Somente depois do espetáculo assumia a impressão do conjunto e procedia ao seu julgamento definitivo.¹⁹

Publica na *Gazeta da Tarde*, em 1880, uma série de textos crítico-analíticos abordando as óperas Salvador Rosa, O Guarany, e Fosca, do maestro Carlos Gomes. Segundo Rodrigues (2009, p. 109), as matérias sobre Fosca foram reunidas no livro *Folhetins sobre a ópera Fosca de Carlos Gomes*, editada pela Typographia Primeiro de Janeiro. Conforme já mencionado, os textos que foram inicialmente publicados na *Gazeta da Tarde* foram divididos em seis capítulos sugerindo que todo o texto houvera sido publicado em seis matérias, conforme o próprio autor faz constar na folha de rosto como subtítulo: publicados na *Gazeta da Tarde* (RODRIGUES, 2009, p. 109).

As informações publicadas por Rodrigues (2009) puderam ser confirmadas mediante pesquisa nas fontes originais²⁰ e podem ser resumidas conforme o Quadro 2.2 que segue:

¹⁹ *Jornal do Commercio*: 17-1-1937, p.10

²⁰ *Gazeta da Tarde*: N^{os}; datas e páginas ver Quadro 2.2.

Quadro 2.2 – Análise das óperas Salvador Rosa, O Guarany e Fosca por Oscar Guanabario²¹

Título da Matéria	Parte	Data da Publicação	Nº da Edição	Páginas
Salvador Rosa	-	16-08-1880	33	1 e 2
O Guarani	-	06-09-1880	51	1 e 2
Breve notícia sobre a Ópera Fosca de Carlos Gomes	I	04-10-1880	74	1 e 2
Breve notícia sobre a Ópera Fosca de Carlos Gomes: continuação	II	05-10-1880	75	1 e 2
Breve notícia sobre a Ópera Fosca de Carlos Gomes: primeiro ato	III	06-10-1880	76	1 a 3
Breve notícia sobre a Ópera Fosca de Carlos Gomes: segundo ato	IV	08-10-1880	78	1 a 3
Breve notícia sobre a Ópera Fosca de Carlos Gomes: terceiro ato	V	09-10-1880	79	1 e 2
Breve notícia sobre a Ópera Fosca de Carlos Gomes: quarto ato	VI	11-10-1880	80	1 e 2

Fonte: *Gazeta da Tarde* (1880). Sistematizado pela autora.

O interesse de Guanabario por Carlos Gomes não era apenas teórico. Quando do retorno do maestro ao Brasil, em julho de 1880, a *Gazeta da Tarde*, em sua edição de 30 de agosto de 1880, publicou matéria informando sobre as homenagens endereçadas ao compositor e maestro ocorridas na cidade de Niterói, capital da província do Rio de Janeiro. Na referida matéria, pode-se ler o que segue:

Carlos Gomes desapareceu então no meio de uma onda imensa de entusiastas, que o proclamavam com delírio, e só deu acordo de si quando sentado ao lado do presidente da província, no magnífico salão da *Filarmônica*, ornado com tanta inteligência como bom gosto.

A bela sinfonia do *Guarani*, executada pela orquestra do Lírico, sob a regência do jovem e auspicioso maestro Oscar Guanabario, comunicou ao salão o entusiasmo que reinava nas ruas e nas praças.²²

Os eventos relatados foram abordados por Viviane Werneck, em matéria publicada no jornal *O Fluminense*, edição eletrônica comemorativa dos 130 anos do jornal. A matéria informa que Oscar Guanabario regeu juntamente com o maestro Antônio Carlos Gomes a orquestra Filarmônica Niteroiense, apresentando o *Guarani*, quando a cidade de Niterói recebeu o compositor, aportado no Brasil em 18 de julho de 1880. Como já mencionado, Carlos Gomes estava recém-chegado e era considerado o mais importante operista brasileiro daquele tempo, com uma carreira de sucesso, principalmente na Europa (WERNECK, 2012, p. 1).

A informação recente de *O Fluminense* possui um desalinhamento com aquelas publicadas à época do evento pela *Gazeta da Tarde*, de onde se apreende que Carlos Gomes foi

²¹ BNRJ: PR- SOR_00569_226688 (www.hermotecadigital.bn.br).

²² *Gazeta da Tarde*: 30-8-1880, nº 45, p. 1.

homenageado no salão da Filarmônica, mas que a Protofonia do Guarani foi executada pela orquestra do Lírico sob a regência única de Oscar Guanabara.

No *Jornal do Commercio*, em 1884, publica uma série de folhetins com comentários a respeito da exposição geral da Academia de Artes. No mesmo ano, começa a escrever no jornal *O Paiz*, cuja linha editorial era republicana “[...] e abolicionista, sendo encarregado da seção de belas-artes”. O editor chefe do jornal “[...] era, na época Quintino Bocaiúva”, muito respeitado por Guanabara. Foi nesse jornal que se consolidou “[...] como um dos principais autores de arte periódica das últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, tendo consciência de que realizava uma tarefa de grande interesse ao desenvolvimento artístico nacional” (GRANGEIA, 2005, p. 25).

Nessa época, a crítica (de teatro, música ou artes plásticas) passava por mudanças, devendo ser exercida por especialistas com certo estilo literário, calcando-se em “[...] critérios de avaliação (fundamentados em teorias estéticas e no estudo histórico das artes e da literatura) e objetivos (ligados à importância do desenvolvimento artísticos diante da necessidade de se construir uma identidade nacional) definidos” (GRANGEIA, 2005, p. 25).

O Paiz possuía o caráter republicano da imprensa da geração de 1870. Colaboravam para o periódico “[...] homens que integravam a esfera política e intelectual da época, como o liberal republicano Quintino Bocaiúva, Miguel Lemos, Joaquim Nabuco e Silva Jardim”, que compunham o universo intelectual de Oscar Guanabara (FREITAS, 2011, p. 2).

Os chamados *homens de letras* utilizavam o jornal como um veículo para debate político e intelectual intenso, seja por meio de seus discursos inflamados a respeito das questões nacionais, seja por meio da divulgação de resenhas de obras que envolviam tal temática (FREITAS, 2011, p. 2).

Por meio dessas circunstâncias é que se há de entender a crítica brasileira de música. No exercício a que se dedicavam talentos da estatura de um Machado de Assis, percebe-se “[...] a tentativa sincera de chegar a uma arte que o maior escritor brasileiro persegue. É indiscutível. Mas dos que se distinguiram, o mais profissional é sem dúvida Oscar Guanabara”. Como já mencionado, lecionava piano e entendia de harmonia como um acadêmico. Manteve debate

com Alberto Nepomuceno “[...] como um profissional *vis à vis* com as teorias do outro. Mas também, *vis à vis* com o *métier* necessário [...]” (SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 107).

Assim, “[...] considerado isoladamente, Guanabario foi um crítico avançado para seu tempo: reivindicou para sua condição um profissionalismo que sequer era encarado seriamente por parte da comunidade”. Dessa forma, um crítico profissional desse porte pressuporia, portanto, “[...] uma atividade musical sinfônica igualmente profissional”. Guanabario, todavia, “[...] militou na imprensa diária opinando e discutindo com todas as conseqüências possíveis de seu engajamento. Foi o maior representante da opinião musical do Brasil na época” (SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 114).

Giron (2004) chega a afirmar que Oscar Guanabario seria “[...] o fundador da crítica especializada no Brasil”. Até a década de 1870, “[...] a crítica era exercida pelos folhetinistas, críticos e /ou jornalistas que, em sua grande maioria, freqüentavam as páginas dos periódicos sem assinar os textos”. Formavam uma confraria que incluía “[...] os cronistas teatrais, que se liam e se influenciavam mutuamente e julgavam a temporada musical do alto de suas funções de líderes de opinião e *entertainers*” (GIRON, 2004, p. 16).

Em certas ocasiões, Guanabario deixou entrever sua filosofia de julgamento artístico. Definiu a crítica e o crítico em artigo publicado ainda em 1887, portanto, com 36 anos, da seguinte forma:

O crítico que aprecia as boas ou más qualidades de uma obra de arte – não é um crítico. Diante da matéria que tem que ser julgada, o crítico é um ser pensante, sujeito às modificações que a arte pode imprimir-lhe na alma.

O gosto, segundo Kant, o grande filósofo de Koenberg [sic] que escreveu a *Crítica da Razão Pura*, é a faculdade de julgar pela *satisfação* livre de todo o interesse. O objeto dessa satisfação é o belo.²³

Portanto, na perspectiva de Guanabario, os críticos deveriam abster-se de quaisquer interesses como os políticos, ideológicos, entre outros no processo de julgamento da arte. A obra analisada, criticada, deve ter, para o crítico, autonomia estética, visto que “[...] a obra de arte tem influência direta sobre as manifestações do espírito e diante de um quadro a nossa imaginação segue subjetivamente aos impulsos que lhe imprime a percepção do belo”.²⁴

²³ Oscar Guanabario, in *O Paiz*: 30-6-1887 [Bellas-Artes].

²⁴ Oscar Guanabario, in *O Paiz*: 30-6-1887 [Bellas-Artes].

As variações do gosto compõem a estrutura crítica, como pode ser visto no fragmento que segue:

Se essas manifestações podem dar um prazer, necessariamente o contrário pode produzir uma irritação; e todo o organismo disposto convenientemente para receber as impressões da arte está sujeito às variações do gosto.

Não nos neguem, portanto, o direito de nos submeter às influências das artes e deixar o nosso espírito livremente sujeito ao seu poder inexplicável.²⁵

Parece muito mais uma defesa de um princípio e do seu direito, como de resto de qualquer pessoa, de gostar, quando da percepção de enlevo do seu espírito diante de algo que considera belo e, por outro lado, não gostar e afastar-se da percepção causadora do desgosto.

Esse poder inexplicável das artes sobre o espírito justifica o seu posicionamento estético em conflito com suas convicções políticas e ideológicas na polêmica causada por uma campanha aberta deflagrada pelo crítico pela manutenção da versão original do Hino Nacional Brasileiro, em contraposição à ideia de um novo hino republicano. Na edição de 4 de janeiro de 1890, Guanabarinno publica, no jornal *O Paiz*, artigo argumentando sobre a baixa qualidade dos concorrentes:

[...] estabelecido o concurso, apresentaram-se vinte e nove produções, quando, infelizmente, não possuímos nem seis compositores, inda mesmo contando os nacionalizados. Vimos alguns trabalhos destinados ao concurso, e a nossa impressão foi a certeza de que aqueles hinos atestam a ignorância completa dos seus autores, em matéria de arte musical [...]. Que se conserve o hino nacional brasileiro é o nosso desejo, e talvez o da maioria dos republicanos [...] (OSCAR GUANABARINO, in *O Paiz: O Novo Hino*, 4-1-1890).

Em seu relato sobre o assunto, Avelino Pereira parte de 1888, antes da Proclamação da República, e informa que o líder republicano Silva Jardim resolvera substituir a Marselhesa que embalava os encontros dos republicanos brasileiros por um novo hino do partido. Instituiu-se um concurso para a composição, vencido por Ernesto de Souza, um farmacêutico (PEREIRA, 1995, p. 28-29).

O súbito advento da República não permitiu a divulgação do hino do partido conforme previsto. Dessa feita, a 22 de novembro de 1889, foi instituído novo concurso para a escolha de um hino para a República. Ao novo certame, acorreram compositores não apenas eruditos, mas também populares. Guanabarinno via com muita desconfiança a participação de

²⁵ Oscar Guanabarinno, in *O Paiz*: 30-6-1887 [Bellas-Artes].

compositores populares (“um fabricante de música de danças”)²⁶ no concurso para um ente representativo da Pátria brasileira. Preferia optar por uma composição já conhecida a correr um risco que, na sua perspectiva, era real (PEREIRA, 1995, p. 29).

Buscando superar o risco, Guanabario propôs, então, oficializar-se a antiga composição de Francisco Manuel da Silva, composta desde os primeiros anos da Independência, mas que veio se desvinculando dos versos originalmente usados e, por ocasião da coroação de Pedro II, surgiu uma segunda letra adaptada ao evento da coroação escrita por um autor anônimo (CARVALHO, 1990, p. 152).

Mais tarde, a sugestão de Oscar Guanabario ganha corpo devido às pressões do então deputado Coelho Neto. A campanha foi vitoriosa e, em 1909, também por concurso, foram escolhidos os versos da letra do atual Hino, escritos por Osório Duque Estrada (AUGUSTO, 2006, p. 83).

Como já mencionado, Guanabario renuncia às suas convicções de republicano em nome de uma obra, o antigo Hino Imperial, que, em seu juízo, como obra de arte, era esteticamente superior às alternativas propostas pelos compositores alinhados com as ideologias republicanas.

No periódico *Vida Fluminense*, entre 1889 e 1890, o crítico passa a redigir a coluna *Livra!*, de notas musicais, sob o pseudônimo de *Carino*. É interessante comentar que o periódico *Vida Fluminense*, em 1889, satirizava “[...] as brigas musicais entre *O Paiz* e o *Jornal Novidades*”. Observa-se, pelas discussões recorrentes nos dois jornais, travadas por Guanabario e os críticos da publicação concorrente, que eram praticamente inimigos. Fato esse talvez por ser o jornal *Novidades*, fundado por homens ligados a grandes latifundiários, a favor da escravidão (GRANGEIA, 2005, p. 26).

Como usual na época, o jornalista também assinava com pseudônimos. Entre eles, *Busca-Pé*, no início da década de 1890, usado em *O Paiz*, nos artigos intitulados *Foguetes*. Eram crônicas políticas e de costumes, com teor irônico e crítico; *Mattos Além* (do *Canto do Velho*); *Carino*, em crônicas de costumes ou teatrais em *O Paiz* ou na coluna *Livra!* da *Vida*

²⁶ Oscar Guanabario, in *O Paiz*: O Novo Hino, 4-1-1890.

Fluminense; e *Sul 70*, entre 1917 e 1937, no folhetim *Pelo Mundo das Artes*, no *Jornal do Commercio* (GRANGEIA, 2005, p. 27).

Em maio de 1900, nos dias 4 e 5, Guanabario publica dois artigos sobre o 4º Centenário do Descobrimento do Brasil, intitulados *Evolução artística* e *A música I e II*, cujo enfoque era que a história da música no Brasil precisava ser construída juntamente com um formato de expressão artística verdadeiramente nacional, ligada a um país republicano (O PAIZ, 1900, p. 1-2).

2.4 ATUAÇÃO DIVERSA

Oscar Guanabario atuou também como dramaturgo. Em 1904, *Aurora* e *Perdão que mata*, duas peças de sua autoria, foram, de acordo com o crítico e escritor Franco Cenni, encenadas em São Paulo pela atriz Clara della Guardia (CENNI, 2003, p. 435). Essa última foi também encenada, conforme a historiadora Maira Mariano, na temporada de 1917, do Theatro Boa Vista de São Paulo (MARIANO, 2008, p. 111) e no Theatro República do Rio de Janeiro, em 2 de agosto de 1917, pela Companhia Dramática de São Paulo, com a atriz Itália Fausta. Além dessas, escreveu também *O Senhor Vigário*.²⁷

Guanabario possuía um censo de autocrítica invejável. Por ocasião de seu passamento, na matéria publicada pelo *Jornal do Commercio*, encontra-se uma dessas autocríticas transcrita a seguir:

Ora, como já foi dito, tínhamos 14 anos quando escrevemos a primeira comédia e quando a condenamos. Depois dessa primeira e infeliz tentativa, escrevemos não sabemos quantas comédias e dramas; mas em 1908, isto é, no fim de 43 anos, é que entregamos à companhia dramática italiana dirigida pela grande atriz della Guardia, os originais da nossa comédia intensa, intitulada *Aurora*, que teve magnética recepção por parte do público que enchia o demolido teatro São Pedro.²⁸

Ao que parece, Oscar Guanabario já percebia certo ranço das instituições públicas ligadas às artes contra si, provavelmente oriundo de suas incansáveis críticas às gestões públicas. O autor comenta o sucesso de uma de suas peças, não obstante a fraca classificação obtida por essa em concurso público:

²⁷ *O Paiz*: 3-8-1917, nº 11.988, p. 3.

²⁸ *Jornal do Commercio*: 17-1-1937, p.10.

Depois dessa primeira exibição escrevemos várias peças que ainda estão no armário, porque o teatro morreu. Em todo o caso conseguimos ver em cena sob amplos aplausos, a nossa Ave-Maria que num concurso do Municipal não conseguiu nem o sequer o quarto lugar.²⁹

Participa, em 7 de abril de 1908, como um dos fundadores da *Associação da Imprensa* (atual *Associação Brasileira de Imprensa*), cujo objetivo era “[...] profissionalizar o jornalista”. Ela foi criada pelo jornalista Gustavo de Lacerda, do jornal *O Paiz*, e ficava na Avenida Central com a Sete de Setembro, no Rio de Janeiro (GRANGEIA, 2005, p. 29).

Guanabario compôs uma *Ave-Maria* que, segundo o Monsenhor Guilherme Schubert,³⁰ foi encenada por volta de 1910. A peça foi classificada pelo representante da Arquidiocese como música religiosa. O Monsenhor estabelece uma distinção entre música sacra e música religiosa. A música sacra é aquela que “[...] tem por função solenizar os atos litúrgicos” enquanto a música religiosa é aquela que aborda temas religiosos (SCHUBERT, 1980, p. 38).

Guanabario foi o responsável pela seção musical do *Jornal Falado* promovido pela *Ilustração Brasileira* e noticiado pela imprensa cariocas.³¹ O evento consistiu em crônicas e artigos proferidos por conferencistas no Teatro Fênix. A *Gazeta de Notícias*, em fins de julho de 1914, noticiou o evento como “[...] uma grande festa de elegância e arte”.

Foi um dos fundadores e o primeiro presidente da *Sociedade Brasileira de Autores Teatrais* (SBAT), que é um órgão responsável por gerenciar o pagamento dos direitos autorais de obras teatrais aos seus respectivos criadores. A organização foi criada a partir de uma proposta feita pela compositora Chiquinha Gonzaga e contou com o apoio de jornalistas e dramaturgos. Em 27 de setembro de 1917, uma quinta-feira chuvosa, 13 autores: Oscar Guanabario, Viriato Corrêa, Gastão Tojeiro, Francisca Gonzaga, Eurícles de Matos, Avelino de Andrade, Bastos Tigre, Raul Pederneiras, Oduvaldo Vianna, Alvarenga Fonseca, Aarão Reis, Antônio

²⁹ *Jornal do Commercio*: 17-1-1937, p.10.

³⁰ Monsenhor Guilherme Schubert, representante da Comissão Arquidiocesana de Arte da Arquidiocese do Rio de Janeiro.

³¹ Foram consultados: *A Noite*, de 28-7-1914; *Correio da Manhã* e a *Gazeta de Notícias*, ambos de 29-7-1914.

O programa noticiado pela *Gazeta de Notícias* foi o seguinte:

“[...] Nele tomam parte, o ilustre acadêmico João do Rio, que iniciará a festa falando sobre *A Crônica literária*; Costa Rego, declamando o *Artigo Político*; e Costa Junior, fazendo os *Folhetins parlamentares*.

Meia hora de intervalo para o chá, que será servido no luxuoso salão do Teatro Fênix a preços comuns e O *Jornal Falado* recomençará, com Viriato Correa que fará os *Casos policiais*, depois falará Bastos Tigre, fazendo os *comentários*; Oscar Guanabario, dizendo a *Crítica Musical* e Paulo Gardênia falando sobre a *Crônica mundana*”.

Quintiliano e J. Praxedes escolheram o nome da agremiação, elegeram uma diretoria provisória e lavraram a ata da fundação. Oscar Guanabarro foi aclamado presidente e Viriato Correa, "secretário ad-hoc" (SBAT, 2012).

A partir de 1917, Guanabarro deixa *O Paiz*, passando a dedicar-se regularmente ao *Jornal do Commercio*, onde escreve por 20 anos o folhetim *Pelo Mundo das Artes*, até falecer em 17 de janeiro de 1937, na cidade do Rio de Janeiro. É nesse folhetim que o jornalista se consolida “[...] como *baluarte do passadismo*”, devido aos ataques, desde o início, “ao movimento modernista de São Paulo” e também “[...] ao compositor Villa-Lobos”, pois Guanabarro considerava Carlos Gomes como “[...] modelo de compositor nacional”. O crítico, ao longo de sua vida e carreira, “[...] coleciona um grande número de desafetos” (GRANGEIA, 2005, p. 29).

Em 27 e 28 de dezembro de 1920, Oscar Guanabarro participou da Banca Julgadora dos concursos musicais promovidos pelo Instituto Nacional de Música, à época, vinculado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Participou como vogal do Comitê Julgador nos concursos de piano, dos dias 27 e 28, e no Comitê Julgador para Harpa, Flauta e Violino, no dia 27 de dezembro 1920.³²

Já como professor de piano, manteve uma famosa escola, que aplicava de maneira muito especial o método de estudo de técnica intensiva. A escola estava localizada nos salões do sobrado do velho Teatro Lírico³³ até sua demolição, em 1933.³⁴

³² Diário Oficial de 25 de dezembro de 1920, Atos do Ministério da Justiça e Negócios Interiores.

³³ O Teatro Lírico teve sua origem no Circo Olímpico, de propriedade de Bartolomeu Correia da Silva. Foi montado, em 1857, na rua da Guarda Velha nº 7 (atual rua Treze de Maio). A nova casa de espetáculos, que recebeu o nome de Imperial Teatro Dom Pedro II, em homenagem ao monarca brasileiro, foi inaugurada, em fevereiro de 1871, com um baile de carnaval. Em junho do mesmo ano, o teatro apresentou seu primeiro espetáculo – a ópera *Guilherme Tell*, de Rossini – ao qual compareceu toda a corte (REDES DE MUSEUS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2012).

De acústica e visibilidade perfeitas, a sala tinha capacidade para 1.208 pessoas. Seu palco, montado sobre cavaletes, era por vezes desmontado, juntamente com a plateia, transformando-o em teatro de arena para espetáculos circenses. Ali pisaram importantes nomes do teatro, ópera, música e bailado. Com a proclamação da República, o teatro teve seu nome alterado de Imperial Teatro Dom Pedro II para Teatro Lírico. Em janeiro de 1932, necessitando de grandes obras de alto custo, o Lírico deu seu último espetáculo. Foi demolido em 1933 (Idem, 2012).

³⁴ *Correio da Manhã*:19-1-1937, p. 5: Oscar Guanabarro – Desaparece com ele o decano dos críticos musicais brasileiros.

Como mestre do piano, tinha alunas durante todo o dia. Mantinha o hábito de fumar charutos, o que fazia incessantemente com um espírito vivo e alerta. Acompanhava os “[...] exercícios das alunas com uma atenção que nada perdoava e a que nada, a bem dizer, podia escapar”.³⁵

Trocou as aulas pelo jornalismo. Trabalhou na *Gazeta da Tarde* com Ferreira de Menezes e, ao ser fundado *O Paiz*, em 1884, ingressou no jornal e colaborou como crítico até abril de 1917. Voltaria a ensinar piano em 1912. Foi o mestre de importantes figuras do cenário artístico carioca, como as pianistas Ofélia do Nascimento, Dyla Josetti e as irmãs Valina e Inocência da Rocha,³⁶ além de Eunice Katunda, conduzida até ele por Branca Bilhar (KATER, 2001, p. 14), e as irmãs pianistas Cleofe e Ruth Person de Mattos.³⁷ Em sua obra, Kater (2001, p. 14) publica depoimento tomado de Eunice Katunda sobre o mestre, sua disciplina e rigor técnico, além dos frequentadores de seus salões, como Nair de Tefé, segunda esposa do presidente Hermes da Fonseca. A seguir, a transcrição de excerto do depoimento:

Tínhamos aula numa grande sala do Teatro Lírico, onde havia 5 pianos de cauda. Imagine o tamanho da sala! Era imensa. Fazíamos bastante técnica em grupo, técnica de terças, oitavas, escalas. Estudávamos muito em conjunto. Quando alguém preparava um concerto, outro fazia a parte de orquestra. O meu por exemplo era o de Moszkowsky, e quem fazia o segundo piano, aliás difícilíssimo, era o Mário Neves. Também dávamos audições. O Guanabario fazia a gente tocar para todo mundo que ia lá na sala de aula. E como ia gente! A Inocência da Rocha, a Nair de Tefé, todo o pessoal freqüentava muito o salão de Guanabario (KATER, 2001, p. 14).

Personagem avançado para o seu tempo, não obstante sua avançada idade, fez de Katunda uma de suas alunas mais queridas, a ponto de compartilhar pequenas cumplicidades, como ceder-lhe, secretamente, uma pequena sala de sua escola para o aprendizado do idioma russo: “[...] foi em 1933. Tínhamos que estudar escondido, porque era proibido. Ele deixava uma salinha para a gente lá no curso. Quem estudava russo era comunista!”. Guanabario admirava tanto o talento de Eunice ao ponto de ser a única de suas alunas a tocar Villa-Lobos, embora sob suas severas críticas e suas pequenas piadinhas sarcásticas em torno do compositor: “[...] você conhece a última peça de Heitor Villa-Lobos, chamada *Maria limpa piano*? Guanabario chegava e passava a mão assim sobre o teclado, de qualquer jeito. Aí eu ficava com raiva, ia para o piano e tocava uma Ciranda, por exemplo” (KATER, 2001, p. 14).

³⁵ *Jornal do Commercio*: 17-1-1937, p. 10.

³⁶ *Jornal do Commercio*: 17-1-1937, p. 10.

³⁷ *Gazeta Mercantil*: 16-18-4-1999, p. 1.

Antes que os iconoclastas demolissem o Teatro Lírico, palco por onde passaram as maiores celebridades do mundo, quis Oscar Guanabarro despedir-se da velha casa, onde também tivera, durante longos anos, o seu curso de piano, e ali organizou um concerto, o último, a que se associaram as figuras mais destacadas do meio artístico. Sentia-se nele mais do que a emoção, a comoção pelo ato vandálico que se ia perpetrar sem necessidade alguma, arrasando o teatro mais tradicional da cidade. Talvez esse simples fato lhe abalasse mais a saúde do que todas as doenças futuras. Nunca se consolou da destruição do Teatro Lírico.³⁸

Sabe-se que Guanabarro não foi o único a reagir contra a demolição do Lírico tida como totalmente desnecessária. Houve, é certo, uma movimentação de parte da sociedade carioca em reação à perda do teatro. Constatada a inevitabilidade, um contrassenso na visão de Guanabarro, promoveram-se eventos que pudessem guardar a memória do Lírico. Dentre esses, a construção de um violino com a madeira (asbeto europeu) de uma viga estrutural do teatro.³⁹

O jornal *A Noite* promoveu grande campanha contra a demolição, iniciada em 27 de dezembro de 1933 para a construção da, à época, nova sede da Caixa Econômica. Francisco Livolsi Bartholomeu adquiriu as peças de madeira e Guido Pascoli, o *luthier*, construiu o instrumento. O jornal promoveu um concurso em parceria com a UFRJ com o envolvimento do seu reitor, Leitão da Cunha, e do diretor do INM, Guilherme Fontainha, dirigido a jovens instrumentistas cujo vencedor foi laureado com o instrumento. Além disso, Francisco Chiaffitelli ofereceu um valioso arco como prêmio ao segundo colocado no concurso.⁴⁰ Venceram o concurso Yolanda Compans (mais tarde Yolanda Maurity Saboia), com 12 anos, que ficou com o violino e Fafá Lemos, com 13 anos, que foi premiado com o arco.⁴¹

³⁸ *Correio da Manhã*: 19-1-1937, p. 5: Oscar Guanabarro – Desaparece com ele o decano dos críticos musicais brasileiros.

³⁹ *A Noite*: 12-12-1934, p. 1, 2 ed.: Desígnio harmonioso: Realiza-se sábado no Instituto Nacional de Música o concurso para entrega do violino feito com a madeira da demolição do Lírico.

⁴⁰ *A Noite*: 12-12-1934, p. 1, 2 ed.: Carta de Francisco Chiaffitelli ao redator de *A Noite*: “Sr. Redator d’*A Noite* – Para dar maior realce ao projetado concurso do violino manufaturado com a madeira do velho e extinto Teatro Lírico e, em tão boa hora, promovido por esse ilustrado vespertino, - venho pela presente oferecer pelo meu turno, ao concorrente que obtiver o segundo prêmio, um magnífico arco do afamado ‘*Faiseur d’Archels*’ Eugene Sartory, ‘Grand Prix de 1900’ (Paris)”. É um arco de grande estimação com o qual várias vezes me apresentei em público.

Na certeza que esse oferecimento servirá de incentivo aos jovens violinistas de minha terra, queira dispor, Sr. redator, do humilde leitor, patricio e obrigado – (a.) Francisco Chiaffitelli”.

⁴¹ *A Noite*: 15-12-1934, p. 1, 4 ed.: Banca Julgadora: presidente: Francisco Chiaffitelli; membros: professores Orlando Frederico, Carlos de Almeida, Oscar Borghetti e o crítico Itiberê da Cunha.

O concerto promovido por Guanabario no Lírico teve também essa carga de inconformismo e denúncia, de envolvimento com os bens culturais da cidade e de seu povo, pouco lhe importando que tais posturas lhe conferissem a reputação de reacionário e reativo ao progresso.

2.5 O PERFIL DO CRÍTICO

A violência e impulsividade de seus escritos demonstravam que mantinha a verve da juventude. Nessa perspectiva, Guanabario não envelheceu:

Atacava, defendia, louvava e amaldiçoava com todo o ímpeto de uma mocidade que só terminou com o derradeiro suspiro.

Todos pasmavam diante dessa figura quase trôpega, de faces chupadas e grande cabeleira à Liszt, que ao falar de música, se inflamava e alteava, em uma vibração rara até em um moço de vinte anos.⁴²

Confirmando esse entendimento, outro jornal sustenta que, “[...] aos oitenta e cinco anos de idade, era o mais jovem dos críticos musicais brasileiros, sempre vigilante e nunca faltando aos espetáculos”. Durante toda a sua carreira de crítico, manteve sempre o mesmo temperamento muito sensível à beleza, e não sacrificou nada para que a sua nobre missão fosse falseada nem por nada prejudicada.⁴³ E acrescenta-se, como o decano dos críticos musicais e de arte no Brasil, “[...] possuía, mesmo na idade mais avançada, um temperamento de moço”.⁴⁴

Essa honestidade de princípios foi fundamental, pois “[...] numa terra em que só se admite o elogio, Oscar Guanabario com sua independência de espírito e a sua franqueza de crítica, haveria de obter grandes inimigos”. E, de fato, os teve reais, “[...] violentos, ferozes, que nada lhe perdoavam”. Mas, por outro lado, colecionava também “[...] sinceras e profundas simpatias, que lhe seguiam as atitudes com entusiasmo e admiração”.⁴⁵

Seu lugar na crítica será muito difícil de preencher. “[...] Ninguém como ele para sentir os novos valores, conhecer-lhes as aptidões, medir-lhes o talento, e profetizar-lhes o triunfo ou o

⁴² *A Noite*: 18-1-1937, p. 1-3: Oscar Guanabario – Morreu ontem o grande crítico brasileiro.

⁴³ Recorte 2: Faleceu Oscar Guanabario.

⁴⁴ *Correio da Manhã*: 19-1-1937, p. 5: Oscar Guanabario – Desaparece com ele o decano dos críticos musicais brasileiros.

⁴⁵ *Correio da Manhã*: 19-1-1937, p. 5: Oscar Guanabario – Desaparece com ele o decano dos críticos musicais brasileiros.

insucesso”.⁴⁶ Fazer tudo isso sem meias-palavras, com franqueza e com a lealdade de quem cumpre um dever, não pode ser facilmente reposto. Mas “[...] tinha também a volúpia de elogiar e enaltecer quando descobria ou julgava descobrir um novo valor artístico”. Pode-se, entretanto, dizer que Guanabarro nunca tomou partido por este ou aquele artista: era fiel apenas à arte pura.⁴⁷

Por essa personalidade de honestidade de princípios, “[...] pelo seu nobre entusiasmo à arte, as suas críticas formavam realmente opinião no público”. Esse público, leitor habitual de sua coluna, que o tem com o maior respeito e interesse. “Durante cinqüenta anos, ele podia envaidecer-se de formar celebridades artísticas, graças a sua grande cultura, a sua sinceridade, ao seu entusiasmo e a sua independência”.⁴⁸

Para Guanabarro, a virulência de seus textos possuía um caráter pedagógico. Representava um método de buscar o interesse do público sobre a arte pura, o que, em seu modo de ver, não conseguiria de outra forma. Por isso sacrificava tudo pela sua independência. Em suas palavras:

Não nos pesa sobre a consciência, dizia ele, o ter sido injusto com os verdadeiros talentos, assim como não nos arrependemos da guerra feita ao charlatanismo, aos falsos artistas e aos cabotinos. Reconhecemos a violência da nossa pena e talvez o exagero no modo de externar os nossos conceitos, mas é necessário esse modo, porque escrevendo para o público que, em regra, não percebe alusões e só se impressiona com o ataque firme em estilo incisivo, cortante e mordaz.⁴⁹

“[...] Com a morte de Guanabarro não desaparece apenas um homem – desaparece toda uma tradição do Brasil”. Seu nome traduzia controvérsia, conflito, um grito de guerra. Nunca se viu “[...] um espírito de uma vivacidade mais endiabrada”. Era considerado mau e até perverso. Mas esse perfil de maldade “[...] vinha mitigada por um simples humorismo, pelo desejo de fazer ironia a custa do próximo. Um feito”.⁵⁰

Uma das declarações mais importantes estabelece que o conjunto de seus artigos pode ser considerado a mais completa história da arte musical em quase um século no Brasil, pois,

⁴⁶ *Correio da Manhã*:19-1-1937, p. 5: Oscar Guanabarro – Desaparece com ele o decano dos críticos musicais brasileiros.

⁴⁷ *Correio da Manhã*:19-1-1937, p. 5: Oscar Guanabarro – Desaparece com ele o decano dos críticos musicais brasileiros.

⁴⁸ Recorte 2: Faleceu Oscar Guanabarro.

⁴⁹ *Correio da Manhã*:19-1-1937, p. 5: Oscar Guanabarro – Desaparece com ele o decano dos críticos musicais brasileiros.

⁵⁰ *Correio da Manhã*:19-1-1937, p. 5: Oscar Guanabarro – Desaparece com ele o decano dos críticos musicais brasileiros.

além de compositor, professor, regente, comediógrafo, ensaísta, polemista e crítico, foi, antes de tudo, um apaixonado pela música e honrou todos esses setores da inteligência.⁵¹

O texto transcrito do jornal *Correio da Manhã* é revelador na síntese de sua obra: “[...] a sua lembrança permanecerá como a de um crítico inteligente, severo, violento, apaixonado”. Mas não apenas isso: foi “[...] também como a de um paladino da arte, um dos melhores e devotados amigos da música, que sempre cultuou com carinhos de namorado, não consentindo nunca que a tratassem com menos amor e menos deferência”.⁵²

2.6 ACADEMIA LIVRE DE MÚSICA E A CRIAÇÃO DA ARTE MUSICAL

A Academia Livre de Música foi tão importante na vida de Guanabarro que se torna relevante uma breve abordagem do que foi essa instituição. É o propósito desta subseção.

Em 29 de março de 1897, é publicado, no jornal *O Paiz*, o discurso feito por Guanabarro ao fundar a Academia Livre de Música, em 28 de março, no Liceu de Artes e Ofícios da cidade do Rio de Janeiro.

A Academia Livre de Música foi uma iniciativa de um grupo de artistas e intelectuais com o propósito de criar as bases de uma escola de arte que buscasse uma linguagem nacional para a arte brasileira. Oscar Guanabarro foi um dos intelectuais que promoveram a iniciativa. Seu discurso de abertura é um libelo sobre o seu pensamento artístico e do grupo do movimento que liderava naquela ocasião. A declaração de propósitos fez parte do discurso de posse de Guanabarro (1897) na direção da Academia, conforme pode ser verificado no fragmento que segue:

A academia fundou-se fiada na força de vontade de um grupo de artistas que se coligaram numa época de desânimo político e desesperados diante da triste verdade de um povo de três séculos, que ainda não produziu a sua arte.⁵³

A propalada liberdade como condição de existir tem dois aspectos de abordagem. O primeiro, de caráter filosófico, isto é, para se ter gosto e se produzirem julgamentos de gosto, a liberdade é imprescindível. Nesses termos, uma sociedade escravocrata e colonial não poderia

⁵¹ *A Noite*: 18-1-1937, p. 1-3: Oscar Guanabarro – Morreu ontem o grande crítico brasileiro.

⁵² *Correio da Manhã*: 19-1-1937, p. 5: Oscar Guanabarro – Desaparece com ele o decano dos críticos musicais brasileiros.

⁵³ Oscar Guanabarro: *O Paiz*: 29-3-1897 [Artes e Artistas].

produzir uma arte própria, como um povo. Esses conceitos estão claros no fragmento do discurso transcrito abaixo:

Povo colonial, no meio da formação de uma raça em que se fundia o sangue de degradados com o sangue do africano escravizado – não era possível a arte nesse meio impuro em que o amor era substituído pelo sentimento que concorria para uma prole escrava e o filho um produto vendável garantido pelas leis da metrópole.

Nessas, condições, o povo diante das florestas virgens, em presença de uma natureza cheia de pompas e galas, em eterna primavera, sentindo junto de si o tronco e a cadeia, a força e o desterro, em lugar de edificar uma cidade construiu uma série de casas sem arquitetura, porque a arquitetura é uma arte e a arte é a manifestação de um sentimento livre que não podia existir em semelhante época.⁵⁴

Para o grupo criador da Academia Livre de Música, as iniciativas do Estado sob a Monarquia não lograram o êxito esperado pelas razões já expostas da situação de servidão ou por ter o Estado se espelhado na linguagem artística de outros povos:

O primeiro reinado não podia preparar o terreno próprio para o desenvolvimento da arte; o seu curto período foi de lutas e desconfianças e só pode deixar entrever o talento imaginoso da literatura antiga que transformou uma cólica real nas margens do Ipiranga, na bela legenda – Independência ou Morte!

O mesmo dirá o historiador quanto ao segundo reinado, em que a música teve cuidadoso culto, chegando-se a criar a ópera nacional, instituição que não resistiu ao parlamentarismo do império.⁵⁵

As iniciativas ocorridas no Segundo Reinado revelaram, no início da República, alguns talentos. Entretanto, ao que parece, pelo excerto transcrito a seguir, dirigentes do Instituto Nacional de Música, ao contrário do pregado pela cartilha kantiana, assumiram uma postura excludente direcionada para outras escolas estéticas contrárias à italiana, o que veio a bloquear o surgimento de uma escola brasileira baseada no trabalho de Carlos Gomes. Ou seja, na visão de Guanabarro, a partir de Carlos Gomes, uma estética brasileira poderia ser paulatinamente construída com o respeito da comunidade artística internacional, já amealhado pelo compositor brasileiro:

Com o advento da República surgiu uma esperança; tínhamos um grupo de artistas nacionais que, auxiliados por vários estrangeiros, eram capazes de elevar o nível do gosto artístico; o ponto de partida devia ser Carlos Gomes. O governo provisório criou o Instituto Nacional de Música – templo em que o primeiro músico do Brasil que se impôs a Europa, recebeu a pena de excomunhão por se ter filiado a escola dramática de Verdi.⁵⁶

⁵⁴ Oscar Guanabarro: *O Paiz*: 29-3-1897 [Artes e Artistas].

⁵⁵ Oscar Guanabarro: *O Paiz*: 29-3-1897 [Artes e Artistas].

⁵⁶ Oscar Guanabarro: *O Paiz*: 29-3-1897 [Artes e Artistas].

O discurso prossegue criticando a postura de se impor um modelo para a busca da arte nacional baseada no binômio Beethoven – Wagner que, a seu ver, se revelou estéril:

O programa para uma nação nova, o modelo para servir de base à criação da arte brasileira, foi traçado entre Beethoven, como código de princípios, e Wagner, como aspiração; mas desde que, como futuro, se apontou à mocidade o passado de nações européias, de raça diferente, política, método e tendência sempre diferentes das tendências do brasileiro – o resultado não podia ser outro senão a esterilidade.

No fim de sete anos de esterilidade, quando é conhecida a tendência de todo o povo brasileiro, quando se avolumaram as queixas daqueles que procuravam uma escola e só encontravam um museu – salientou-se a necessidade da Academia Livre de Música, cujo programa será tomar o passado como experiência, para servir de guia às tentativas da criação da arte nacional.⁵⁷

Como visto acima, a proposta da Academia era desenvolver uma nova estética que fosse relacionada com as coisas do Brasil com base naquilo que já havia sido experimentado com sucesso. O avanço, a busca do novo era uma premissa no ideário de Guanabarro e, conseqüentemente, da Academia Livre:

O mecanismo dos diversos instrumentos e às técnicas, longe de constituírem o fim da academia, serão os meios fornecidos aos discípulos para o uso de completa liberdade na manifestação da sua arte.

O espírito humano é suscetível de aperfeiçoamento, logo a arte, em lugar de estacionar no ponto indicado pelos fetichistas, adorando não só os homens mas ainda seus erros e caprichos, também deve progredir, desde que em boa filosofia a arte tem por fim manifestar a alma humana.⁵⁸

Não restam dúvidas de que a expectativa de aperfeiçoamento do espírito humano, na perspectiva de Guanabarro, dependia de estar envolvido pela *boa filosofia*. Assimilar o conceito de uma *boa filosofia* nesses termos não é tarefa fácil. Contudo, Guanabarro, em ocasiões diversas, demonstrou os princípios daquilo que, em sua consciência, considerava uma maneira metafísica de ver, sentir e contemplar o belo.

É nesse contexto que Oscar Guanabarro deixa, em 1917, o jornal *O Paiz* e ingressa no *Jornal do Commercio* para enfrentar, de sua perspectiva, a chegada da nova estética artística que, na Europa, estava sendo denominada de futurista.

⁵⁷ Oscar Guanabarro: *O Paiz*: 29-3-1897 [Artes e Artistas].

⁵⁸ Oscar Guanabarro: *O Paiz*: 29-3-1897 [Artes e Artistas].

3 O JORNAL DO COMMERCIO

Este capítulo aborda o meio jornalístico utilizado por Oscar Guanabara, atualmente designado genericamente de mídia escrita. Trata-se do *Jornal do Commercio* e sua importância no contexto nacional. É o único jornal no Brasil com 180 anos, entrando no seu terceiro século de existência. O capítulo está dividido em três subseções: a primeira traz uma síntese da gênese do jornalismo brasileiro para, a seguir, abordar o *Jornal do Commercio* com uma síntese histórica do jornal e sua linha editorial.

3.1 PRIMÓRDIOS DO JORNALISMO NO BRASIL

Os primórdios do jornalismo no Brasil coincidem também com o desenvolvimento da cultura intelectual e artística e, particularmente, da literatura. O marco histórico dessa partida do desenvolvimento cultural foi, sem dúvidas, a vinda da Corte Real portuguesa para o Brasil. Foi com a chegada da Família Real que passou a se formar um público consumidor tanto de arte e literatura quanto de periódicos que incluíam temática brasileira (CANDIDO, 1981, p. 225, apud MOREL; BARROS, 2003, p. 52).

Nelson Werneck Sodré, em sua *História da Imprensa no Brasil*, expõe com detalhes as razões de não se ter, no Brasil colonial, quaisquer estruturas que permitissem iniciativas editoriais. O autor estabelece duas vertentes para o impedimento: a situação social da colônia e os obstáculos oficiais do estado português. A barreira da situação social pode ser entendida pelos inúteis esforços de Maurício de Nassau em desenvolver a arte tipográfica em consonância com o progresso que imprimiu na área metropolitana da colônia holandesa na América. A implantação do desenvolvimento com as características burguesas do século XVII, desejadas por Nassau, na colônia encontrou, no caso da imprensa – ou das artes tipográficas – as barreiras de uma sociedade escravista refratária às iniciativas desse tipo (SODRÉ, 1999, p. 16-17).

Os obstáculos legais do estado português podem ser entendidos pelos bloqueios das iniciativas naquela direção, duas delas relatadas por Sodré (1999, p. -17): o governador Francisco de Castro Morais, em 1706, instalou “[...] no Recife pequena tipografia para a impressão de letras de câmbio e orações devotas”. A coroa, na Carta Régia de 8 de junho do

mesmo ano, determinou que se devia “[...] seqüestrar as letras impressas e notificar os donos delas e os oficiais de tipografia que não imprimissem nem consentissem que imprimissem livros ou papéis avulsos”. Outra iniciativa, no Rio de Janeiro, em 1746, foi a do antigo impressor de Lisboa, Antônio Isidoro da Fonseca, cuja oficina foi abolida e queimada com base, ao que parece, na ordem régia de 6 de julho de 1747.

A *Gazeta do Rio de Janeiro* foi o primeiro jornal oficialmente impresso no Brasil, o que ocorria nas oficinas da Imprensa Régia, cujas peças tipográficas haviam sido trazidas pelo Conde da Barca, quando da transferência da Corte para o Brasil. Certamente a linha editorial se ocupava predominantemente de notícias e de assuntos estrangeiros que interessavam ao público recém-chegado. Assuntos de temática brasileira e literatura possuíam muito pouco espaço editorial. Predominavam, de fato, os temas políticos. O cenário apresentado se refere igualmente ao jornal de Hipólito da Costa, o *Correio Brasiliense*, publicado no Brasil, mas editado e impresso em Londres (MOREL; BARROS, 2003, p. 52).

De fato, o surgimento definitivo da imprensa editada, impressa e publicada no Brasil ocorre não apenas sob a proteção Real, mas, principalmente, por iniciativa da Coroa. O, à época, futuro Conde da Barca, Antônio Araújo, embarcou num dos porões do *Medusa*, navio da comitiva real, o material de imprensa que havia adquirido para a Secretaria de Estrangeiros e da Guerra, da qual era o titular. Os equipamentos que nem mesmo haviam sido montados em Portugal foram instalados embaixo da sua casa situada na rua dos Barbonos. A *Gazeta do Rio de Janeiro* era, portanto, completamente vinculada à estrutura do poder reinante (SODRÉ, 1999, p. 19).

Nelson Werneck Sodré (1999, p. 20) transcreve John Armitage⁵⁹, que resumiu:

Por meio dela só se informava ao público, com toda a fidelidade, do estado de saúde de todos os príncipes da Europa e, de quando em quando, as suas páginas eram ilustradas com alguns documentos de ofício, notícias dos dias natalícios, odes e panegíricos da família reinante. Não se manchavam as páginas com as efervescências da democracia, nem com a exposição de agravos. A julgar-se do

⁵⁹ Ver **História do Brasil de João Armitage**, 2011: Edições do Senado Federal – V. 142. Publicado em 1836, em inglês, pela casa Smith, Elder e Cia., em Londres, em dois volume. O livro cobre o período que vai da chegada de D. João VI ao Brasil em 1808 até a abdicação de D. Pedro I e sua partida para Portugal, em 1831. E, afirma o autor, é uma História do Brasil “[...] compilada à vista dos documentos públicos e outras fontes originais, formando uma continuação da *História do Brasil*, de Southey” (obra também editada pela Editora do Senado, n. 133, em 3 vols.).

Brasil pelo seu único periódico, devia ser considerado um paraíso terrestre, onde nunca se tinha expressado um só queixume.

É claro que havia queixumes, complementa o autor, contrapondo que não havia muitas possibilidades de expressá-los, pois, via de regra, o material de texto da *Gazeta do Rio de Janeiro* era extraído da *Gazeta* de Lisboa e/ou de jornais ingleses sob o crivo do conde de Linhares, no início, e pelo conde de Galveias posteriormente. Nada que não significasse o agrado à Coroa (SODRÉ, 1999, p. 20).

O cenário descrito por Sodré torna-se, evidentemente, o pano de fundo para a decisão de Hipólito da Costa editar e publicar o *Correio Brasiliense* em Londres. Para Sodré, entretanto, a inserção do *Correio* no contexto da imprensa no Brasil e o fato de ser publicado no exterior é menos relevante diante da questão de não ter surgido por força das condições internas, mas das externas. Em linhas gerais, não obstante as justificáveis alusões de Hipólito da Costa à questão da censura e insegurança de seus redatores bem como a importância de assumir uma linha doutrinária e não noticiosa não o exime da questão central de expressar o Brasil via uma perspectiva externa. Na visão de Sodré, todos os problemas nacionais foram tratados por Hipólito e o *Correio Brasiliense* muito mais como um observador estrangeiro que nacional (SODRÉ, 1999, p. 20-21).

Dessa época até a fundação do *Jornal do Commercio*, houve uma evolução gradativa com algumas iniciativas, como é o caso de *O Patriota* (1813- 1814) que abriu maior espaço para a literatura, além de jornais que passaram a divulgar textos de opinião, como *Typhis Pernambucano* (1823- 1824), que publicava os textos de cunho panfletário de Frei Caneca e, em contraposição, o *Aurora Fluminense*, no qual Evaristo da Veiga, ideólogo do liberalismo moderado, produzia artigos de fundo analítico e de opinião (CANDIDO, 1981, p. 262, apud MOREL; BARROS, 2003, p. 53).

3.2 SINTESE HISTÓRICA DO JORNAL

De acordo com artigo publicado por Félix Pacheco, diretor e proprietário do *Jornal do Commercio* de 1923 até 1935, nota-se a importância do jornal relatada em artigo publicado em 1º de outubro de 1923, em comemoração ao aniversário de cem anos do diário (aí se inclui o período do *Spectador* que precedeu o *Jornal do Commercio*):

A história do *Jornal do Commercio* é história para todos os leitores, por seu imprevisto, por seu pitoresco, por sua vivacidade natural, e é História para o historiador, pela verdade flagrante, pelos documentos palpantes, pela novidade dos detalhes, pela graça espontânea dos contrastes, pela violência das narrações ou até pela indiferença diante de fatos que hoje nos parecem mais decisivos e significativos. De certa forma isso é, ao mesmo tempo, história e subsídio para a história (SANDRONI, 2007, p. VII).

Observa-se, então, que o *Jornal* possui, em suas páginas, “[...] história e subsídio para a história”, constituindo um enorme patrimônio de informações de todo tipo. Ao se fazer uma leitura das páginas do diário durante esses anos de sua existência, tem-se uma ideia da participação e das atitudes de determinados personagens que atuaram na literatura, na política, na economia e que “[...] marcaram a História do Brasil” (SANDRONI, 2007, p. XI).

A existência do jornal por tantos anos deve-se ao “[...] trabalho competente dos seus proprietários, dirigentes e executivos”. Da sua fundação até a época atual, contou-se com a colaboração, na redação do jornal, de políticos, estadistas, escritores, diplomatas. Um jornal que sempre inovou sendo um dos primeiros a possuir o sistema de assinaturas. Nesse aspecto, um pioneiro (SANDRONI, 2007, p. XVI).

É o mais antigo veículo em circulação ininterrupta na América Latina. A primeira edição do jornal, criado pelo francês Pierre Plancher, circulou no dia 1º de outubro de 1827. Testemunha viva da história, o *Jornal do Commercio* atravessou as mais diferentes fases do País, cumprindo o seu papel de manter informado o público em geral, com a agilidade permitida pela tecnologia de cada época, e de ajudar homens de negócios e executivos em seus processos de tomada de decisão (JORNAL DO COMMERCIO, 13-2-2012).

O Rio de Janeiro dessa época era uma cidade de não mais de 130.000 habitantes e menos de cem ruas estreitas e becos mais estreitos ainda cujas construções que os margeavam eram constituídas de velhas casas de rótulas e balcões, típicas do século XVIII e início do XIX. A cidade não ultrapassava a Lapa e o Campo de Santana. Essa foi a cidade que encontrou Pierre Plancher ao chegar ao Brasil trazendo sua oficina tipográfica bem completa. Começou sua empresa produzindo artigos típicos de uma tipografia e comercializando livros, até iniciar a publicação do *Spectador*, jornal que ele próprio redigia sob o pseudônimo de *Hum francês brasileiro* (SODRÉ, 1999, p. 109).

Esse era o retrato da Capital do Império quando, conforme mencionado, Pierre Plancher chegou ao Brasil em 23 de fevereiro de 1824, fugindo da perseguição dos Bourbons na França, após a queda de Napoleão. Era um editor com ideias iluministas (SANDRONI, 2007, p. 179). Em Paris, editou escritores do naipe de Voltaire, de Benjamin Constant, de Rebecque e de outros tantos intelectuais de destaque. Era também um mestre das artes gráficas na França. Plancher teve de emigrar por não se enquadrar no regime de Luiz XVIII, vigente na época da Restauração da monarquia francesa. Foi perseguido por suas tendências liberais. Chegou ao Brasil e instalou prontamente sua oficina. Trouxe modernos equipamentos e alguns operários especializados que representavam o que de mais avançado existia no ramo naquela época. Fundou dois jornais, um deles o *Jornal do Commercio*, que se seguiu ao primeiro, denominado *Spectador Brasileiro*, que circulou até o dia 23 de maio de 1827 (JORNAL DO COMMERCIO, 13-2-2012).

Com a queda de Luiz Napoleão, Plancher retornou a Paris. Com a partida de Plancher, a direção do jornal teve como sucessores os franceses Junius Villeneuve, Francisco Picot e Julio de Villeneuve, que controlaram o diário até 1890. Durante esse período, colaboraram no jornal, “Justiniano José da Rocha, José Maria da Silva Paranhos, o visconde do Rio Branco, Carlos de Laet, Francisco Octaviano, José de Alencar, Homem de Mello, Joaquim Nabuco e Guerra Junqueiro, entre outros intelectuais”. Consta que o próprio imperador Pedro II, mediante pseudônimo, escrevia para o jornal e exercia influência nos editoriais, a tal ponto que um desses editoriais tenha causado a queda de todo um Ministério (JORNAL DO COMMERCIO, 13-2-2012). O *Jornal do Commercio* se identificava com a monarquia e com Dom Pedro II (BARBOSA LIMA SOBRINHO, 1980, p. 126).

Com a proclamação da República, o jornal é vendido, em 15 de outubro de 1890, ao jornalista José Carlos Rodrigues, trazendo inovações para a imprensa da época (SANDRONI, 2007, p. 289).

Por 25 anos, de 1890 a 1915, o jornal é dirigido por José Carlos Rodrigues que efetuou notáveis transformações no jornal. Foi nessa fase que Rui Barbosa publicou as famosas Cartas da Inglaterra a respeito do caso Dreyfus. Entre os colaboradores, podem ser citados: José Veríssimo, Visconde de Taunay, Alcindo Guanabara, Araripe Junior, Afonso Celso e outros. O editorialista era José Maria da Silva Paranhos Jr., o Barão do Rio Branco. O comendador

Antonio Pereira Botelho sucedeu José Carlos Rodrigues em 1923, quando Félix Pacheco já era o chefe de redação, assumindo não só a direção como também o controle da empresa. Senador, membro da Academia Brasileira de Letras e ministro das Relações Exteriores, morreu em 1935 e foi sucedido por Elmano Cardim que dirigiu o jornal até 1957 (JORNAL DO COMMERCIO, 13-2-2012).

O *Jornal do Commercio* atravessou o primeiro Reinado, o segundo Reinado, a Proclamação da República, a Revolução de 30, a Era Vargas, a volta da democracia em 1946, a ditadura em 1964 e novamente a volta da democracia em 1985, registrando em suas páginas, de forma criteriosa, todos esses momentos que constroem a História do Brasil (SANDRONI, 2007, p. XI). Para que se possa aquilatar a importância do jornal no contexto da imprensa nacional, podem-se destacar alguns de seus colaboradores brasileiros e estrangeiros. Entre os brasileiros, estão Machado de Assis, José de Alencar, Gonçalves Dias, Martins Pena, Francisco Otaviano de Almeida Rosa, Joaquim Manoel de Macedo, Joaquim Nabuco, o Barão do Rio Branco, Alcindo Guanabara, Vítor Viana, Barbosa Lima Sobrinho, Affonso Arinos, Medeiros de Albuquerque, Alceu Amoroso Lima, Assis Chateaubriand, Austregésilo de Athayde e, entre os estrangeiros, Emile Zola, Victor Hugo e Alexandre Dumas (SANDRONI, 2007, p. V).

3.3 A LINHA EDITORIAL

Quando foi lançado, o *Jornal do Commercio* surgiu com ênfase na economia, embasado em publicações como *Preços Correntes*, *Notícias Marítimas* e *Movimento de Importação e Exportação* que Plancher vinha editando desde sua chegada ao Rio. Não demorou muito a enfocar também a política e se transformar em uma folha tanto política quanto comercial, em um cenário em que a situação do País era muito inquietante logo nos primeiros anos após a Independência. O imperador Pedro I, pressionado pelos portugueses, ia-lhes fazendo concessões prejudiciais aos brasileiros. O *Jornal do Commercio*, dessa feita, interveio na defesa dos interesses nacionais, uma característica que preservou ao longo de sua história (JORNAL DO COMMERCIO, 13-2-2012).

Conforme já mencionado na subseção 3.2.1, o *Jornal do Commercio* possuía certa simpatia pela Monarquia e o Imperador Pedro II. Barbosa Lima Sobrinho relata uma história de uma análise da linha editorial do jornal produzida por um observador externo:

Da imprensa dessa fase, não há retrato mais fiel do que o que nos foi legado por um jornalista francês que veio ao Brasil para encontrar resposta para as interrogações européias, que não compreendiam como se poderia afastar um governante com a sabedoria e a superioridade do Imperador D. Pedro II. Chamava-se esse jornalista Max Leclerc (BARBOSA LIMA SOBRINHO, 1980, p. 125-126).

Max Leclerc tinha a responsabilidade de cobrir a área da política externa num dos grandes veículos do jornalismo francês, o jornal *Des Débats*. Sérgio Milliet classificou Leclerc como um “[...] jornalista perspicaz e ativo, que não perde tempo e sabe olhar”, emboraoubessem certas restrições a muitas de suas conclusões ou de suas categóricas afirmações, às vezes, definitivas demais. Demonstrava, entretanto, uma extraordinária acuidade para um visitante. No julgamento da imprensa brasileira, contudo, “[...] não há muito que retificar, embora sabendo ele, e dizendo, que o Rio de Janeiro não era o Brasil”. Apontou a existência de dois grandes jornais: o *Jornal do Commercio* e a *Gazeta de Notícias* (BARBOSA LIMA SOBRINHO, 1980, p. 125-126).

Sobre o *Jornal do Commercio*, escreveu ele: “[...] é uma espécie de *Times*, sem virilidade; é o *Times* sem os *leading articles*, um bom repositório de fatos, um conjunto útil de documentos”. O paralelo traçado entre o *Jornal do Commercio* e o *Times* não deixou de conter alguns equívocos. Deixou, também, de ser incluída em sua consideração a questão ambiental, isto é, a diferença dos ambientes de atuação dos dois jornais. De um lado, a Inglaterra compreendia e respeitava a sua grande folha tradicional; por outro lado, “[...] no Brasil surgira, com a República, uma nova influência que desejava encontrar nos seus jornais, meros cooperadores de ações governamentais”, sem postura crítica, porque o Estado não se posicionava com muita distância em “[...] enxergar oposição e combate onde havia apenas o exercício salutar da faculdade de crítica” (BARBOSA LIMA SOBRINHO, 1980, p. 126).

O *Jornal do Commercio* mantinha sua identidade com a Monarquia e com D. Pedro II. O Conde de Villeneuve, na época o proprietário do jornal, “[...] residindo em Paris, devia ter visto a deposição do Imperador com o mesmo sentimento de espanto que deve ter trazido ao Brasil um representante do jornal *Des Débats*”. Era preciso agir com prudência nessas circunstâncias, embora estivesse por aqui, na direção do *Jornal do Commercio*, “[...] um

homem de excepcional integridade que era o Conselheiro Souza Ferreira, que não ignorava a mudança do ambiente com que deveria contar a ação da imprensa brasileira” (BARBOSA LIMA SOBRINHO, 1980, p. 126-127).

O jornal de opinião não acabou na década de 1900, mas, certamente, com poucas exceções, a tarefa que precisava executar foi muito dificultada. Os jornais se classificam em dois principais grupos: “[...] os que apóiam o governo e os que discordam do governo. Discordam e combatem”. As subvenções oficiais podiam ser encaminhadas e favorecerem ou não de diferentes maneiras: por meio da “[...] publicação da propaganda e dos balancetes e relatórios das organizações dependentes do próprio governo” (BARBOSA LIMA SOBRINHO, 1980, p. 128-129).

4 A PRODUÇÃO CRÍTICA DE OSCAR GUANABARINO EM 1922

O Movimento Modernista, com a Semana de Arte Moderna de São Paulo, tem sido considerado o evento de maior relevância no campo das artes. Guanabarino participou exaustivamente da polêmica sobre o Modernismo. Entretanto, na visão do crítico,⁶⁰ no momento dos acontecimentos, o evento parecia pouco importante⁶¹ na perspectiva da arte pura. Os eventos relacionados com as comemorações do Centenário da Independência tinham, no seu entendimento, a importância⁶² de um acontecimento de caráter internacional tanto do ponto de vista político, quanto cívico e cultural relacionados com os artistas e orquestras internacionais que visitavam o Rio de Janeiro nas comemorações do Centenário.

Contudo, Oscar Guanabarino não se limitou, como de resto não se limitava, a abordar matéria de crítica cultural. Tratou, ao longo de sua vida de escritor e crítico de arte, conforme já citado, de diferentes temas, desde os ligados às artes propriamente ditas, como a literatura, o teatro e a música, até os assuntos relacionados com o cotidiano, as relações sociais, o comportamento, a pedagogia musical e artística, como também a administração pública. No período delimitado por este trabalho, o ano de 1922, não foi diferente.

Este capítulo apresenta os dados oriundos da pesquisa nas fontes originais consignados por meio dos excertos selecionados daquelas fontes conforme os procedimentos metodológicos propostos no capítulo introdutório. Trata-se das críticas publicadas por Oscar Guanabarino no ano de 1922, no *Jornal do Commercio*, um dos principais veículos de comunicação daquele período. Os textos publicados encontram-se nos anexos e são referenciados, ao serem comentados, em notas de rodapé.

O capítulo foi dividido em seis subseções referentes a cada um dos temas conforme proposto no Quadro 1.2 dos procedimentos metodológicos, ou seja, os textos críticos que abordam o tema classificado em apresentações artísticas (subseção 4.1), estética (subseção 4.2), modernismo (subseção 4.3), moral e ética (subseção 4.4), política cultural (4.5) e educação (4.6). A divisão em grupos temáticos visa à análise que possa demonstrar a variedade de assuntos abordados pelo crítico, alertando-se para o fato de que um mesmo texto publicado por Guanabarino pode

⁶⁰ *Jornal do Commercio*: 22-2-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁶¹ *Jornal do Commercio*: 22-2-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁶² *Jornal do Commercio*: 22-2-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

abranjer diferentes temas e, portanto, é referenciado nas diferentes subseções. Além disso, os comentários aos textos de Oscar Guanabario podem, eventualmente, requerer abordagens de outros autores sobre o tema comentado.

4.1 APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS

Em seu trabalho, Guanabario impunha-se, como jornalista e crítico, a responsabilidade de estimular o desenvolvimento técnico dos jovens instrumentistas. Mesmo reconhecendo o talento de algum executante a que assistia, obrigava-se a opinar, criticar, e às vezes acidamente com relação a alguma deficiência identificada na execução da peça. Observava todos os aspectos: o técnico, o interpretativo e até o comportamental, por exemplo, atitudes identificadas com a soberba, vício que, a seu ver, impede o jovem de progredir por meio do estudo intenso.

Como mencionado, não se limitava à observação exclusivamente artística em suas críticas. Num de seus artigos, ironiza os hábitos da chamada alta sociedade carioca que, no verão, buscava mais conforto nas cidades serranas e balneárias, afastando-se da vida cultural da cidade. Por essa razão, considera a época do verão inadequada para apresentações artísticas no Rio de Janeiro devido ao calor e à evidente falta de público nos teatros. A recomendação para que a “[...] alta sociedade que se [achava] refugiada em Petrópolis”⁶³ venha assistir a um concerto representa um esforço recorrente do crítico – explicitado em mais de uma ocasião – quanto à manutenção de um público – uma massa crítica – que pudesse garantir uma vida cultural digna de uma cidade do porte (e do *status*) do Rio de Janeiro.

Ao mesmo tempo, cobra de seus pares mais rigor quanto aos termos de suas críticas publicadas. Nota-se que o seu julgamento não considerava exclusivamente o desempenho (*performance*) comentado por um colega crítico, mas também outras variáveis determinantes, ao seu juízo, necessárias na orientação ou diretrizes para o texto crítico. Ao comentar uma publicação de um de seus colegas, julga imprópria a designação de “[...] uma das mais notáveis violinistas brasileiras”⁶⁴ atribuída a uma instrumentista muito jovem para assimilar o elogio sem prejuízo ao seu desempenho e desenvolvimento.

⁶³ *Jornal do Commercio*: 15-2-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁶⁴ *Jornal do Commercio*: 15-2-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes]. Trata-se da violinista Maria Miloni.

Considerava igualmente inapropriadas certas referências dos “comentaristas” aos músicos jovens. Guanabarro utiliza-se de sarcasmo ao comentar os termos do programa da apresentação de uma jovem pianista anunciada como “célebre”.⁶⁵ Sugere que um pouco de modéstia não seria dispensável ao anúncio. A imodéstia remete, ao seu juízo, a riscos que vai expondo com rebatimentos a outros pianistas do Rio de Janeiro, jovens ou não. Reputa o meio musical carioca como deficiente, ou seja, um “[...] ambiente pianístico, com tendência a acreditar que vale mais do que realmente vale”.⁶⁶ O risco, aponta, é se “[...] tomar a sério esse título”⁶⁷ de célebre que julgava inoportuno. Fatos como esse não poderiam, em sua opinião, passarem incólumes, sem um protesto público da imprensa, caso contrário os pianistas – e músicos em geral – corriam o risco de acreditarem na propaganda e se virem “[...] no direito de se julgarem célebres, e daí o orgulho desmedido e a vaidade irritante”.⁶⁸ Esse tipo de autoavaliação deveria implicar necessariamente um ato moral da crítica: ser mais rigorosa com os autodenominados “notáveis”, “célebres”, “brilhantes” etc. Ou seja, a crítica deve ser bem mais rigorosa com os “célebres” e submetê-los a um “[...] elevado rigor no [seu] julgamento”.⁶⁹

No caso da propalada “celebridade”, Guanabarro inicia sua crítica numa avaliação técnica em que apresenta um julgamento positivo ao registrar que “[...] o seu tocar é digno de nota; a sua técnica é perfeita, nítida, igual, mas sempre feminina, a qual a impede de abordar o repertório transcendente”.⁷⁰ A seguir, a crítica passa a tráfegar pela gestualística e expressividade da executante de tal modo que a sua execução, na percepção do ouvinte, vem a possuir “[...] um amaneirado de tal ordem que o ritmo tornou-se dançante e requebrado”.⁷¹

Oscar Guanabarro é rigoroso quanto à gestualística na apresentação: os movimentos da executante aparentam, na nota do autor, o descarte de um animal peçonhento ou asqueroso que se alojara sobre o teclado⁷² e que desviava, pela comicidade, a atenção sobre a peça em

⁶⁵ *Jornal do Commercio*: 25-10-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes]. Trata-se da pianista Marie Antoinette Aussenac.

⁶⁶ *Jornal do Commercio*: 25-10-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁶⁷ *Jornal do Commercio*: 25-10-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁶⁸ *Jornal do Commercio*: 25-10-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁶⁹ *Jornal do Commercio*: 25-10-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁷⁰ *Jornal do Commercio*: 25-10-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁷¹ *Jornal do Commercio*: 25-10-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁷² “[...] durante a execução dessa brilhante página pianística deu-se um incidente que nos privou completamente do prazer de ouvir a artista. É que, em dado momento, pareceu-nos que uma aranha ou coisa que o valha tivesse caído na parte extrema direita do teclado e que a senhorinha Aussenac, armada de coragem e sem

execução. Portanto, não basta o alto desempenho técnico para que a apresentação ao vivo de uma peça possa ser admitida como de alto desempenho geral.

As observações de Guanabario encontram respaldo teórico. Por exemplo, Benetti Jr. (2011, p. 2), citando Juslin (2003, p. 276), conceitua a expressividade como “[...] um conjunto de qualidades perceptíveis que refletem relações psicofísicas entre propriedades objetivas da música e impressões subjetivas do ouvinte”. Tal conceito origina-se de uma proposição do próprio Juslin referenciada ao traçado de um perfil psicológico para a abordagem da expressividade. Nesse contexto, a expressividade passa a consistir num “[...] fenômeno multidimensional com cinco componentes básicos: regras generativas, expressão emocional, variações randômicas, princípios de movimento e imprevisibilidade estilística”. Dessa forma, o comentário de Guanabario reflete o impacto na atenção do público à música, desviada pelos trejeitos inadequados da executante, conforme a conceituação descrita por Benetti (BENETTI, 2011, p. 2).

Portanto, com base nessa exposição, constata-se que as notas de Guanabario não se reputam apenas por intenso rigor estilístico. A execução não pode ser dissociada, conforme expresso pelo crítico, do conjunto situacional do executante (Guanabario comenta também sobre um corpete apertado da pianista) que compõe, a partir *do todo* objetivo, as impressões positivas ou não do ouvinte. Conjunto situacional do executante pode, neste caso, ser entendido como o “fenômeno multidimensional” composto pela soma dos componentes que envolvem o executante, ou seja, a iluminação, o modo de se trajar, a expressão emocional, entre outros, de tal forma que a execução possa ser vista no todo, no conjunto.

Mas não é tudo. Guanabario se coloca – e a seus pares na crítica – uma responsabilidade com o progresso. O progresso depende, em seu entendimento, não apenas de uma educação técnica primorosa, mas, sobretudo, que fosse continuada. Nesse ponto, não cabe apenas à academia, mas ao conjunto da sociedade:⁷³ aos empresários artísticos na honestidade

interromper a execução tivesse agarrado o inseto e varejado ao chão com um movimento pendular do braço direito.

Esse movimento repetiu-se duas, quatro, seis vezes, e percebemos então que era apenas uma faceirice que por fim já fazia rir, como nos causa certo incômodo o hábito feio e um tanto ridículo, que de abrir os braços como que acusando o embaraço, causado pelas mangas do corpete, muito apertadas, luxinho esse muito comum por aqui entre as meninas que tocam mal e que procuram disfarçar o desazo com esses movimentos desnecessários” (JORNAL DO COMMERCIO: 25-10-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes]).

⁷³ *Jornal do Commercio*: 25-10-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

intelectual na formulação dos folhetos apresentativos de seus espetáculos e honestidade moral, ao assumirem a responsabilidade de informar honestamente ao público que se orientaria – e se educaria continuamente – com os programas dos espetáculos.

À crítica impõe a honestidade intelectual de se preparar tecnicamente para criticar e honestidade moral para não se corromper com eventuais benefícios característicos de suas relações com o *mercado de arte*. Há, nesse processo, uma componente de autoeducação do conjunto da sociedade: aos artistas, o propósito de progresso técnico e artístico; aos demais intervenientes (empresários de artes, acadêmicos, críticos, jornalistas, público, Estado, etc.) a responsabilidade de contribuir com suas participações para o progresso e o exigir a seu tempo.

Nessa linha, Guanabario analisa a *performance* de cantores (tenores) que se apresentam, durante o verão, no Rio. Retorna, como de costume, à inadequação da época e aproveita a crítica efetuada para teorizar sobre os defeitos de dicção da linguagem falada no Brasil ou, excepcionalmente, no Rio de Janeiro. Na crítica à apresentação artística, aponta duas qualidades do cantor analisado: “[...] a ausência dos sons exageradamente nasais e a sua dicção corretíssima”.⁷⁴ Viu-se impressionado com a maneira de ele “[...] pronunciar tão clara e nitidamente de modo a não se lhe perder uma única sílaba”.⁷⁵

A partir dessas notas, passa a descrever suas observações quanto à dicção do brasileiro. Não fica muito clara a amplitude da observação: brasileiro de onde? Entretanto, desconsiderando-se essa relevante fronteira objetiva, Guanabario descreve o modo de falar brasileiro considerando que “[...] nós brasileiros temos a dicção defeituosa; falamos com a boca fechada e não pomos em prática a firmeza das consoantes sobre as vogais; falando para dentro, ao contrário do que fazem os portugueses e mais acentuadamente os italianos”.⁷⁶

Observa que o tenor analisado “[...] canta abrindo a boca e batendo as consoantes, de modo que a sua dicção é tão perfeita como a dos franceses que sabem cantar”.⁷⁷ Interessante notar que a primeira tentativa para o estabelecimento de normas e padrões formais para a pronúncia do português brasileiro nas atividades de canto erudito vem a ocorrer a partir de 1937, com a

⁷⁴ *Jornal do Commercio*: 20-12-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁷⁵ *Jornal do Commercio*: 20-12-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁷⁶ *Jornal do Commercio*: 20-12-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁷⁷ *Jornal do Commercio*: 20-12-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

publicação da primeira norma em 1938.⁷⁸ Vê-se, portanto, que a discussão da questão fora antecipada por Guanabario cerca de 16 anos. Isso, considerando-se o período delimitado por este trabalho.

Adicionalmente, faz uma interessante revelação de uma prática da época: os anúncios teatrais informavam, como item de apreciação ou de qualidade de seus cantores, a emissão do *si bemol* várias vezes no mesmo espetáculo. Referindo-se ao cantor sob análise, informa que “[...] emitiu umas doze vezes o ‘*si bemol*’, sempre com bastante sonoridade e firmeza, o que é um arrojo, na exata significação do termo, visto que ultimamente, essa palavra foi empregada em anúncios teatrais sem a menor justificativa”.⁷⁹

Na crítica teatral, Guanabario analisa a comédia *Mar alto*, de Antonio Ferro, anunciada como a “[...] mais arrojada concepção dramática nestes últimos tempos”.⁸⁰ Guanabario, com sua perspicácia para os detalhes, inicia sua crítica pelos termos utilizados no anúncio mesmo que por meio de uma perspectiva técnica. A questão é: a que tipo de arrojo se referem atores e produtores? Do ponto de vista técnico, o crítico não identificara qualquer impacto, seja na estrutura, seja na progressão da ação, seja em qualquer outro elemento da arte dramática.

De fato, para Guanabario, não havia qualquer mérito criativo num texto imitativo das comédias francesas que exploravam as ações atentatórias à moral vigente. Excluindo o choque contra o modo de comportamento limitado pela decência circunscrita pela moral estabelecida, nada a acrescentar. Ou melhor, acrescente-se a inabilidade do autor em tratar com a elegância (ou sutileza) dos franceses o lugar comum das suas comédias: um triângulo amoroso qualquer. Não se trata apenas de meros convencionalismos: um triângulo amoroso pressupõe, no mínimo, a deslealdade de um, possivelmente de dois dos personagens. A falta de lealdade é um vício, não uma virtude e, como tal, carente de moralidade.

A crítica à *Última encarnação de Fausto*, de Renato Vianna, já teve um caráter de cruzada tanto contra o formato (Modernista) quanto aos pretensos rasgos de intelectualismo e genialidade do autor. O crítico foi ouvir o autor para entender o significado da classificação de *drama estático musical* atribuído à peça pelo próprio autor. Tais pretensões ocasionaram

⁷⁸ Norma para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito (KAYAMA, 2007, p. 3).

⁷⁹ *Jornal do Commercio*: 20-12-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁸⁰ *Jornal do Commercio*: 20-12-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

de Guanabario um perfil irônico para o autor. Renato Vianna seria alguém “[...] de muito espírito, cintilante, original, penetrante, sentencioso e novo, sobretudo quando quer ser espirituoso, cintilante, original, penetrante, sentencioso e novo [...]”.⁸¹

A conceituação de um *drama estático musical* não é simples. Milaré (2009, p.110) expõe que Vianna objetivava modernizar a linguagem teatral ora por meio de rearranjos das locações dos atores, retirando a estrela do centro do palco a ela reservado pelos códigos vigentes, ora alterando a iluminação e sons (trilha sonora), ora enfatizando determinadas características da cena. A pulsação da cena é que deveria guiar a atuação, mesmo que o ator, em alguns momentos, interpretasse de costas para o público, o que era inaceitável para a época.

Segundo Medeiros (2011, p. 20), a peça fora encenada baseada no projeto *A batalha da quimera*, no qual Vianna se associara a Ronald de Carvalho e Villa-Lobos e tentavam mostrar no Brasil, nas palavras do próprio Vianna, “[...] o teatro de síntese, de aplicação da luz e do som como valores dramáticos, da importância dos silêncios, dos planos cênicos e da direção” (DORIA, 1975, p. 14, apud MEDEIROS, 2011, p. 20). A crítica, segundo Guanabario, de modo geral, não entendeu a peça devido ao seu projeto *futurista*.⁸²

Guanabario identifica restrições ao público a ser alcançado. Uma peça atentatória à moral vigente estaria, de fato, restrita a uma audiência *não familiar*.⁸³ Nesses termos, não se trata exclusivamente de moralismo reacionário: trata-se, de maneira mais ampla, de uma oportunidade não apenas de entretenimento ampliado, mas também de um processo educacional (artístico) inútil.

4.2 ESTÉTICA

Guanabario articula dois importantes eixos do seu pensamento estético:⁸⁴ as bases de sua formação clássica e a argumentação teórica de sua reação à estética Modernista. Atribui à estética musical Futurista (Modernista) um vício de escrita que denomina “cacofonia musical”. A técnica composicional futurista era, de fato, segundo Guanabario, precedente à

⁸¹ *Jornal do Commercio*: 20-12-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁸² *Jornal do Commercio*: 20-12-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁸³ *Jornal do Commercio*: 2-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁸⁴ *Jornal do Commercio*: 8-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

técnica do contraponto. Por isso, recusa o “novo” futurista, pois: “[...] nada há de novo sob o sol, assim como nada há de novo na música”.⁸⁵ Mas não para aí: o reducionismo proposto no novo “novo” nada tinha de novidade, exceto que, por ignorância, o novo “novo”, ao tomar “[...] um dos modos gregos para constituir a sua escala de seis tons”,⁸⁶ deixou de excluir “[...] as fórmulas estabelecidas pelos músicos antigos, desde a cadência perfeita até as dissonâncias naturais e artificiais, dos mais modernos, com ou sem preparo, com ou sem resolução”.⁸⁷ A novidade, para o crítico, resumia-se na “[...] ausência da forma e a cadência da harmonia sensata, formando um todo tão ridículo como enfadonho e repugnante ao ouvido educado”.⁸⁸

A análise é, ao mesmo tempo, histórica e técnica. Nessa linha, Guanabario não pode ser considerado um mero conservador reacionário. Apresenta seus valores como os pilares de suas análises críticas. A esse respeito, Wisnik (1977, p. 87-91) produz uma análise teórico-ideológica na qual procura demonstrar que os pressupostos genéricos que orientam o pensamento musical de Guanabario se articulam sobre duas diretrizes: uma emocional, calcada na defesa da memória de Carlos Gomes, e a outra ligada à “[...] concepção segundo a qual a arte e a natureza se identificam” (WISNIK, 1977, p. 87-88). Para o autor, o esforço de Oscar Guanabario na demonstração da preexistência de elementos – a “[...] escala de tons inteiros usada por Debussy” e constante da modalidade grega, por exemplo – adotados como inovações modernizantes é, fundamentalmente, uma questão moral:

[...] a transgressão de certas normas estéticas é vista como atentado ao código natural, movida por [...] pessoas de má fé, que se apresentam como defensores da arte quando não fariam mais que corrompê-la. Por isso, também, a arte moderna é vista não como arte, mas variação de comportamentos anormais: loucura, desvario, bebedeira, cabotismo, devassidão (WISNIK, 1977, p. 88).

Talvez. Mas o entendimento do papel pedagógico da arte é incessantemente o centro da argumentação de Guanabario (o ouvido educado) e não pode ser desprezado na compreensão do seu padrão estético. A transgressão em si mesma não trafega pela seara da educação que também inclui os aspectos comportamentais envolvidos na apreciação da arte. O escatológico artístico para Guanabario se traduz na construção da “música” e da “orquestra-ruído” com o único propósito de “alargar os domínios do som”,⁸⁹ como será discutido mais adiante.

⁸⁵ *Jornal do Commercio*: 8-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁸⁶ *Jornal do Commercio*: 8-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁸⁷ *Jornal do Commercio*: 8-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁸⁸ *Jornal do Commercio*: 8-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁸⁹ *Jornal do Commercio*: 8-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

A busca de novos rumos para as artes, notadamente a arte musical, é um fato inequívoco e literalmente admitido pelo crítico.⁹⁰ Achar o rumo certo, entretanto, não é apenas dependente de conhecimento técnico musical, embora este seja fundamental. É necessário, sobretudo, lapsos de genialidade artística para que a arte musical se alinhe com o rumo da arte verdadeira. Na falta de equilíbrio, pode sobrar desvario que não determinaria o novo rumo perseguido para a música.

Wisnik recoloca Guanabara no contexto do debate estético do século XIX que contrapõe a ideia de “[...] *música pura* em detrimento da *música descritiva*”, posição tomada pelo crítico baseado na leitura de Hanslick. Do ponto de vista prático, Guanabara contesta “[...] as idéias românticas sobre o poder ‘expressivo’ da música”, numa perspectiva exclusivamente formalista. Essa tendência pela música pura é ilustrada pelo repúdio à música programática (o autor referencia artigo de Guanabara comentando o projeto de Coelho Neto para o poema sinfônico Brasil). Do artigo referenciado, Wisnik transcreve fragmentos que, em seu entendimento, resumem a ideia de Guanabara sobre a música descritiva: o público, inclusive aquele composto por “[...] muita gente de elevada cultura estética”, ao assistir a um programa descritivo (musical e literário), ouve a música (pela música) e desinteressa-se pela programação literária (WISNIK, 1977, p. 88).

O autor argumenta que essa modalidade de “[...] contestação formalista da música descritiva” advém de um esforço histórico para a “[...] objetivação do pensamento musical” desembocando no “*objetivismo* moderno” do qual Stravinsky foi representante. Wisnik informa que o formalismo de alguns pensadores dessa linha, como Riemann, acarretou “[...] elementos mais operativos para a análise do sistema tonal”, mas Guanabara não. O formalismo conservador em Oscar Guanabara só fez “[...] senão fechar o cerco em torno da manutenção do sistema” contra as “[...] manifestações [...] de desagregação da tonalidade na passagem do século” (WISNIK, 1977, p. 88).

Wisnik conclui que Oscar Guanabara se faz próximo do *realismo* segundo a concepção de Jakobson (“[...] a tendência conservadora limitada ao interior de uma tradição artística” é interpretada como a única forma possível de “fidelidade ao real”) por acreditar “[...] que os

⁹⁰ *Jornal do Commercio*: 8-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

limites da tonalidade guardam os limites da natureza e da ordem universal, sendo impossível a existência de uma arte ‘moderna’ para além deles” por sua “[...] adesão inflexível a uma convenção”. Nessa linha – a partir da definição de Jakobson – o decodificador de uma obra de arte, notadamente um crítico, poderia, na argumentação de Wisnik, definir-se “[...] hipoteticamente assim: ‘Eu sou um conservador e percebo a deformação dos hábitos artísticos correntes como uma alteração da realidade’”. Neste caso, a conceituação de *realismo* na arte admite não somente “[...] uma atitude frente à natureza, mas uma atitude frente ao código” (WISNIK, 1977, p. 89).

Não obstante sua tendência à *música pura*, Guanabario guarda, ainda segundo Wisnik, “[...] traços de um certo ‘realismo’” no qual, a tonalidade é o seu paradigma (*verossímil* nas palavras do autor) cuja adoção – ou não – “[...] resulta uma relação necessária com a natureza (de aceitação ou transgressão)”. Paralelamente, diante de “[...] uma relação restritiva com o real” que, ideologicamente, *lato sensu*, na visão de mundo, “[...] a opção estética define a moralidade ou a imoralidade do sujeito”. **A contradição nessa crítica seria a insensibilidade “[...] ao papel da deformação na arte”**, pois não admite que a mesma codificação adotada pelo próprio decodificador já haveria submetido um código anterior à deformação. Por exemplo, “[...] a tonalidade romântica [que] detonara a tonalidade clássica”. Assim, “[...] classifica tudo o que lhe escapa como anomalia ou excesso” (WISNIK, 1977, p. 89).

Evidentemente, a intransigência de Guanabario na defesa de seu paradigma (a tonalidade ou os limites do som na natureza) encontra suporte num estatuto segundo o qual desconstruir não é mais difícil que construir: toda mudança acarreta riscos e, neste caso, a mudança controlada ocasiona a mitigação dos riscos e maior segurança na travessia. Não parece que a motivação conservadora se limitasse a uma simples incapacidade de aceitação aos procedimentos de inserção dos elementos perturbadores da codificação tonal.

Conforme mencionado, Guanabario discutiu a novidade futurista de orquestra-ruído. Neste caso, por mais disposição que se tenha em “[...] expandir os limites do campo de escuta”, para o crítico, as ciências físicas estabelecem limites de conforto auditivo que podem também ser considerados um limite da natureza. De fato, em termos práticos, a questão a ser respondida é se a música de concerto do século XX, independente das dificuldades técnicas e tecnológicas, conquista corações e mentes ou os esforços para “[...] expandir os limites do campo de

escuta” acabam por elevar as dificuldades pelo gosto da arte musical. Essa questão remete também, é evidente, à análise que contextualiza Guanabarro no padrão estético do século XIX. Mostrou-se aqui que ele se encontrava aderente às necessidades constantes de mudanças da estética artística e musical, em particular. Contextualizá-lo no século XIX não soluciona a questão que ocasionou o debate já na segunda década do século seguinte. Até porque não se pode considerar aquele debate concluído. Demonstração disso é o tratamento pragmático posto acima: o salto modernizante (a revolução estética) ajudou, comprovadamente, a elevar o gosto pela arte do século XX ou a transição cautelosa (reformista) proposta por Guanabarro teria sido mais efetiva nesse contexto, já que baseada num padrão estético já consolidado, independente do seu histórico? Essa é uma questão ainda não respondida no debate liderado, em 1922, por Oscar Guanabarro.

4.3 MODERNISMO

Do exposto, entende-se a reação enérgica de Guanabarro contra o que veio a ser denominado de Movimento Modernista que designava futurista. Analisou historicamente a evolução do movimento afirmando, em 1922, que ele não era tão moderno assim. Era só ruim. Ao publicar sua crítica,⁹¹ mostrou que o início da chamada revolução literária ocorrera há quase 40 anos (em 1885) como uma reação ao parnasianismo e ao simbolismo, citando Henri de Regnier e Jules Laforgue como os iniciadores da “revolução”. Considerava, como responsabilidade do crítico e da crítica, o zelo pela manutenção dos cânones das belas artes.

À literatura – notadamente a poética – não bastava ser bela no tocante a conteúdo (trama, enredo, etc.), deveria, segundo seu padrão estético, seguir as normas do idioma culto, visto possuir também, intrinsecamente, caráter pedagógico: inconcebível um mestre disseminar o idioma sem a pontuação e a sintaxe da norma culta. Formalismo? Talvez. Mas julgava segundo o seu padrão estético que divulgava incessantemente. Em síntese: “[...] é preciso que se saiba que nos manicômios se produzem poemas, partituras, quadros e estátuas, e que essa arte dos doidos tem a mesma característica da arte dos futuristas e cubistas que andam soltos por aí”.⁹²

⁹¹ *Jornal do Commercio*: 22-2-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁹² *Jornal do Commercio*: 22-2-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

É no contexto dessa discussão que se envolve no debate com Menotti del Picchia. O debate alcançou os limites dos insultos. Os modernistas paulistas desejavam uma ruptura com a linguagem artística anterior com o propósito aparente de recuperar certo “tempo perdido”. Guanabario contra-argumenta que jamais poderia romper com Virgílio, Dante, Camões, Victor Hugo e outros que não foram descartados no embate velho-novo em qualquer tempo. Cita Valentim Magalhães⁹³ (Rio, 16-1-1859 — Rio, 17-5-1903) como um dos líderes do debate velho-novo de sua juventude.

À argumentação dos modernistas que seriam os neoclássicos do futuro,⁹⁴ Guanabario antepõe, então, exemplos “descartáveis” da sua própria formação: “[...] as obras de Hegel, de Taine, de Spencer, de Hanslick, todos os livros, enfim, que nos deram um pouco de luz para o exercício da nossa investidura no jornalismo”,⁹⁵ ao mesmo tempo em que cobra a apresentação de qualquer acervo da obra futurista que lhe estabeleça essa tal nova estética para as artes.

Oscar Guanabario retoma a discussão teórica sobre o Movimento Futurista em outras ocasiões. Ora argumentando sobre os fundamentos basilares do movimento, ora escolhendo uma expressão artística específica. Analisa um dos manifestos futuristas publicado por Filippo Tommaso Marinetti (22-12-1876 – 2-12-1944), intitulado *Esplendor geométrico-mecânico e a sensibilidade numérica*. O crítico transcreve fragmentos do Manifesto para analisar as propostas de revolução lingüística:

‘Tenho demonstrado várias vezes que o substantivo, usado pelos contatos múltiplos e pelo peso dos adjetivos parnasianos e decadentes, pode ser reduzido ao seu valor absoluto desde que seja despojado dos adjetivos e fique isolado. Distingo dois gêneros de substantivo nós: o substantivo elementar e o substantivo síntese-movimento (ou nó de substantivo). Esta distinção não é absoluta, porque se baseia em intuições não sujeitas a seqüestro.

Cada substantivo para mim é como um vagão, ou como uma correia, poesia pelo verbo no infinito.’

Para esse doido – ‘Salvo as necessidades de contraste e mudanças de ritmos, os diversos modos e tempos dos verbos devem ser suprimidos, porque fazem do verbo uma roda deslocada de diligência que se adapta às asperezas das rampas, mas que não pode girar velozmente em uma estrada plana. O verbo no infinito é o

⁹³ *Jornal do Commercio*: 8-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁹⁴ *Jornal do Commercio*: 15-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁹⁵ *Jornal do Commercio*: 8-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

movimento próprio do novo lirismo, porque possui a flexibilidade escorregadia de uma roda de trem ou de uma hélice de aeroplano.’

É doido ou não?⁹⁶

Prossegue a transcrição:

‘Colocando-se um ou muitos adjetivos isolados entre parênteses, ou a margem das palavras em liberdade, atrás de uma linha perpendicular (isto é – à lala de ton) pode-se comodamente dar as diferentes atmosferas da narrativa e os diferentes tons que o regem. Esses adjetivos – atmosfera, ou adjetivos – tom, não podem ser substituídos por substantivos. São convicções intuitivas que não se podem demonstrar. Acredito, entretanto, que isolando-se, por exemplo, o substantivo ferocidade (ou dispondo-o como um tom) na descrição de uma carnificina, será obtido um estado d’alma de, ferocidade demasiado imóvel e por demais fechado em um perfil claro, ao passo que, colocado o adjetivo feroz, à lala de ton, entre parênteses, transformo-o em um adjetivo – atmosfera, ou em adjetivo – tom, envolverá toda a descrição da carnificina, sem parar a corrente das palavras em liberdade.’

É doido, sem dúvida.⁹⁷

A transcrição dos fragmentos do Manifesto abordando a pretendida revolução na linguagem, pela sua inverosimilhança, serve de base para a extrapolação do que seria, então, o conteúdo das outras artes a partir da “revolução”. Ao comentar que tais – e outras – reformas futuristas foram transportadas para a música, Guanabarro mostra, de um lado, a inconsistência da construção da arte musical e, por outro lado, defende-se da pecha de “retrógrado” por verificar a ininteligibilidade das escritas: “[...] exprimir a alma musical das multidões, dos grandes estaleiros industriais, dos trens, dos transatlânticos, dos couraçados, dos automóveis e dos aeroplanos”. O escatológico artístico para Guanabarro se traduz na construção da “música” e da “orquestra-ruído” por Luigi Russolo (30-4-1885 – 4-2-1947) com o propósito de “[...] alargar os domínios do som”.⁹⁸ A diferenciação entre som e ruído transpassa a área de interesse das artes e possui definição precisa nas ciências físicas e matemáticas que são determinísticas.

Oscar Guanabarro admitia, por um lado, o grande risco que corria ao externar publicamente tais opiniões e, por outro lado, sua responsabilidade com a verdade na qual acreditava e na qual formara sua cultura e seu caráter. Não aceita, baseado nessas premissas, que se julgue genial qualquer artista que transgrida os cânones dos procedimentos artísticos apenas pela

⁹⁶ *Jornal do Commercio*: 6-12-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁹⁷ *Jornal do Commercio*: 6-12-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

⁹⁸ *Jornal do Commercio*: 6-12-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

transgressão: não se trata aqui de reproduzir sons, mas produzir sons com arte: “[...] amontoados de notas que chocam [...] como se todos os músicos da orquestra [...] tocassem pela primeira vez [...] que assim perdem o seu colorido, o seu timbre, a sua nobreza e majestade, transformando [...] em guizos, berros e latidos”,⁹⁹ ao comentar a execução da *Dança frenética*, de Villa-Lobos, pela Filarmônica de Viena.

A seu ver, é necessária muita coragem e firmeza de caráter para ousar expor o insuportável de *Pelléas et Mélisande* e, ao mesmo tempo, elogiar *L'enfant prodigue*, ambas de Debussy. Seu juízo franco – e conservador – ocasiona polêmicas e dissensões: Villa-Lobos possui admiradores mais impressionados com a transgressão do que com a pureza da composição – possui “[...] adoradores, poucos entendidos em música; é certo, mas os tem até no Congresso, assim como na imprensa [...]”¹⁰⁰ – Villa-Lobos seria, então, um grande usuário de subvenções públicas sustentadas por intenso suporte de *marketing* ou “[...] subvencionado para [...] propaganda de suas produções” a respeito da qual Guanabara não dá a mínima importância.

O repúdio da plateia carioca à peça do maestro Villa-Lobos, consubstanciado em risos durante a execução, ensejou comentário do poeta Ronald de Carvalho de que essa plateia, no tempo do Império, era mais educada que a atual (na data do concerto). Guanabara rebate com exemplos práticos: Lohengrin, de Wagner, fora repudiada por ser cansativa; D. Juan (Don Giovanni), de Mozart, foi pateado e as óperas de Meyerbeer eram consideradas incompreensíveis pelo público no período imperial. Assim, em defesa da plateia carioca, informa que, na atualidade (1922), esse público, nas galerias do Municipal, delibera com conhecimento de causa. Para confirmar seu diagnóstico, expõe situações que vivenciou junto com esse público: “[...] que não [suportou] o ‘Pelléas [sic] e Mélisande’, de Debussy”.

Por outro lado, confrontando o cenário descrito, os concertos da Filarmônica de Viena e os dirigidos pelo maestro Francisco Braga, nunca aconteciam diante de “[...] poltronas vazias, como aconteceu agora com os concertos futuristas do Sr. Villa-Lobos”.¹⁰¹ Não lhe importava que o poeta dissesse que o maestro Villa-Lobos foi aplaudido em Paris que aplaudiu também o grupo *Os Oito Batutas*, apresentando um repertório de formato totalmente diferente da música de concerto.

⁹⁹ *Jornal do Commercio*: 2-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁰⁰ *Jornal do Commercio*: 2-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁰¹ *Jornal do Commercio*: 20-12-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

Assume toda a responsabilidade pelo planejamento e execução das homenagens do Rio de Janeiro nos funerais de Carlos Gomes, depois de transformá-lo num cânone das artes nacionais, inclusive o concerto apoteótico póstumo no Arsenal de Guerra com seiscentos músicos militares. Guanabarro não transige com a memória de Carlos Gomes que, em seu entender, deveria ser o ponto de partida para o desenvolvimento de uma arte musical eminentemente brasileira.

No texto publicado em sua coluna de 22 de fevereiro de 1922, Guanabarro passa a abordar o tema Semana de Arte Moderna. Primeiramente, é necessário entender que, para o crítico, o evento soava à margem do circuito culto da Capital da República. São Paulo, por essa época, era uma realidade totalmente diferente da cidade do Rio de Janeiro que usufruía os benefícios da bela urbanização, herança da política que lhe trouxe a aparência da Paris da *belle époque*.

“[...] O ambiente musical do Rio não era apenas mais encorpado [...]”; era também muito mais entrosado nas novas tendências, especialmente as francesas. Milhaud trabalhara como adido da embaixada francesa no Rio, entre 1917 e 1918, e surpreendeu-se com a descoberta de “[...] uma elite viajada e bem informada que lhe permitia viver num ambiente sintonizado com a cultura de seu país” (GONÇALVES, 2012, p. 234).

São Paulo possuía suas especificidades configuradas, ao contrário do Rio, com seu cosmopolitismo parisiense, no “[...] empenho das elites locais, mergulhadas num universo de imigrantes de múltiplas nacionalidades em buscar uma mítica identidade regional empreendedora” (PINTO, 1999, p. 140).

São Paulo passava, portanto, na década de 20, por transformações vigorosas “[...] de todas as naturezas: econômicas, sociais, administrativas e principalmente culturais”. Sua conformação (“semblante” nas palavras da historiadora Maria Inez Pinto) não era conhecida em sua totalidade, pois ainda se formava. A composição desse semblante se apoiava, “[...] por um lado na influência do modelo civilizador e modernizador da *Belle Époque* européia - particularmente a francesa - e de outro numa sólida herança cultural, advinda das nossas raízes coloniais” (PINTO, 1999, p. 140).

A consideração de um movimento “marginal” ao eixo cultural afasta Guanabario, até certo ponto, de acompanhar com mais interesse os acontecimentos. Ao “[...] tínhamos tido notícia da organização de uma embaixada de arte moderna [...]” e “[...] não ligaremos importância alguma a esse agrupamento que merece a denominação de mambembe [...]” etc., Guanabario acrescenta, no mesmo artigo, um “[...] não acompanhamos, através dos jornais de São Paulo, as campanhas propagandistas da embaixada [...]”.¹⁰² À atitude de desimportância que aparentava ligar à movimentação paulistana, passa, então, a evidenciar o mal-estar ocorrido com a pianista Guiomar Novaes que classificara o movimento de excludente em sua carta aos organizadores do evento.

O fato é que, em face de nomes nem sempre conhecidos, destacava-se a presença, nos programas musicais, de Guiomar Novaes, que era a grande celebridade tanto paulista quanto nacional e internacional do piano. Guiomar nada tinha de modernista, mas era, rigorosamente, garantia de presença de público (GONÇALVES, 2012, p. 14).

Mas não se trata apenas disso. Trata-se também de assumir um formato de interpretação como bem cultural. Wisnik (1977, p. 77) demonstra que as condições de produção musical no Brasil eram uma das questões que os modernistas se propunham a abordar criticamente. Ora, a questão se agudiza justamente quando se assume uma dependência direta das condições de reprodução disponíveis para o músico, ainda mais se a consideração em relevância à proximidade do intérprete com a criação e da grande dependência que suas decisões, no momento da execução, implicam e se refletem no sentido da obra executada. Assim, para Wisnik, tanto a técnica composicional quanto a técnica interpretativa se equiparam como conquistas culturais que se encontram como os fundamentos do avanço da música.

Guiomar Novais era, naquele tempo, o maior sucesso artístico brasileiro tanto local quanto no exterior. Com essa reputação, suas apresentações em concertos se transformavam em verdadeiros acontecimentos no Rio de Janeiro e em São Paulo, com enorme afluência de público e de ardorosos fãs. Mobilizava conteúdos emocionais em expectativas ardentes com alguma forma de catarse. A natureza desses conteúdos não se pode precisar, mas, talvez, seja advinda da “formação e prestígio de ser uma brasileira, *paulista* [...] que seduziu as platéias

¹⁰² *Jornal do Commercio*:22-2-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

mais sofisticadas”. Outra parte desse conteúdo muito provavelmente viria “[...] do seu talento romântico, de forte apelo emocional” (SEVCENKO, 2009, p. 251-252).

Oscar Guanabario mostra a razão de sua desatenção à estética modernista. Para ele, del Picchia não descreve um padrão que permita classificar uma escola estética e, por isso, “[...] os desclassificados não merecem a atenção que justifique sua análise crítica”.¹⁰³ Guanabario não deixa de provocar com censura os “[...] admiráveis artistas que, da Capital da República, vieram-se pôr em tão má companhia...”.¹⁰⁴ Ou seja, lamenta que artistas de valor da Capital estejam interagindo com os futuristas.

As reações ao Modernismo tiveram também uma abordagem mercadológica. A falta de mercado para as obras modernistas representava, no julgamento da crítica – Guanabario na liderança – um significado de total repúdio dos consumidores de arte: “[...] o cubismo, o futurismo, e outras maluquices invadiram todas as artes, mas tiveram que recuar [...] porque, apesar de todos os argumentos e da intensa propaganda os pintores não conseguiram vender os seus quadros”.¹⁰⁵ Crê que o retraimento ocorrido com as artes plásticas possa significar um retorno definitivo “[...] à escola dantes renegada”. Mas não se ilude: “[...] depois do formidável fiasco verificado em São Paulo [que terminou] em formidável vaia, houve algum retraimento da parte dos futuristas”.¹⁰⁶ Constata que a “[...] derrota não os desanimou” e eles se preparam para novas investidas.

Certamente não se pode admitir que se vá renegar Dante, Virgílio e todos os grandes mestres do classicismo, embora esse fosse o discurso dos modernistas, sem que se busque um entendimento nas entrelinhas: sem uma perspectiva ideológica não se justificam as teses. Menotti del Picchia parte de um pressuposto de que cada geração teria de agir de forma similar à sua em relação à geração anterior. Guanabario rebate a ideia de que as coisas se renovam do nada. Quaisquer ímpetus renovadores têm o dever de conhecerem o que desejam renovar. O antigo, neste caso, não pode, em absoluto, ser esquecido no processo de renovação:

¹⁰³ *Jornal do Commercio*: 22-2-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁰⁴ *Jornal do Commercio*: 22-2-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁰⁵ *Jornal do Commercio*: 25-10-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁰⁶ *Jornal do Commercio*: 25-10-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

Não senhor.

Tivemos, no Rio de Janeiro, um período de reação dos novos contra os velhos. Eram chefes desse movimento Valentim Magalhães e sua passagem por este mundo.

Toda a nossa educação artística e literária teve por base o classicismo. Foram nossos mestres os grandes imortais Bach e Beethoven; procuramos sempre a convivência de Chopin e Schumann; admiramos sempre a simplicidade das cantilenas inimitáveis de Bellini; a pompa religiosa de Palestrina e as criações dos gênios como Haydn e Mozart, e por aí além.

Nada há de novo sob o sol, assim como nada há de novo na música.¹⁰⁷

Menotti del Picchia reconhece explicitamente e de público o valor de Oscar Guanabarro como um ícone da cultura artística brasileira ressaltando, entretanto, que o seu valor se reveste de passado: Guanabarro vê a arte através de um espelho retrovisor, enquanto os modernistas possuem a visão do futuro. Isso não é verdadeiro. Guanabarro, de modo insistente, mostra que crê verdadeiramente no progresso das ciências e das artes. Não crê, entretanto, em progredir sem um ponto de partida. É isso que defende e sua reação é o renegar-se a história para um eterno recomeço. Importante a transcrição do texto publicado pelo poeta existente no artigo de Guanabarro:

Muito merece em admiração e “respeito” (os grifos são nossos), quem, como tu, com insone constância, quando no Brasil só havia ainda surdos-mudos da Beleza, se batia na estaca da Arte; por isso, só por isso, aqui estou ofertando o “mesmo abraço de antanho”, comovido e leal que significará desta vez o abraço do Passado e do Futuro, que se despedem para caminhar por veredas diferentes e para não encontrar-se nunca mais”.¹⁰⁸

Para Guanabarro, a aparente bandeira da paz desfraldada por del Picchia nada mais é que uma hipocrisia artística visto que a análise de Juca Mulato efetuada por Júlio Dantas a classifica, estilisticamente, como parnasiana. Faz uma defesa intransigente de Carlos Gomes, atacado pelo poeta paulista. Compara o personagem de José de Alencar usado como tema por Carlos Gomes com o de Juca Mulato, personagem central do poema homônimo de del Picchia. Dessa perspectiva Juca Mulato é passadista (parnasiano) e uma fraude da crítica social porque utiliza artifícios do idioma culto num personagem que o poeta quer simples, do “povo”.

Oscar Guanabarro insiste em obter dos modernistas uma filosofia, uma definição de princípios, enfim, um padrão no qual se basear (“não se define, não estabelece princípios, não

¹⁰⁷ *Jornal do Commercio*: 8-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁰⁸ *Jornal do Commercio*: 15-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

esclarece qual seja o rumo que essa pretensa arte moderna deve tomar”).¹⁰⁹ Declara que assumiu a liderança da reação conservadora – e aqui, não há juízo de valor: conservador não significa bom ou mau, melhor ou pior. Significa a não adesão a uma linguagem estética diferente que se denominou “moderna” – por delegação informal de seus colegas críticos de arte.

O polêmico debate com Menotti del Picchia aborda, de forma direta, algo que se poderia definir como o ciclo de vida das ideias. Nesse sentido, del Picchia argumenta que, do ponto de vista artístico, os revolucionários de 1922 seriam também, no futuro, considerados neoclássicos e, finalmente, passados – ou ultrapassados. Em seu discurso, del Picchia declara:

Não vos espante o dadaísmo, o tautilismo, o cubismo, o futurismo, o bolchevismo, o erostratismo: são ingredientes mágicos e efêmeros da alquimia humana, preparando o novo molde mental sobre o qual se repetirão, secularmente, os futuros acadêmicos, os decadentes, os passadistas. Nós somos o Alfa do novo ciclo.

Está correto, em tese. O ponto de discórdia não é a mudança em si. É o método com todos os riscos dos chamados processos revolucionários: é como se fuzilhassem “ideias” como “Homero, Virgílio, Dante, Camões, Victor Hugo e outros, para tomar-lhes o lugar”,¹¹⁰ como já mencionado.

Em fins de 1922, Oscar Guanabarinó comenta a obra de Ronald de Carvalho de maneira muito forte. Em defesa de sua obra, Ronald de Carvalho alude à *Pequena história da literatura brasileira*, publicada em 1919 e premiada no mesmo ano pela Academia Brasileira de Letras (BOTELHO, 2011, p. 135). Além disso, refere-se também aos elogios (autodeclarados) recebidos de importantes poetas e intelectuais brasileiros. Em sua análise, Guanabarinó classifica a *Pequena história da literatura brasileira* como uma compilação e aponta suas deficiências. Para ele, Ronald se arvora em erudito tratando de temas de ciências que ignora conforme a análise efetuada da primeira parte da obra. Critica a superficialidade do texto. Minimiza o trabalho assegurando que qualquer obra que trate do assunto abordará os trabalhos de autores como Quatrefazes, Waltz, Gobineau, Dally, Darwin, Lacassagne Taylor, Lubbock, Spencer e mais uma dezena de bons autores. Dessa forma, citando-se sábios, pode-se vender sabedoria.

¹⁰⁹ *Jornal do Commercio*: 15-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹¹⁰ *Jornal do Commercio*: 15-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

Botelho (2011, p. 135) acrescenta que a obra não tem sido muito consultada pelos analistas do Modernismo e discorre em seu ensaio as razões e opiniões dos prós e contras de intelectuais sobre a obra. Para o autor, na visão de alguns contemporâneos de Ronald de Carvalho, este é visto “[...] sobretudo, como um *rotinizador* de idéias” nesse livro. Para tanto, Botelho retrata opiniões de Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto para os quais Ronald de Carvalho seria o “[...] filho família da nossa crítica tradicional”, pois não há, em suas manifestações, quase nada que já não havia sido dito sobre a nacionalidade, as artes e as letras brasileiras, ecoando o discurso de Guanabario décadas antes.

Em seu texto, Ronald aponta itens que desclassificam Oscar Guanabario, como sua idade e seu local de nascimento. Ao que se apreende em seu texto em réplica, a dor maior de Guanabario é, contudo, a tentativa de desqualificá-lo pela velhice: “[...] bom que saibas que a longevidade não é defeito – antes virtude, e muito apreciada porque atesta experiência de vida”.¹¹¹ Guanabario, por outro lado, não deixa de destilar também o seu veneno contra o poeta – e demais artistas – futurista: “[...] os nossos cabelos brancos, como alega, não se alvejaram nas mesas de jogo nem no vício da embriaguez; e nossa integridade física é o resultado do nojo dos lupanares”.¹¹²

4.4 MORAL E ÉTICA

Guanabario não transigia com a moralidade pública, embora abordasse em sua coluna preferencialmente os casos que se relacionassem com as artes. Critica intransigentemente a interferência de um político no processo de nomeação de Grace Calwell para ensinar órgão no Instituto Nacional de Música (INM). Sua análise vem historiando as habilidades da personagem e demonstrando sua falta de qualificação para a função que foi encarregada: o prejuízo seria para o ensino das artes. Em seu relato, Guanabario não deixa de citar impugnações do Tribunal de Contas à contratação irregular e vem a “[...] advogar a causa da moralidade do ensino [...] para que aquela cadeira seja ocupada por quem de direito, isto é, por um artista que reúna as condições de idoneidade para o cargo”.¹¹³

¹¹¹ *Jornal do Commercio*: 27-12-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹¹² *Jornal do Commercio*: 27-12-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹¹³ *Jornal do Commercio*: 15-2-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

Os editais para o provimento do cargo já haviam sido publicados. À intervenção de um influente político – Guanabarro não o nomeia – o diretor do INM sugere, então, à candidata, professora de idiomas, que se inscreva. Esta, porém, declinou “[...] por estar um tanto esquecida da harmonia!”¹¹⁴ e não ler baixo cifrado. A imoralidade denunciada pelo crítico levou à suspensão do edital. Suspenso para se contratar a Sra. Calwell. Para ser desse modo, Oscar Guanabarro recomenda, então, “Sylvio Fróes, brasileiro, compositor de merecimento, aplaudido em Paris, organista (de verdade) e, discípulo de um dos mais célebres organistas da França”¹¹⁵ com a seguinte justificativa:

[...] é impossível que no programa de ensino dessa cadeira não figurem os exercícios de ‘baixo cifrado’, tão em uso na prática dos organistas que exercem essas funções em templos dos católicos, quando acompanham os cantos litúrgicos, vésperas, matinas, etc. Nos arquivos da antiga Capela Imperial ainda se encontram missas e ‘Te Deum’, corrido ou alternado, para vozes e órgão, com a parte do acompanhamento em ‘baixo cifrado’.¹¹⁶

Para dar continuidade às suas críticas à moralidade pública na educação, Oscar Guanabarro relata os resultados positivos de um procedimento administrativo calcado no mérito: a boa aceitação da “[...] cantora lírica Estela Del Rio, pseudônimo artístico da senhorinha Beatriz Scherrard, já em atividades em Londres, depois do aperfeiçoamento dos seus estudos”.¹¹⁷ A cantora fora recomendada pelo próprio crítico como relator de banca em concurso público, em 1917, para o que se denominava, à época, *prêmio de viagem*, espécie de bolsa de estudo para aperfeiçoamento fora do País. A modalidade fora implantada pela direção do INM e Guanabarro apresentara sugestões de melhorias no regulamento (edital) com o intuito de impedir desvios.

Um dos desvios mais comuns era o não cumprimento do estágio de aperfeiçoamento, substituído por outras modalidades de “recompensa”. É o caso dos três outros concorrentes que não foram cumprir as atividades determinadas pelo concurso público. Guanabarro denuncia o desvio como “[...] uma espécie de burla contra os fins visados pelo regulamento”.¹¹⁸ Uma das candidatas, Aceloly de Brito, desistiu da bolsa de estudo (prêmio de viagem) “[...] em troca de uma cadeira docente naquele estabelecimento [INM]”.¹¹⁹

¹¹⁴ *Jornal do Commercio*: 15-2-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹¹⁵ *Jornal do Commercio*: 15-2-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹¹⁶ *Jornal do Commercio*: 15-2-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹¹⁷ *Jornal do Commercio*: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹¹⁸ *Jornal do Commercio*: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹¹⁹ *Jornal do Commercio*; 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

Guanabiarino discorda do procedimento, pois o concurso “[...] visa especialmente o aperfeiçoamento do aluno laureado, e neste caso [...] se abriu uma vaga de pensionista do Estado, e essa vaga deve ser preenchida, pondo-se de novo em concurso extraordinário o prêmio desistido.”¹²⁰

Mas a questão não para aí. A questão moral é que “[...] o concurso [para a bolsa] fica transformado em concurso à docência, o que dá em resultado uma ‘trapaça’, visto que, [...] o concurso à docência exige uma prova de harmonia, o que não se dá para com o prêmio de viagem”.¹²¹ Guanabiarino denuncia, assim, um artifício para se fraudar o concurso à docência para o INM o que, a seu ver, prejudica a formação dos alunos do Instituto. Expõe uma cobrança de efetivação das mudanças nos estatutos do INM, já autorizados pelo Congresso. O ponto nevrálgico é “[...] a aposentadoria compulsória dos professores que não apresentam resultados apreciáveis no ensino e são apontados como incompetentes”.¹²² O tema será retomado na subseção 4.6 que trata das críticas à educação.

A recorrente falta de compostura dos agentes públicos nos concursos é objeto de constantes comentários na coluna *Pelo mundo das artes*. Guanabiarino retoma o assunto para relatar o inusitado do concurso para prêmio de viagem (concessão de bolsa de estudo no exterior) com prova pública realizada em 19 de agosto de 1922, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com entradas distribuídas gratuitamente na portaria do INM. Objetivava alunos de composição do Instituto.¹²³ Um único inscrito: “[...] o Sr João Gonçalves, bibliotecário do Instituto”.¹²⁴ O regulamento do concurso (o Regimento Interno) impunha, “[...] taxativamente, a apresentação de uma *cantata para solo e coro, com acompanhamento de orquestra...*”.¹²⁵

Postas as condicionantes, Oscar Guanabiarino analisa o procedimento por meio de conceituações técnicas e avaliação dos resultados. Em primeiro lugar, declara explicitamente que o objeto do concurso não foi entregue. Para demonstrar sua tese, Guanabiarino apresenta toda uma abordagem teórica da conceituação do objeto do concurso para, a seguir, comentar o que fora apresentado. A argumentação se utiliza de uma lógica irrefutável: se o edital pede

¹²⁰ *Jornal do Commercio*: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹²¹ *Jornal do Commercio*: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹²² *Jornal do Commercio*: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹²³ *Jornal do Commercio*: 23-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹²⁴ *Jornal do Commercio*: 23-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹²⁵ *Jornal do Commercio*: 23-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

uma cantata, o candidato não poderia apresentar obra diversa do especificado no objeto. Ou seja, nada de romança ou sonata, etc. O que Oscar Guanabarino observou foi que “[...] o Sr João Gonçalves não apresentou a cantata, apenas fez executar uma cena dramática sem coros”.¹²⁶

Situação crítica a de Osório Duque Estrada, membro da Comissão Julgadora. Guanabarino critica com veemência a participação do poeta. Admite a análise do conteúdo literário a ser efetuado pelo poeta, concordando que deveria, contudo, haver uma gradação nos pareceres da banca: a peça literária deveria ter, necessariamente, aderência com a peça musical. Não foi desse modo que Guanabarino entendeu a obra que se apresentou. O descompasso é claro no texto crítico quando se refere à peça literária da obra. O texto, “[...] como esse que foi aceito e aprovado pelo júri depois da indicação do Sr. Osório Duque Estrada que, sem saber, sem estudar, sem indagar o que deve ser um tema destinado à cantata, aprovou um poema literário, como quem aprova um tema ou um ponto de retórica ou poética”,¹²⁷ não possuía a aderência para formar um só corpo artístico, uma peça artística, uma obra de arte.

Nesse contexto, Guanabarino admite – estabelece, talvez – a anulação do concurso: “[...] o Sr. Osório Duque Estrada, mal avisado, tomou parte da comissão, nulificou o seu voto e nulificou ao mesmo tempo o concurso”.¹²⁸ De acordo com o edital (o Regimento Interno), o texto seria de livre escolha do concorrente, entretanto, estaria sujeito “[...] à aprovação da comissão julgadora”. Essa aprovação, contudo, não significava “[...] que se [referisse] a um exame gramatical ou literário”.¹²⁹ A análise do conteúdo – para aprovação – deveria ser uma análise de contexto (“[o que] se depreende da lei é que essa aprovação refere-se ao tema destinado ao gênero musical taxativo – a cantata”).¹³⁰ E Osório Duque Estrada não estava preparado para isso: (“[...] todos nós sabemos e é da própria consciência do ilustre confrade que o seu grande talento ainda não se embrenhou por esses assuntos que andam ligados à composição”).¹³¹

O texto, representado por três personagens (com diálogos e ação), é dramático, mas desalinhado com a parte musical que não o era. Esse descompasso é apontado por

¹²⁶ *Jornal do Commercio*: 23-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹²⁷ *Jornal do Commercio*: 23-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹²⁸ *Jornal do Commercio*: 23-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹²⁹ *Jornal do Commercio*: 23-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹³⁰ *Jornal do Commercio*: 23-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹³¹ *Jornal do Commercio*: 23-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

Guanabarrino como consequência da incapacidade do autor de musicar, com propriedade, obras com esse grau de complexidade em direção muito diversa “[...] à tendência das suas composições para piano em cujas páginas não se desenham fases com esse caráter e que primam pela falta de distinção de idéias”.¹³² Guanabarrino conclui que o que foi apresentado pelo único concorrente do evento não atendia ao edital (“estava fora da lei”) e, mais ainda, era simplesmente uma fraude, pois a partitura para o coro não fora escrita: o coro emitiu apenas efeitos vocais (“imitou, [...] o efeito do final do 2º ato da [...] Madame Butterfly, parodiando, ao mesmo tempo, o efeito do coro das pererecas que [...] Villa-Lobos empregou no seu Quarteto Simbólico”). Ou seja, a obra (a cantata) foi aprovada pelos cinco votos da comissão (Agostinho Gouveia, Pergili, Codevilla, Edgard Guerra e F. Chiaffitelli)¹³³ ao arrempio da lei (Regulamento Interno).

Os atos do julgamento são alguma coisa de espantoso. Abaixo, as condições de julgamento de cada comissário:

- a) Agostinho de Gouveia: oboísta da orquestra que executou a peça do concurso. Portanto, no entendimento de Guanabarrino, “[...] impossibilitado de julgar o trabalho durante a execução”. Votou pela aprovação “[...] sem examinar a partitura, voto, portanto, sem valor algum e sem consciência, isso porque a última hora recebeu o convite para fazer parte da comissão julgadora sem deixar de fazer parte da orquestra”.¹³⁴
- b) Silvio Pergili: o maestro Pergili dirigiu o coro (“as vozes humanas”) durante a execução da peça, portanto encontra-se em idênticas condições de Gouveia. Como tomou parte da execução da partitura, seu voto encontra-se também sob suspeição “[...] visto que era um júri que estava sendo julgado”.¹³⁵
- c) Edgard Guerra, Francisco Chiaffitelli e Alfredo Codevilla: todos eles violinistas. Poderiam ser “[...] excelentes juizes dentro de uma comissão julgadora de um concurso entre violinistas”. Entretanto, vieram a proferir um julgamento discutível “[...] no caso em questão, pelo modo que procederam”.¹³⁶ Os procedimentos serão analisados adiante.

¹³² *Jornal do Commercio*: 23-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹³³ *Jornal do Commercio*: 23-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹³⁴ *Jornal do Commercio*: 23-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹³⁵ *Jornal do Commercio*: 23-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹³⁶ *Jornal do Commercio*: 23-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

Guanabiarino conclui com uma análise dos votos e de sua pertinência ao edital – o Regimento Interno do concurso estabelecido com força de lei. Têm-se, então, um voto que aprovou um texto literário sem considerar o conjunto da obra (Duque Estrada); dois votos com claros conflitos de interesse e que, portanto, deveriam ser anulados (Agostinho de Gouveia e Silvio Pergili). O juízo dos violinistas convidados para a comissão não teve o caráter técnico cabível conforme se verá na sequência.

Oscar Guanabiarino critica veementemente a formação de uma comissão de julgamento à parte do espírito de uma lei que estabeleceu o concurso para a aplicação de recursos públicos por meio de bolsa de estudo (prêmio de viagem). A lei, ao se referir a uma Comissão Julgadora que deveria ser formada para julgar uma composição: “[...] a aprovação [ou reprovação] da partitura executada em prova pública”.¹³⁷ Portanto, o espírito da lei reclamava uma comissão que seguisse os procedimentos de julgamento de uma partitura que possui elementos objetivos de juízo: “[...] a análise da partitura como peça de composição taxada, como harmonização, instrumentação, adaptação da letra do canto, estilo, efeitos, ritmos, valor estético, análise das partes componentes da partitura e do seu conjunto como obra de arte”.¹³⁸ Isso não foi feito.

Presente ao evento, Guanabiarino observou que o julgamento não teve a característica de juízo técnico: “[...] [a] comissão julgou como se não fora composta de profissionais; [...] julgou como poderia julgar qualquer assistente [espectador], qualquer leigo sem obrigação de motivar, justificar o seu voto e daí o valor nulo e irrisório do seu veredito (*verdictum*)”.¹³⁹ Coloca o julgamento dos comissionados pelo Estado no nível daquele que habitualmente pratica para informar os seus leitores, ou seja, uma avaliação de um evento musical baseada em sua impressão subjetiva de “[...] como julgaram os membros da comissão que aprovou o Sr. João Gonçalves para obter o prêmio da viagem como pensionista do Estado”.¹⁴⁰

Procede a uma avaliação da obra considerada muito ruim, inclusive a regência de João Gonçalves que atrapalhava os músicos ao ponto de ter de parar a execução para ajustes entre orquestra e vozes. Afirma que não seria de todo desonrosa a desclassificação do Sr.

¹³⁷ *Jornal do Commercio*: 23-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹³⁸ *Jornal do Commercio*: 23-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹³⁹ *Jornal do Commercio*: 23-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁴⁰ *Jornal do Commercio*: 23-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

Gonçalves e, justificando, comenta sobre dois grandes compositores franceses que participaram de eventos correlatos em Paris – o Prêmio de Roma. Debussy venceu um concurso com *L'Enfant Prodigue* enquanto Saint Sæens, muito talentoso, foi duas vezes derrotado no mesmo concurso francês. Por isso Guanabarro critica a dinâmica do concurso e os critérios para subvenções do Estado aos músicos brasileiros: “[...] o Congresso concedeu a Villa-Lobos uma subvenção de quarenta contos para a propaganda da música brasileira na Europa”.¹⁴¹ Seria assustador, na visão do crítico, o encontro dos dois subvencionados para divulgar “essa” música brasileira “[...] para encher-nos de ridículo”.¹⁴²

Possuía uma crença inabalável numa responsabilidade pedagógica da crítica. Por isso, necessitava do rigor – e sinceridade de princípios – característicos dos mestres para que informações – ensinamentos? – corretas alcançassem o público. Era também seu dever corrigir as erradas e/ou equivocadas quando tomava conhecimento dessas ocorrências. Não admitia, em absoluto, a divulgação de erro. Considerava imoral, indecente. Guanabarro relata um caso singular: certo crítico publicara, em 27 de julho daquele ano, crítica sobre um concerto sinfônico realizado na véspera em que comenta a execução de uma peça, constante do programa, mas que fora substituída por outra. Ou seja, no mínimo, o crítico musical não conhecia nenhuma das duas peças – criticou *Fontana di Roma* pensando que fosse *Balada dos Gnomos*.¹⁴³ Prossegue sua crítica implacável aos jornalistas que produziam matérias críticas inconsistentes e falsas. Esse mesmo crítico – Guanabarro não o nomina – o da *Balada dos Gnomos*, é reincidente. Guanabarro transcreve um trecho de outra de suas matérias críticas: “[...] a senhorinha Jacyra Amorim arrebatou o auditório com a execução da Fantasia e ‘fuga em sol m’ de Bach-Liszt”. Ocorre que, segundo Guanabarro, a srta. Jacyra Amorim simplesmente não compareceu ao concerto por motivos de saúde. Isso é irresponsabilidade moral com os leitores, com o músico e com a verdade.

O que se apreende do texto de Oscar Guanabarro é que a polêmica com o tal crítico já vinha de antes. Há uma jocosa classificação da crítica, segundo diferentes temperamentos musicais, aparentemente de autoria do seu antagonista e atribuída, por aquele, ao maestro Wiengartner, admirado por Guanabarro. Insinua que ele, Guanabarro, é o alvo indireto da provocação

¹⁴¹ *Jornal do Commercio*: 23-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁴² *Jornal do Commercio*: 23-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁴³ *Jornal do Commercio*: 2-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

(“[...] é esse mesmo crítico, mais abalizado em indiretas agressivas do que em música”).¹⁴⁴ Transcreve a classificação para, posteriormente, complementar e rebater. A classificação do antagonista para os temperamentos musicais dos críticos é a seguinte:

- 1) dos idiotas musicais;
- 2) dos imbecis musicais;
- 3) dos inteligentes musicais;
- 4) dos talentos musicais;
- 5) do gênio musical.

A réplica de Oscar Guanabarino é contundente: acrescenta à classificação o crítico ladrão e o crítico impossível. Aparentemente se referindo ao seu antagonista, Guanabarino justifica tê-lo classificado simultaneamente como crítico ladrão e impossível pelas razões que expõe: o antagonista é acusado de publicar artigos “roubados” de outros jornalistas (não se pode confirmar, no âmbito deste trabalho, se Guanabarino se referia a trabalhos seus ou a de outros jornalistas). Pior, o antagonista foi mais de oito vezes reincidente, depois de flagrado (“[...] reincide no crime depois de apanhado oito vezes”).¹⁴⁵

A alcunha de *crítico impossível* se relacionava com a alegada incompetência musical do antagonista por Guanabarino. Além disso, para Guanabarino, o aprendizado do *crítico impossível* estava impossibilitado – por isso *impossível* – precisamente devido ao início tardio do antagonista na profissão de crítico musical cujas possibilidades de educar o ouvido e sedimentar sua capacidade de observação se encontra dificultada (“[...] ter começado a ir aos teatros depois de velho, não podendo ter, portanto, o hábito da observação nem o exercício do mister almejado”).¹⁴⁶

Críticos com má formação são, no entendimento de Oscar Guanabarino, os maiores responsáveis pela divulgação de músicas de qualidade duvidosa. São facilmente influenciáveis e se prestam a propagandear, com palavreado luxuriante, coisas que não entendem e têm de se fingir como adeptos de padrões estéticos incompreendidos, modernos, etc. (“[...] há indivíduos insensíveis à música [...] por cegueira espiritual, assim como é muito

¹⁴⁴ *Jornal do Commercio*: 2-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁴⁵ *Jornal do Commercio*: 2-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁴⁶ *Jornal do Commercio*: 2-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

vulgar a aberração dos sentidos, razão pela qual essa música que por aí anda com o falso título de modernista tem tantos apreciadores: são os aberrados”).¹⁴⁷ Portanto, incompetentes que fraudam seus próprios talentos na certeza da ignorância de seus leitores são moralmente inaceitáveis.

Finalmente, Guanabarro aborda o atentado aos costumes vigentes por meio do teatro. Refere-se à inauguração da Comédia Brasileira no Teatro São Pedro com a peça *E a vida continuou*, de Ruth Leite Ribeiro de Castro. Não assistiu à encenação devido à coincidência com o evento do maestro Weingartner. A questão central é o inconformismo com o apoio oficial cuja pretensão deveria ser o soerguimento da arte dramática nacional tanto na produção literária quanto na produção da encenação (“[...] não podemos admitir que o teatro oficial [...] faça propaganda de maus costumes”).¹⁴⁸ Com efeito, Guanabarro não crê que comédias com o conteúdo desta possam se disseminar de tal forma que se crie o Teatro Nacional. É restrito e não corresponde aos anseios da maioria, objeto da ação do Estado. Alerta os leitores do conteúdo “imoral” do texto, cuja tese é a defesa do amor livre. Peças com esse tipo de conteúdo deveriam ser representadas em algum teatro na área de meretrício: “[...] tais comédias devem ser destinadas a algum teatro que exista em rua em que não passem os bondes e nas quais a polícia tem os olhos fechados para as amoralidades [sic]”.¹⁴⁹ Numa abordagem de iniciativa privada, o investidor assumiria os riscos do investimento pois, com a nota crítica, ficaria sob o arbítrio do público o seu comparecimento ou não. Não poderiam, com efeito, receber apoio do Estado.

4.5 POLÍTICA CULTURAL

Como já mencionado, Guanabarro não se limitava apenas à crítica de obras de arte. Em sua perspectiva, a programação comemorativa do Centenário da Independência, em 1922, era o fato cultural mais relevante daquele ano. Nesse sentido, avaliou que a infraestrutura montada para as comemorações das festividades do Centenário não estava adequada para a programação do evento. Pelo menos para a programação musical. De qualquer modo, Oscar Guanabarro faz referência à inadequação dos prédios para comentar os concertos que tiveram efeito nos teatros do Rio, no âmbito das festividades referidas.

¹⁴⁷ *Jornal do Commercio*: 2-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁴⁸ *Jornal do Commercio*: 2-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁴⁹ *Jornal do Commercio*: 2-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

O cenário artístico geral foi também objeto de análises do crítico que, em diversas oportunidades, abordou temas relacionados ora com a infraestrutura física da área artística ora com o desenvolvimento ou manutenção das estruturas dos recursos humanos para a produção da arte no mundo e no Brasil. Nessa linha, busca analisar também iniciativas de subvenção tanto estatais como privadas. A falta de renovação dos grandes cantores líricos que brilharam em fins do século XIX e início do século XX prenunciava, no íntimo de Guanabario, a decadência do canto lírico já em andamento, mas que procurava não reconhecer. É essa não renovação das grandes vozes que ocasiona a crise no teatro Scala de Milão de onde, na opinião do crítico, se originavam as grandes estrelas do teatro lírico. A desorganização daquela instituição e a crescente demanda dos Estados Unidos determinaram uma mudança do eixo na audiência e na formação dos valores pagos aos cantores. A entrada dos Estados Unidos no circuito lírico agravou de maneira aguda, de início, até que se tornasse crônica, a crise do teatro lírico na Itália e, por conseguinte, na Europa. Isso não significa, entretanto, a decadência da arte. Óperas, como o *Profeta*, de Meyerbeer, deixaram de ser apresentadas por falta de cantores capazes de executá-la adequadamente, principalmente depois do desaparecimento do tenor Tamagno.

O processo de envelhecimento da expressão artística rebate em “[...] casos excepcionais, como [o de Mattia] Battistini”, que se mantiveram “em exercício até avançada idade”.¹⁵⁰ Mas não é a regra geral: “[...] em regra a vida ativa de um cantor moderno é relativamente curta”,¹⁵¹ devido ao esforço dos órgãos vocais para a prática teatral (o uso de microfonação era impensável na época), “[...] como também pelas exigências dos compositores com as tessituras agrupadas e incômodas” que vêm ocorrendo com frequência “[...] de certo tempo para cá”.¹⁵² Guanabario observa que muitas óperas foram retiradas do repertório das temporadas por falta de cantores adequados.

Configurado o cenário da arte lírica no nível internacional, Guanabario passa a abordar a questão da infraestrutura para a realização de espetáculos no Rio. Uma das questões é de saúde pública: a febre amarela que vitimou muitos artistas, “[...] entre eles o maviósimo

¹⁵⁰ *Jornal do Commercio*: 15-2-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁵¹ *Jornal do Commercio*: 15-2-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁵² *Jornal do Commercio*: 15-2-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

tenor Santinelli”,¹⁵³ encarecia a produção, pois encontrava rebatimento no valor dos *cachets* pagos aos artistas estrangeiros. Tamagno, por exemplo, cantou no Rio de Janeiro com o pagamento de extraordinários “[...] quatro contos de réis o espetáculo, ao passo que trinta anos depois Caruso recebia cerca de vinte e quatro contos por noite, motivo pelo qual o primeiro deixou uma pequena fortuna enquanto o tenor napolitano faleceu arquimilionário”.¹⁵⁴ As dificuldades para a produção que atendessem a eventos, como o do Centenário da Independência, eram enormes.

A questão é, todavia, muito mais ampla. Trata-se de avaliar a capacidade do Rio de Janeiro de manter uma estrutura autônoma para suas temporadas líricas. Nessa perspectiva, há, portanto, três linhas possíveis de reflexão: a primeira é uma análise da demanda; a segunda, a dos recursos humanos; e a terceira, a análise da infraestrutura física.

O aumento desordenado dos custos, principalmente “[...] depois de 1914, [quando] qualquer tenor recebe mensalmente uma fortuna”,¹⁵⁵ induziu a um modelo de produção cuja premissa consistia num plano que consolidava os mercados do Rio, Buenos Aires, Uruguai e Chile. A ideia era de “[...] que o nosso país, ou mais acertadamente, a nossa Capital, pudesse manter, como em Buenos Aires, grandes e regulares temporadas teatrais”.¹⁵⁶ Para implantar um programa autossuficiente, seria, então, imprescindível adensar a demanda de tal forma que se obtivesse a massa crítica necessária para tornar o programa comercialmente rentável. A plateia carioca, em número, era suficiente. Entretanto, a demanda esbarrava no tamanho do Teatro Municipal que não é muito grande. Uma solução poderia ser a implantação da récita em duas sessões, ou seja, o público poderia “[frequentar] o Municipal por turnos, visto que a sua instalação é reduzida”.¹⁵⁷ Esse procedimento – ou modelo de gestão – viabilizava comercialmente o empreendimento.

Ocorre, porém que a plateia carioca possuía uma característica comportamental que não se alinhava com esse modelo: todos queriam frequentar somente a primeira sessão. Como se verá adiante, havia iniciativas para incrementar a demanda por meio de inscrições para assinaturas firmes, cativas. “Inscreveram-se muitos assinantes novos, mas para o primeiro

¹⁵³ *Jornal do Commercio*: 15-2-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁵⁴ *Jornal do Commercio*: 15-2-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁵⁵ *Jornal do Commercio*: 22-11-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁵⁶ *Jornal do Commercio*: 22-11-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁵⁷ *Jornal do Commercio*: 22-11-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

turno, exclusivamente, e como não obtiveram vagas [para a primeira sessão] desistiram”.¹⁵⁸ Esse comportamento constata que os tais “[...] novos assinantes que dariam para encher o segundo turno, não visavam os espetáculos líricos, mas unicamente um ponto de reunião social”.¹⁵⁹

Outro comportamento esperado pelos empreendedores se referia à prática usual das plateias de outras importantes cidades do mundo de assistirem ao mesmo espetáculo mais de uma vez. Esse procedimento não se efetivou como prática da plateia carioca: “[...] os assinantes do Municipal não admitem que as óperas sejam repetidas para eles que se contentam em ‘ver’ uma única vez dramas completamente novos para nós”.¹⁶⁰ Tendo, por exemplo, a oportunidade de presenciar a tetralogia completa de Wagner – *O Anel dos Nibelungos* – os cariocas não se interessam em repetir a audição, contentando-se em assistir uma única vez obras-primas como as *Walquírias*, *Siegfried* ou o *Crepúsculo dos Deuses*.

Portanto, nessa perspectiva, o número de espectadores cariocas *musicalmente educados* não seria, assim, suficiente para a sustentação de grandes temporadas líricas. Os planos da companhia de Walter Mocchi para a temporada em 1922 são extensos: comporta vinte diferentes óperas em uma única sessão. Os espetáculos não poderiam, dessa forma, terem os preços acessíveis como teriam caso houvesse duas seções. A companhia estava disposta a montar o projeto, mas precisava obter inscrições firmes para a temporada (reserva antecipada de ingressos) que minimizassem os riscos. No caso de as inscrições não se efetivarem, ao invés da montagem carioca, a companhia ofereceria uma seção extra em Buenos Aires para melhorar o desempenho comercial das montagens. O Rio perderia, neste caso, a sua temporada lírica em 1922. A reputação do Rio e do Brasil com o fracasso desses empreendimentos aprofundaria, segundo o crítico, o hiato cultural do País e desestimularia empreendimentos análogos.

Discutida a questão da demanda, tem-se a segunda linha de análise: recursos humanos. É necessária uma breve apreciação histórica do cenário vigente para se revelar as iniciativas que foram levadas a efeito. Empresários como Ferrari, no teatro Lírico; Sazone que, após anos de trabalho, teve de se retirar paupérrimo; Luiz de Castro e seu Sindicato; Bonetti, que arrastou,

¹⁵⁸ *Jornal do Commercio*: 22-11-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁵⁹ *Jornal do Commercio*: 22-11-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁶⁰ *Jornal do Commercio*: 22-11-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

em 1920, “[...] um capitalista desta praça a avultados prejuízos que se elevaram a centenas de contos de réis”¹⁶¹ além de outros que acabaram na miséria ou desapareceram tragicamente, como Marino Mancinelli, que se suicidou “[...] por falta de recursos”.¹⁶² Tudo isso após fracassarem comercialmente em suas iniciativas para desenvolver o teatro lírico no Rio. Não obstante isso, o concessionário do Teatro Municipal na época enfrentava grandes dificuldades, amargando prejuízos nas iniciativas desenvolvidas para ampliar a frequência ao teatro, objetivando alcançar a massa crítica necessária para obter retornos comerciais que mantivessem os espetáculos. A crise com os cantores, já mencionada, cujo rebatimento foi o aumento vertiginoso das suas remunerações, veio a acrescentar mais um viés de risco aos empreendimentos.

Por tudo isso, a Empresa Walter Mocchi resolve tomar a iniciativa de criar a Escola do Teatro Municipal,¹⁶³ investe na composição de um corpo permanente de músicos e cantores, como já acontecia em Buenos Aires. Esses procedimentos significaram uma busca incessante de um modelo de gestão que pudesse tornar viável a concessão do Municipal pela empresa. Guanabara deduz que a empresa Walter Mocchi considerou, em seus cálculos, a população flutuante que estaria no Rio de Janeiro para as festas do Centenário da Independência. A chamada população adventícia foi, segundo o crítico, “[...] tão explorada que abandonou a Capital e desistiu das festas, que, afinal de contas, foram e têm sido vulgares e insignificantes”.¹⁶⁴ Admite, a certo ponto, que Walter Mocchi já estivesse “[...] desenganado com o Rio de Janeiro e que pretendia desistir das ‘grandes vantagens’ que lhe oferece o Municipal”.¹⁶⁵ Infere que “[...] a [...] situação exige a revisão do contrato com a Prefeitura”,¹⁶⁶ pois o contrato é tão oneroso que, de uma forma ou de outra, terminará por afastar outros

¹⁶¹ *Jornal do Commercio*: 22-11-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁶² *Jornal do Commercio*: 22-11-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁶³ Quando foi inaugurado, em 1909, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro não possuía os corpos artísticos. Durante sua primeira década (1909-1919), as companhias vinham completas da Europa, mais precisamente da Itália, com centenas de artistas que formavam o coro e a orquestra, além dos solistas, maestros, pianistas, bailarinos e demais profissionais. As temporadas líricas e de *ballet* eram organizadas pelos grandes empresários da época – Faustino da Rosa, Walter Mocchi, Ottavio Scotto. Na década seguinte (1920-1929), os empresários passaram a contratar artistas locais para completar suas companhias, em especial para a orquestra. Isso só foi possível porque, nesse tempo, a cidade já contava com orquestras locais destinadas ao gênero sinfônico, como as da Sociedade de Concertos Populares, fundada pelo maestro Carlos de Mesquita, em 1887, e a Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos, fundada em 1901, e que tinha como principal regente o maestro Francisco Braga (Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2012).

¹⁶⁴ *Jornal do Commercio*: 22-11-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁶⁵ *Jornal do Commercio*: 22-11-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁶⁶ *Jornal do Commercio*: 22-11-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

empresários, mesmo os concorrentes de Mocchi que sejam “[...] capazes de organizar temporadas decentes”.¹⁶⁷

Guanabarino não se limitou a analisar a infraestrutura dos recursos humanos para a produção de música lírica no Rio de Janeiro. Aborda também a necessidade de uma orquestra profissional para a cidade. Tampouco se limitou ao Teatro Municipal. Analisa específica e oportunamente os locais dos grandes concertos no Rio de Janeiro numa avaliação geral da infraestrutura física dos equipamentos culturais da cidade. Entende que a orquestra não poderá ser formada ou estabelecida em menos de três anos. A festa do Centenário da Independência seria uma boa oportunidade de se confrontar uma orquestra nacional com a excelente Filarmônica de Viena que, sob o comando do maestro Weingartner, se apresentou no Rio e em São Paulo durante as festividades.¹⁶⁸

Evidentemente, a formação dos recursos humanos necessários para a consolidação do polo cultural permanente no Rio de Janeiro era questão fundamental. Entretanto, Oscar Guanabarino julgava absolutamente necessário o desenvolvimento técnico para o estabelecimento de, pelo menos, uma grande orquestra nacional no padrão das orquestras profissionais europeias. Por isso sua constante preocupação de chamar a atenção para o desempenho da Filarmônica de Viena e para a direção do maestro Weingartner. A orquestra deve ser considerada, ela própria, como um instrumento, como uma fonte única de sons. De volta à Filarmônica de Viena, observa que esta “[...] não prima só pelo valor individual de cada um de seus membros”. Na verdade, em seu entendimento, a sua grande importância encontra-se “[...] no seu conjunto, na sua unidade, na formação desse instrumento chamado orquestra, o que depende de ensaios diários e prolongados durante alguns anos”.¹⁶⁹ É nessa perspectiva que Guanabarino declara apoio à resolução da Câmara de Vereadores do Rio (o Conselho Municipal) que concede uma subvenção de 800 contos para a Sociedade de Concertos Sinfônicos.¹⁷⁰ Acrescenta as iniciativas altruístas de Walter Mocchi com sua escola de música no Municipal e daqueles empresários já citados – a maioria delas fracassadas. É

¹⁶⁷ *Jornal do Commercio*: 22-11-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁶⁸ *Jornal do Commercio*: 5-4-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁶⁹ *Jornal do Commercio*: 2-8-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁷⁰ Em sua coluna, Guanabarino informa que “[...] uma companhia lírica [...] custava perto de trinta e cinco contos por dia” de apresentação. A escola de canto e coro no Municipal custavam 80 contos por ano” (JORNAL DO COMMERCIO: 2-8-1922). Com esses parâmetros, será possível avaliar o custo diário de uma orquestra.

necessário, insiste Guanabario, um sistema permanente de subvenções e investimentos (públicos e privados) para alcançar os objetivos desejados.

Seu apoio irrestrito à subvenção do governo municipal objetivava a profissionalização da Orquestra do Rio. A subvenção municipal evitaria o desvio observado no período em que a orquestra entrava em recesso que durava quatro meses. Nesse período, Guanabario lamenta que, por necessidade de sobrevivência, os músicos se afastavam das partituras para se dedicarem ao teatro de revista e a operetas que reputava como uma arte menor, a do entretenimento.¹⁷¹

Resta, por fim, a terceira linha da análise: a infraestrutura física. O crítico aproveita a oportunidade da preparação para as festividades do Centenário da Independência para avaliar a infraestrutura física existente (e sua pertinência e adequação) com vistas aos eventos programados. A base da análise é a nota oficial publicada pela comissão encarregada dos eventos culturais. Aprovou a programação cultural e desaprovou a estrutura física.¹⁷²

Guanabario foi a campo testar a adequação dos aludidos locais. Considerou o Salão do Instituto Nacional de Música imprestável para os concertos: “[...] a imprestabilidade desse salão é de tal ordem que, no caso da execução de um trecho musical no movimento metronômico de 120 semínimas por minuto, o público ouvirá ao mesmo tempo sons produzidos em três compassos distintos”.¹⁷³ Sugere, portanto, que a programação planejada e informada à imprensa deve ser modificada, até porque a imprensa se encarregaria da divulgação da referida programação. Efetuou testes que o levaram a essa conclusão.¹⁷⁴

¹⁷¹ *Jornal do Commercio*: 5-4-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁷² Nota à Imprensa: “A Comissão Executiva examinou minuciosamente o projeto da secção musical da comemoração, apresentado pelo Dr. Abdon Milanez, diretor do Instituto de Música e presidente da subcomissão especial encarregada dos grandes concertos.

Segundo ficou resolvido, haverá três grandes concertos sinfônicos na Sala de Festas da Exposição Nacional. Realizar-se-á igualmente, com a possível frequência, uma ‘Hora Musical’, em um dos salões da Exposição, audições que serão especialmente preenchidas com alunos laureados com o 1º prêmio do Instituto.

Outros concertos igualmente patrocinados pela Comissão deverão efetuar-se no Salão do Instituto Nacional de Música” (JORNAL DO COMMERCIO: 5-4-1922).

¹⁷³ *Jornal do Commercio*: 5-4-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁷⁴ “Lá estivemos no dia 31 de março e realizamos várias experiências. Emitíamos uma nota vocal intensa e de curta duração, e a série de ecos era tão persistente que o som emitido se mantinha em ressonância durante cinco segundos, marcados a relógio! A sala é curiosíssima pela produção desse fenômeno de ressonância, mas por isso mesmo completamente imprestável para a música ou mesmo para um simples discurso” (JORNAL DO COMMERCIO: 5-4-1922).

O projeto do edifício do INM esteve exposto no vestíbulo do *Jornal do Comércio* e, segundo o crítico, conforme sua própria constatação previa, “[...] acurado estudo de modo a ser obtido um ambiente de ótimas condições acústicas”.¹⁷⁵ O que parece não ter ocorrido: ou os estudos acústicos não foram efetuados ou a execução não ocorreu conforme previa o projeto (“[...] o fato é de tal gravidade que não sabemos como classificar. Em todo o caso houve um erro profissional ligado a um descuido injustificável”).¹⁷⁶ Classifica o descuido de injustificável, pois um método bem simples poderia tê-lo evitado. Uma metodologia construtiva, baseada na experiência do construtor que, caso tivesse sido utilizada, evitaria o erro: testar diariamente a etapa construída no dia anterior. Assim, no primeiro momento da ocorrência de ressonância, a causa poderia ser facilmente identificada. Critica também o pessoal do INM, pois “[...] num estabelecimento cheio de músicos não houve uma alma curiosa que lá fosse verificar as condições essenciais do salão”.¹⁷⁷ Estabelece uma hipótese: a construção em arco de abóbada da parede que fecha o palco e sem quaisquer aberturas dissipativas. Esse erro construtivo, além de impossibilitar a instalação do órgão previsto para aquele local, ocasiona “[...] a primeira reflexão do som, determinando a [...] série que se manifesta num ambiente completamente fechado, favorecendo a produção de outras reflexões que se multiplicam em várias direções e em ângulos decrescentes”.¹⁷⁸ Baseado nesse diagnóstico, a solução sugerida foi a demolição da parede dos fundos e sua reconstrução a prumo e com aberturas de dissipação sonora.

Conclui, em vista do exposto, que o “[...] Rio de Janeiro [permaneceria] sem um único salão para concertos já que o salão da [...] Associação dos Empregados do Comércio tem [o] mesmo defeito”, em menor escala e de mais fácil correção; “[...] mas o do Instituto é tão defeituoso, tão exagerado nos seus efeitos de ressonância, que se torna completamente inútil para o fim a que se destina”.¹⁷⁹ A obra foi interdita de tal modo que não prosseguiu com os testes.

Critica seus colegas de imprensa devido a uma discussão marginal, fútil, em relação aos termos do letreiro afixado na entrada do INM – posteriormente ajustado – em contraponto à discussão que julgava essencial: a adequação física do local.

¹⁷⁵ *Jornal do Commercio*: 5-4-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁷⁶ *Jornal do Commercio*: 5-4-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁷⁷ *Jornal do Commercio*: 5-4-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁷⁸ *Jornal do Commercio*: 5-4-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁷⁹ *Jornal do Commercio*: 5-4-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

Abril é o mês que Guanabario identifica como o de “franca estação teatral”. O significado disso é que o cenário artístico teatral estaria totalmente ocupado pelas companhias estrangeiras, “[...] enquanto não se inaugura a temporada oficial que se estrelará, como, de costume, com uma série de representações de comédias francesas”.¹⁸⁰ Comenta as programações, os locais em que estarão sendo representadas, atores e diretores, em especial, a atriz “[...] Lucília Simões, com o seu repertório intenso”.¹⁸¹ A referência à série de representações de comédias francesas – “como de costume” – parece possuir certo caráter de enfado.

Guanabario, a partir daí, volta a praticar suas avaliações críticas do cenário artístico e das iniciativas em curso. A criação do teatro nacional é vista com certa descrença em seu futuro, como a consolidação da arte dramática nacional, embora, como de hábito, poderá ser bom negócio para alguns. A descrença se refere ao teatro-arte. O teatro-entretenimento – as usuais comédias francesas e o teatro de revista – continuaria a manter seu sucesso. Guanabario volta a criticar a sociedade culta do Rio de Janeiro, refratária ao gênero nacional e que desenvolve uma percepção fútil de viver a modernidade: a modernidade é fútil porque a educação é de futilidades e desequilíbrio. Considera o entretenimento – no sentido atual do termo – uma expressão fútil da arte e consequente de uma sociedade fútil: “[...] o cinema, o tênis, o futebol marcam o teatro dramático”.¹⁸² Sociedade fútil é a que prefere os concertos que terminam em chá dançante.

A indiferença e frivolidades da plateia carioca – a Capital e centro da cultura brasileira – é o que bloqueia o desenvolvimento do teatro nacional. Ao comentar a comemoração do sexto aniversário da Companhia Nacional Dramática em “[...] festa íntima, entre os artistas, em presença de alguns jornalistas e autores teatrais, e [que] não foi além de umas tantas garrafas de champanhe e alguns discursos e saudações”¹⁸³ no Teatro Lírico. O sexto aniversário, na opinião de Guanabario, deveu-se exclusivamente ao empenho, “[...] grande esforço e tenacidade por parte do seu diretor, o Sr. Gomes Cardin, e da Sra. Itália Fausta”,¹⁸⁴ devido ao parco apoio recebido do público do Rio. A Companhia sobrevivia graças às profundas

¹⁸⁰ *Jornal do Commercio*: 5-4-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁸¹ *Jornal do Commercio*: 5-4-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁸² *Jornal do Commercio*: 5-4-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁸³ *Jornal do Commercio*: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁸⁴ *Jornal do Commercio*: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

carências existentes no restante do Brasil de onde vem a maior parte de seus rendimentos “[...] onde não é tão intensa a vida e onde há mais interesse pelo teatro intenso e pela alta comédia”.¹⁸⁵ No Rio, o teatro brasileiro sofre a concorrência das companhias estrangeiras nas melhores épocas do ano e o público dá preferência às operetas e revistas que chegam da Europa. É quando se “[...] estabelece [...] a ilusão do contato com a arte dos países de além mar”.¹⁸⁶ Quando chega o verão, o público já está fatigado e sem qualquer vontade de suportar “[...] o calor intenso que afugentou os artistas de operetas e revistas”.¹⁸⁷

Gomes Cardin comenta com Guanabario que é necessário, para manter acesa a luta pelo teatro brasileiro, sacrificar interesses valiosos e suportar a indiferença e a má vontade da administração pública. Por outro lado, “[...] [da] alta sociedade carioca nada se espera”.¹⁸⁸ O padrão estético dessa camada social é exclusivamente o “[...] teatro dramático [...] francês, rotulado com os títulos ‘*Comédie Française*’, Paris, Odeon, etc.”.¹⁸⁹ E, na maioria das vezes, é por frivolidades: os últimos modelos da moda parisiense. E não é tudo. O conteúdo da trama, meio que padrão da *Comédie Française*, discorre sempre sobre o mesmo tema: dinheiro ou adultério. Ou seja, “[...] duas mulheres para um homem ou dois homens para uma mulher”.¹⁹⁰ À exceção disso, resta somente o teatro ligeiro numa única sessão e “[...] rápido como uma sessão de cinema”.¹⁹¹ Em síntese, Guanabario avalia que as dificuldades de reconstrução do teatro nacional superam as dificuldades de se partir do zero. A reconstrução é ainda agravada por dois fatores contingenciais: “[...] o desânimo entre os artistas e a dispersão dos frequentadores do teatro”.¹⁹²

É nesse contexto que Guanabario imagina que pudesse ser relativamente mais fácil a criação de um teatro lírico brasileiro a partir da iniciativa da fundação da Escola do Teatro Municipal. Essa facilidade relativa advém do embasamento e, por que não dizer, do interesse comercial de Walter Mocchi com vistas às festividades do Centenário. Bastaria, para tanto, a manutenção de um processo de continuidade.

¹⁸⁵ *Jornal do Commercio*: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁸⁶ *Jornal do Commercio*: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁸⁷ *Jornal do Commercio*: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁸⁸ *Jornal do Commercio*: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁸⁹ *Jornal do Commercio*: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁹⁰ *Jornal do Commercio*: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁹¹ *Jornal do Commercio*: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁹² *Jornal do Commercio*: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

Há, por outro lado, a iniciativa denominada a Batalha da Quimera, que Guanabario identifica como uma “organização teatral”. Declara que não crê no sucesso do empreendimento e o equipara à iniciativa da Comédia Brasileira. Em seu entendimento, essa última surgiu sem possuir uma estratégia de sobrevivência, sem “[...] um caminho seguro, sem a orientação que convinha a um teatro oficial e sem preparar a continuidade”¹⁹³ que pavimentaria a criação do teatro nacional. Sua percepção para a Batalha da Quimera não era diferente, pois não passava de “[...] imitação do que já existe em Paris e que reapareceu em fevereiro deste ano na *Comédie des Champs Elysées*”.¹⁹⁴ Se a Quimera francesa já vinha sendo considerada uma iniciativa utópica para os padrões parisienses, então, nada leva a crer numa existência mais longa da Quimera brasileira com o mesmo modelo de reunir as artes “[...] em manifestações plástica, musicais e literárias”.¹⁹⁵

As razões dessa avaliação são as mesmas que Oscar Guanabario vem afirmando: a falta de uma evolução gradual. Gradual não significa necessariamente lenta. Significa que as etapas têm de ser trilhadas, consolidadas e assimiladas para serem rompidas: mais lenta ou mais rapidamente, dependeria da velocidade na qual a população se educa, assimila e supera (“[...] [o] nosso meio atual, formado sem transição, produto de uma transformação que se operou em todo o nosso organismo social sem ter evoluído”).¹⁹⁶ A propaganda do cinema, as leviandades morais chamativas das modernas comédias francesas a baixo custo – recorrentes de produções baratas – espetáculos compostos unicamente de imagens com linguagem grosseira à custa das argumentações mais sofisticadas e interesses nos diálogos do teatro clássico tornam aquelas apresentações acessíveis e atraentes pelos preços, horários de puro e vulgar entretenimento. Isso definitivamente mata o teatro-arte.

Parece, a se seguir o modelo francês, que a Quimera carioca servirá unicamente para que Renato Vianna venha a interpretar o papel de Mefistófeles na peça de sua criação *A última encarnação de Fausto*.

¹⁹³ Jornal do Commercio: 6-12-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁹⁴ Jornal do Commercio: 6-12-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁹⁵ Jornal do Commercio: 6-12-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁹⁶ Jornal do Commercio: 6-12-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

4.6 EDUCAÇÃO

Guanabario era um educador rigoroso e disciplinado. Abordou, em diversas oportunidades, as questões da educação artística e, em especial, a educação musical. Conforme mencionado na subseção precedente, argumentava com muita frequência a necessidade do desenvolvimento dos recursos humanos capazes de proporcionar ao meio artístico carioca as condições de manutenção de artistas profissionais para um processo permanente de produção das artes e, novamente, enfatizando as artes musicais.

Como já relatado, apontava as dificuldades das escolas de música privadas, como no caso da escola do Teatro Municipal, quanto criticava os critérios de admissão para os professores do INM. A admissão de maus professores para o ensino público (INM) rebate na má formação técnica dos estudantes das artes musicais.

Os fracos resultados obtidos na graduação de alunos não são apenas o reflexo da permanência nos quadros do INM de professores incompetentes: há também a falta de rigor nos exames vestibulares para o ingresso no Instituto, embora o maior problema, na visão de Guanabario seja, de fato, político: “Ministros que nomeiam catedráticos tendo em vista unicamente as suas simpatias pessoais [...] em favor de candidatos sem o menor preparo para fazerem parte do Corpo Docente daquela casa”.¹⁹⁷

Como visto, a má formação dos alunos é inevitável. Guanabario relata uma experiência pessoal com isso, transcrita, a seguir, pelo seu caráter exemplar:

Fomos procurados por uma aluna do 3º ano do Instituto a qual pretendia freqüentar o nosso curso de mecanismo [técnica] de piano. Era necessário um exame preliminar cujo resultado foi deplorável, tratando-se não só que havia disposição para o cultivo daquele instrumento, mas, também, que o seu temperamento artístico era aproveitável.

Indagamos se havia feito estudos prolongados de escalas e arpejos, em todos os tons e em notas dobradas. Calcule-se qual não teria sido o nosso espanto quando essa senhorinha que nunca tocara escala, pois, na opinião da sua professora, era isso proibido, de acordo com a escola moderna.¹⁹⁸

Guanabario apresenta, na sequência, uma análise dos dados dos exames finais, em segunda época, de 58 alunos. Os resultados relatados pelo crítico foram consolidados na Tabela 4.1.

¹⁹⁷ Jornal do Commercio: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

¹⁹⁸ Jornal do Commercio: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

Tabela 4.1 – Resultados dos exames de 2ª época analisados por Guanabarino

Nota [Classe]	Nº. Alunos [Frequência]	Média Aritmética	
		Por Classe	Acumulada
10	2	3,45%	3,45%
9	4	6,90%	10,34%
8	3	5,17%	15,52%
7	7	12,07%	27,59%
6	13	22,41%	50,00%
5	13	22,41%	72,41%
4	6	10,34%	82,76%
3	1	1,72%	84,48%
2	6	10,34%	94,83%
0	3	5,17%	100,00%
	58		

Fonte: Sistematizado pela autora.

A tabela mostra que menos de 4% (3,45%) dos alunos foram aprovados com nota máxima (“com distinção”) enquanto mais de 5% (5,17%) foram reprovados com nota zero. Guanabarino não detalha os critérios de avaliação. Contudo, caso se assumissem as bases usualmente adotadas atualmente (nota maior ou igual a 6,0) para aprovação, os resultados seriam de apenas 50,00% de aprovados. Acrescenta ainda que tal resultado foi alcançado com muita boa vontade dos avaliadores: “[...] algumas aprovações foram dadas sem rigor a alunas que executaram os estudos e as peças fora dos andamentos prescritos”.¹⁹⁹ Para o crítico, tratou-se de um procedimento inadmissível, pois “[...] o que constitui, em regra, a dificuldade de uma composição é justamente o andamento”.²⁰⁰ A falta de rigor é duramente criticada porque, na sua visão, tal falta de rigor ultrapassou o limite do razoável na flexibilidade que, naturalmente, deve haver para a compensação das dificuldades emocionais do avaliando e inerentes ao processo de avaliação.

De qualquer modo, Guanabarino observa que os exames não foram válidos porque, em sua avaliação, qualquer aluna do quinto ano teria sido capaz de executar a peça mais difícil do programa naquelas condições, ou seja, “[...] desde que lhe faça a concessão do movimento”.²⁰¹ Os critérios de avaliação entraram no rol de suspeição devido a erros inadmissíveis numa instituição de formação musical no nível do INM: “[...] [na] mesa

¹⁹⁹ *Jornal do Commercio*: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

²⁰⁰ *Jornal do Commercio*: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

²⁰¹ *Jornal do Commercio*: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

examinadora deveria estar sempre um metrônomo, para a respectiva consulta, exigindo-se pelo menos uma aproximação do andamento marcado nas edições adaptadas [...]”.²⁰² Guanabario não se conforma com a aprovação de “[...] uma aluna de 20 anos, que executa um estudo na quarta parte do andamento”.²⁰³ É um processo que desembocará na concessão de um grau a um indivíduo inepto para a execução de atividades para as quais deveria estar apto: um definitivo desperdício de recursos públicos.

Uma das causas do fracasso geral, de acordo com o relato do crítico, foi singela, mas expunha uma questão de base do processo de formação: o uso indiscriminado dos pedais que mascaram a nitidez da execução. Os pedais do piano utilizado no exame simplesmente não funcionaram e foi motivo de intenso processo de reclamação dos examinados.

Guanabario não se limitou a comentar a educação acadêmica formal em suas reflexões. Via a possibilidade e grande potencial pedagógico em festividades de caráter eminentemente popular.

Em março de 1922, Guanabario parece relatar o momento da transição das antigas sociedades carnavalescas para o que atualmente se denominam escolas de samba. A transição ocorreu em decorrência de uma forçada mudança de foco. As sociedades carnavalescas focavam, no passado, críticas, sátiras e “[...] carros que simbolizavam uma ideia”.²⁰⁴ As críticas e sátiras enveredaram para a injúria de tal modo que os diferentes grupos partiram para ataques mútuos. Resultado: intervenções policiais para se evitarem agressões físicas e materiais aos carros. Em algumas circunstâncias, a própria polícia, com elementos descaracterizados, promovia os distúrbios com agentes provocadores, notadamente na época “[...] em que se fazia a propaganda da abolição do elemento servil”.²⁰⁵

Com as restrições às críticas e sátiras, as sociedades carnavalescas mudaram de foco e “[...] enveredaram pelos deslumbramentos, com os carros movimentados e com o grande auxílio da eletricidade”.²⁰⁶ Para tanto, tiveram de contar, então, com artistas e cenógrafos em substituição aos carpinteiros de teatro. Desenvolvem entre si uma rivalidade que estimulava, a

²⁰² *Jornal do Commercio*: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

²⁰³ *Jornal do Commercio*: 22-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

²⁰⁴ *Jornal do Commercio*: 8-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

²⁰⁵ *Jornal do Commercio*: 8-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

²⁰⁶ *Jornal do Commercio*: 8-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

cada ano, a apresentação de carros cada vez mais belos e criativos. Guanabario considera soberbos os desfiles preparados pelas três mais importantes sociedades carnavalescas para o carnaval de 1922. A denominada Democráticos exibiu carros “[...] com agrupamentos belíssimos, linhas verdadeiramente artísticas e corretas disposições de cores e luzes”.²⁰⁷

Oscar Guanabario vislumbra nesse movimento uma enorme possibilidade pedagógica: “[...] o povo que vai desenvolvendo o seu gosto pela arte ornamental e exercitando a sua crítica”.²⁰⁸ O carnaval é tão envolvente que trafega pelas diferentes classes sociais: “[...] nesses dias toda a gente canta pelas ruas, até as senhorinhas, das mais finas, entoam as canções populares dentro de seus automóveis de luxo [...]. O povo que canta é um povo alegre [...]”. Guanabario identifica essa alegria “[...] na população carioca, em estado latente, mas com grandes explosões em determinadas épocas”.²⁰⁹

As possibilidades pedagógicas são também identificadas no teatro popular: o cômico e de operetas. A manutenção constante desse contato da população com o belo, independente do formato da manifestação, “[...] mesmo as de mais simples aparência”, é um espaço a ser conquistado e uma política cultural a ser cultuada.

Nessa perspectiva, Guanabario identifica outras duas linhas, a título de exemplo, de desenvolvimento da ação pedagógica: a decoração de ambientes e o vitrinismo. A harmonização do ambiente decorado não “[...] se faz sem o gosto artístico, nem com a ausência do artístico do belo da ordem”.²¹⁰ Observa que uma vitrine apenas expondo produtos não exerce atratividade ao transeunte. Aquela, porém, que contém harmonia na disposição dos itens expostos, atrai. Atrai pelo gosto expresso “[...] pelas combinações caprichosas”.²¹¹ Diferentemente de São Paulo, o Rio encontrava-se muito atrasado nesse quesito. O escritor Rego Barros, que, além de escritor teatral também gerenciava a empresa José Loureiro, informou a Oscar Guanabario sobre um projeto seu de estabelecer um concurso premiado “[...] de arrumação de vitrines”. O intento declarado do escritor era estabelecer uma rivalidade entre expositores e entre os artistas (pintores e desenhistas) “[...] de modo a generalizar o

²⁰⁷ *Jornal do Commercio*: 8-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

²⁰⁸ *Jornal do Commercio*: 8-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

²⁰⁹ *Jornal do Commercio*: 8-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

²¹⁰ *Jornal do Commercio*: 8-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

²¹¹ *Jornal do Commercio*: 8-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

efeito artístico dessas exposições”.²¹² São Paulo já contava com lojas que empregavam vitrinistas próprios focados exclusivamente nessa tarefa.

O objetivo último, no entanto, é estabelecer um mecanismo subliminar de educação artística com um método bastante simples consistindo em colocar o povo em contacto com essa manifestação da arte com evidentes rebatimentos comerciais. Portanto, ganham todos: expositor e transeunte. Guanabarro considera a relevância da iniciativa, entretanto, para que os efeitos se tornem permanentes, observa que o processo educativo, principalmente no campo das manifestações estéticas, requer “[...] tempo, ordem, método e evolução progressiva, aproveitando-se as lições do passado”²¹³ para superá-los, o que só se consegue com persistência e altruísmo.

²¹² *Jornal do Commercio*: 8-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

²¹³ *Jornal do Commercio*: 8-3-1922, quarta-feira, p. 2. [Pelo Mundo das Artes].

5 CONCLUSÃO

A busca de informações sobre aspectos biográficos do personagem mostrou-se importante, visto que os dados disponíveis, ao se iniciar a investigação, apresentaram-se polêmicos. Uma dessas controvérsias trata de suas participações nas campanhas militares da Revolução Federalista e da Revolta da Armada. Alguns autores relatam que Guanabarro atuou como repórter militar nas campanhas, o que pode, de fato, ter ocorrido. Entretanto, o que se comprovou na investigação é que Guanabarro foi combatente republicano, pelo menos em duas importantes campanhas: contra as tropas de Aparício Saraiva em Santa Catarina e, como membro dos Batalhões Patrióticos e Acadêmicos, combateu contra a coluna Tompson, a que desembarcou na Ponta da Areia em Niterói. A confirmação desses fatos foi relatada pelo próprio Guanabarro, cujos termos não deixam dúvidas: encontrava-se “de espada em punho” na primeira campanha e como parte “na carga de baioneta” na segunda batalha. Portanto, se Guanabarro produziu relatos jornalísticos das campanhas, o fato é que participou, indubitavelmente, como combatente em ambas.

Outra questão controversa de sua biografia que foi averiguada trata do início de suas atividades profissionais. A maioria dos autores concorda que iniciou suas atividades profissionais entre 1879 e 1880. A informação da publicação de seu primeiro artigo, assinado na *Revista Popular*, entretanto, não parece verossímil em confrontação com os dados do início de sua educação e o período de publicação da revista, entre 1859 e 1862. O mais provável é que, em 1859, o artigo assinado na *Revista Popular* tenha sido de seu pai, sob pseudônimo, visto que seu filho, Oscar Guanabarro, nasceu em 1851, com cerca de oito anos, iniciava seus estudos acadêmicos.

A expectativa à referência em Oscar Guanabarro leva diretamente à crítica musical. De fato, essa era sua especialidade mais fina, refinada. Entretanto, como crítico, não se limitou a abordar matéria de crítica cultural. Tratou, ao longo de sua vida de escritor e crítico de arte, de diferentes temas, desde os ligados às artes propriamente ditas, como a literatura, o teatro e a música, até os assuntos associados ao cotidiano, às relações sociais, ao comportamento, à pedagogia musical e artística, como também à administração pública.

Guanabiarino foi um pensador em suas reflexões, pois não se limitava à observação exclusivamente artística em suas críticas. Analisava aspectos sociológicos do comportamento e os hábitos da chamada sociedade carioca no tocante à cultura erudita, por um lado, e à popular, de outro, visto que estabelecia visível fronteira entre o que considerava alta cultura e o simples entretenimento. Serviam de base para suas observações e reflexão as apresentações artísticas a que assistia.

Nessa linha, tanto a execução quanto a crítica não podem ser dissociadas do fenômeno multidimensional (o conjunto situacional) do executante que compõe, a partir *do todo* objetivo, as impressões subjetivas positivas ou não do ouvinte. Não basta tocar bem. É preciso também que a apresentação seja plasticamente bela. A beleza, neste caso, tem de ser abrangente.

Como considerava o trabalho crítico também como pedagógico, criticava a falta de rigor de seus colegas críticos: por se reportarem a eventos que não assistiram, enganando seu público, à parte de sua maior responsabilidade social como críticos, que era a de educar; ou por desconhecem a matéria que criticam – presentes, mas não conhecem a peça em execução – um ato intelectual e moralmente desonesto, o que retorna ao início.

Em resumo: à crítica a honestidade intelectual de se preparar tecnicamente para criticar e honestidade moral para não se corromper com eventuais benefícios característicos de suas relações com o *mercado de arte*. Há, nesse processo, uma componente de autoeducação do conjunto da sociedade: aos artistas o propósito de progresso técnico e artístico; aos demais intervenientes (empresários de artes, acadêmicos, críticos, jornalistas, público, Estado, etc.) contribuïrem com suas participações para o progresso e o exigir a seu tempo.

Ao analisar a fonética dos cantores comparada com a fonética do português falado no Brasil, notadamente no Rio de Janeiro, torna a reflexão particularmente interessante pelo fato de ser publicada com a antecipação de dezesseis anos ao estabelecimento de normas e padrões formais para a pronúncia do português brasileiro nas atividades de canto erudito. A análise, ao que parece, faria de Guanabiarino um dos primeiros a refletir sobre o estruturalismo do português falado no Brasil.

Na crítica teatral, sua preocupação era a criação e consolidação do teatro nacional clássico. O público do Rio, entretanto, desenvolveu gosto pelo teatro ligeiro de inspiração francesa. Considera essa modalidade artística de concepção fútil, frívola, baseada no simples entretenimento e que carrega um grande defeito para o desenvolvimento do teatro nacional: a limitação de público devido aos temas abordados: adultério, invariavelmente.

É da perspectiva estética que o debate relacionado com Oscar Guanabarro se torna acirrado. Em primeiro lugar, pela sua firmeza na defesa de suas ideias e princípios. Em segundo lugar, porque a estética, como uma disciplina da Filosofia, pode alcançar facilmente a controvérsia. Apesar de Guanabarro ter sido recolocado, por alguns autores, no contexto do debate estético do séc. XIX que contrapôs a ideia de *música pura* em detrimento da *música descritiva*, devido à sua leitura de Hanslick, parece fazer-se próximo do *realismo* no qual há a tendência conservadora de se limitar às fronteiras internas de uma tradição artística.

Não se trata, todavia, de uma síntese de aceitação inequívoca. A abordagem, segundo os limites da natureza para configurar uma visão conservadora da arte, pode não se sustentar. Embora se possa compreender a existência de uma componente firmemente ideológica em tal abordagem, de uma perspectiva absolutamente objetiva – extrapolando-se os limites da tonalidade para os limites dos sons – haverá sempre um limite para a realidade dos sons: os audíveis. Nesse caso, uma atitude em frente ao código – o estabelecimento de limites considerados defensáveis para uma visão estética – pode também ser considerada como uma interpolação dos limites extremos dos sons e, assim, não se trataria, necessariamente, de uma atitude moral inconsistente ou reacionária, mas natural. Ora, há limites teóricos para se expandir os limites do campo de escuta: as ciências físicas estabelecem limites de conforto auditivo que podem também ser considerados limites da natureza humana.

A aparente iconoclastia dos modernistas, em relação à geração artística anterior, vinha revertida de uma carga ideológica subliminar. No Brasil, o Modernismo nas artes se revestia de uma necessidade como prenúncio de esperadas mudanças substantivas que incluíam as sociais, políticas e econômicas. Essas é que eram as verdadeiras expectativas. Não se pode esquecer que a escravidão humana deixara de ser prática a menos de trinta anos. As mulheres não possuíam quaisquer direitos civis. O País era uma sociedade agrária atrasada. Esse era o país real, muito diferente do clássico, do Rio republicano ainda imperial. A leitura atenta dos

textos de Guanabarro demonstra que esses eram também seus objetivos que esperava alcançar por outros meios. A construção do País não deveria partir do nada. O resgate do Hino Imperial é um grande exemplo de como se constrói com mais profundidade a partir de um processo de avanço sistemático.

Guanabarro não transigia com a moralidade pública, embora abordasse em sua coluna preferencialmente os casos que se relacionassem com as artes. Critica intransigentemente a interferência de políticos nos processos que deveriam ser pautados exclusivamente pelo mérito. A recorrente falta de compostura dos agentes públicos nos concursos é objeto de constantes comentários. Considera desvios de conduta moral o não cumprimento ou a subversão dos objetos dos concursos, como apontou em diversas ocasiões. Passados noventa anos dos fatos relatados, não parece que o País operou os avanços morais preconizados pelo crítico.

A infraestrutura artística do Rio de Janeiro, a capital, era considerada inadequada, tanto do ponto de vista geográfico – verões muito quentes – quanto do ponto de vista dos recursos humanos – público predisposto mais a eventos sociais que culturais; quanto aos artistas que se dedicavam a outras atividades; e, finalmente, quanto à inadequação aos equipamentos culturais – muito pequenos ou acusticamente ineficazes, etc. É evidente, e foi o que se apreendeu nos textos pesquisados, que não se cria uma cultura nacional sem os dois últimos e uma adequação do primeiro item. O que se verifica é que não havia a capacidade de o Rio – e o Brasil – manter uma estrutura cultural autônoma.

O cenário é o rebatimento do conjunto de questões discutidas pelo crítico. A infraestrutura precária, a urbanização europeia num país tropical, a má formação dos estudantes de artes musicais, etc., refletem, basicamente, uma questão política. Guanabarro é erroneamente encarado como um intelectual elitista. Sua especialidade era, de fato, a crítica erudita. Mas nem por isso deixou de refletir e propor programas baseados em artes populares com fins pedagógicos, evidentemente com vistas a uma escalada à arte que chamava de superior. Sua observação do potencial do que hoje se denomina escola de samba foi muito interessante. Imagine-se uma estrutura que permitisse à escola de samba oferecer também educação acadêmica formal; técnica (mecânica, carpintaria, etc.); física (futebol, atletismo, etc.); artes (plásticas, musicais, etc.). Seria o reflexo prático da ideia de que é mais produtivo partir de

algo que já existe para se progredir do que iniciar sempre do zero. Viver num eterno recomeço.

Pelo exposto, verifica-se que Oscar Guanabara faz jus ao título de fundador da crítica profissional de arte no Brasil pelo seu conhecimento, rigor técnico e moral. Profundo conhecedor das artes em todas as suas manifestações, transformou-se no elemento de maior importância em abrir um debate e polemizar na defesa de seus princípios e valores. Nesse ponto, jamais se deixou corromper tanto pela adesão intempestiva às novidades quanto aos poderosos do momento. Criticou com franqueza os artistas e a sociedade do seu tempo.

Nesse aspecto, tornou-se figura paradigmática, um eixo de retidão moral e honestidade profissional como escritor, mestre, jornalista e crítico. Cada texto seu encanta pela grandeza de sua cultura e firmeza de caráter. Criticou monstros sagrados das artes, como Claude Debussy e Heitor Villa-Lobos, com uma ousadia tão consciente dos riscos quanto com a segurança da visão de seu tempo.

É considerado, na atualidade, um conservador, talvez sob uma visão das ideologias do momento. O estudo de seus textos, no entanto, numa visão descontaminada de ideologias momentâneas, isso é, numa visão atemporal, não justifica tal reputação. Guanabara lutou por uma arte nacional e pelas liberdades civis. Seu discurso de posse na Academia Livre de Música retrata seu pensamento civilizador: não conseguia vislumbrar uma arte e uma cultura nacional sem liberdade civil. A arte é a manifestação de um sentimento livre e o senso dessa liberdade libera a criação. Não acreditava, entretanto, em saltos de progresso. Esse só vem com ordem, disciplina, esforço educacional e tempo. Podem-se discutir seus métodos, mas não seus objetivos ainda totalmente atuais: cultura nacional, arte nacional, povo livre, métodos alternativos para a educação artística, entre outros, não podem deixar de ser considerados como uma forma de objetivos nacionais permanentes.

REFERÊNCIAS

ALVES, Marcelo. A belle époque do Brasil orgulhosamente apresenta: as aventuras do homus cinematografus estrelando João do Rio. **Anuário de literatura**, 1996. p. 97-117.

AUGUSTO, Sérgio. **As penas do ofício**: ensaios de jornalismo cultural. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

BARBOSA LIMA [SOBRINHO]. Brasil 1900-1910: a imprensa. In: COSTA, Luiz Antônio Severo da (Org.). **Brasil 1900-1910**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980. p. 123 - 142. (Coleção Rodolfo Garcia).

BENETTI JUNIOR, Alfonso. Expressividade e performance pianística: estratégias de estudo. **Performa'11**- Encontros de Investigação em Performance, 19-21, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro, Portugal, maio 2011.

BOTELHO, André. A pequena história da literatura brasileira: provocação ao modernismo. **Tempo Social**, Revista de Sociologia da USP, v. 23, n. 2, p. 135-161, 2011.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CENNI, Franco. **Italianos no Brasil**: “andiamo in mérica”. São Paulo: Edusp, 2003.

CORREIO PAULISTANO. Sítio do jornal. Disponível em: <<http://www.correiopaulistano.com.br>>. Acesso em: 13 fev. 2012.

DONATO, Hernani. **Dicionário das batalhas brasileiras**. 2. ed. São Paulo: Ibrasa, 1996.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: popular erudita e folclórica. 3. ed. São Paulo: Art Editora – Publifolha, 2000.

FREITAS, Renata Rodrigues de. Resenhas literárias de caráter republicano no jornal O Paiz: representações das transformações políticas e sociais do final do século XIX. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História (ANPUH)**. São Paulo, 2011.

GIRON, Luís Antonio. **Minoridade crítica**: a ópera e o teatro nos folhetins da corte: 1826-1861. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922**: a semana que não terminou. 14. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

GRANGÉIA, Fabiana de Araujo Guerra. **A crítica de artes em Oscar Guanabarro**: artes plásticas no século XIX. São Paulo: Unicamp, 2005.

GUANABARINO, Oscar. Bellas-Artes. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 30 jun. 1887. Bellas-Artes, p. 2.

_____. Academia Livre de Música. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 29 mar. 1897. Artes e Artistas, p. 2.

_____. Evolução artística: a música I. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 4 maio, 1900. Quarto Centenário do Brazil, p. 1-2.

_____. Evolução artística: a música II. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 5 maio, 1900. Quarto Centenário do Brazil, p. 1-2.

_____. Theatro República: Italia Fausta. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 3 ago. 1917. Artes e Artistas, p. 2.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. Lisboa: Edições 70, 1994

JORNAL DO COMMERCIO. Sítio do jornal. Disponível em: <<http://www.jcom.com.br/pagina/historia/2>>. Acesso em: 13 fev. 2012.

KATER, Carlos. **Eunice Katunda**: musicista brasileira. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

KAYAMA, Adriana et al. PB Cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. **Opus**, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007.

LAGO, Manoel Corrêa do. Glauco Velasquez: uma conferência de Darius Milhaud. **Revista Brasileira de Música**. Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFRJ, v. 23/1 2010.

MACHADO, Hilda. **Laurinda Santos Lobo: mecenas, artistas e outros marginais em Santa Teresa**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

MAGALDI, Cristina. **Concert life in Rio de Janeiro: 1837-1900**. Los Angeles: Universidade da Califórnia, 1994.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **Vida e obra de Machado de Assis: maturidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

MARIANO, Maira. **Um resgate do teatro nacional: o teatro nas revistas de São Paulo (1901-1922)**, 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MARTINS, Wilson. **O modernismo**. São Paulo: Editora Cultrix, 1966.

MEDEIROS, Elen de. Formulações estéticas e tentativas de modernização. **Cadernos Letra e Ato**, São Paulo: Instituto de Artes Unicamp, ano 1, n. 1, jul. 2011.

MENDES, Gilberto. A música. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O modernismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MILARÉ, Sebastião. Memória. **Revista Olhares**, Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), São Paulo, n. 1, 2009. Disponível em: < <http://www.celiahelena.com.br/curso-tecnico/a-biblioteca/revista-olhares-1-on-line/>>. Acesso em: 20 jul. 2013.

MIRANDA, José Américo. Joaquim Norberto de Souza Silva: palestra brasileira. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 13, 2006.

MOREL, Marco; BARROS, Mariana Monteiro de. **Palavra, imagem e poder o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

PEQUENO, Mercedes Reis. Imprensão musical no Brasil. In: MARCONDES, Marcos Antônio (Ed.). **Enciclopédia brasileira, erudita, folclórica, popular**. São Paulo: Art, 1977.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. Hino Nacional Brasileiro: que história é esta? **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros** – USP, São Paulo, n. 38, p. 21-42, 1995.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Cultura de massas e representações na paulicéia dos anos 20. **Revista Brasileira de História**, São Paulo: Departamento de História/FFLCH-USP, v. 19, n. 38, 1999.

REDES DE MUSEUS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Teatro lírico. Disponível em: <www.museusdoestado.rj.gov.br/teatro/.../TEATRO%20NO%20RJ/>. Acesso em: 8 jul. 2012.

RODRIGUES DA SILVA, Lutero. **Carlos Gomes, um tema em questão**: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade, 2009. Tese (Doutorado em Musicologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de música**. Edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANDRONI, Cícero. **180 anos do Jornal do Commercio – 1827-2007**: de D. Pedro I a Luiz Inácio Lula da Silva. Rio de Janeiro: Quorum Editora, 2007.

SBAT - Enciclopedia do Teatro. Disponível em: <<http://spescoladeteatro.org.br/enciclopedia/index.php/SBAT>>. Acesso em: 9 mar. 2012.

SCHUBERT, Guilherme Mons. Brasil 1900-1910: musica sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910. In: COSTA, Luiz Antônio Severo da (Org.). **Brasil 1900-1910**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980. p. 11 - 46. (Coleção Rodolfo Garcia).

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____. **Orfeu estático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SILVA, Rosângela de Jesus. Crítica de arte na imprensa carioca do século XIX: **Revista Musical e de Bellas Artes**. III Encontro de História da Arte – IFCH/Unicamp, Campinas: Unicamp, 2007.

SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4. ed. (atual.). Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

VOLPE, Maria Alice. **Indianismo and landscape in the brazilian age of progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s**. Austin: Universidade do Texas, 2001.

VOLPE, Maria Alice. A batalha dos símbolos: ópera no Brasil, da Monarquia à República. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). **Atualidade da ópera**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012. v. 1 (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ).

THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. Orquestra. Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/orquestra.html>>. Acesso em: 8 jul. 2012.

WERNECK, Viviane. **Temas que merecem espaço privilegiado**. In: O Fluminense (online). Disponível em: <<http://www.ofluminense.com.br/script/oFluPopImprimir.asp?pStrLink=5.403.0.156101>>. Acesso em: 8 fev. 2012.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22**. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

ANEXOS

ANEXO A – PERIÓDICOS DIVERSOS

A Noite

Como Anatole France, casou-se aos 83 annos

Enlace Oscar Guanabarino-Eulalia Soares — A
cerimonia religiosa foi realisada hoje



O casamento de Oscar Guanabarino e Eulalia Soares, realizado hoje, tarde, e cerimonia religiosa do casamento de Oscar Guanabarino, o dezoito dos criticos de arte e artista tambem, com a poetisa Eulalia Soares. O enlace pelo civil, como A NOITE já noticiou e que constituiu uma nota excepcional para a elite carioca, já ha dias fora effectuado. O casamento religioso ficou marcado para hoje.

A tarde, na residencia do illustre casal, onde foi armado um lindo altar, se uniram os nubentes pela lei de Deus, pois já unidos estavam pela lei dos homens e do coração.

O casamento de Oscar Guanabarino e Eulalia Soares, como se chamava na intimidade dos poetas, ditou-se eloquentemente o evaio, e a historia toda sentimental dessa uniao tecida ha longo tempo pelo destino, tão cheia de doçura e encantamento, A NOITE teve a occasião de divulgar quando a 21 do corrente realisou-se a cerimonia civil.

Ao acto religioso, que se revestiu de grande brilhantismo, estiveram presentes representantes da sociedade carioca, das letras, do jornalismo, das bellas artes, do nosso mundo elegante e intellectual.

GAZETA MERCANTIL

LEITURA DE

Fim de Semana

SEXTA-FEIRA, 16, E FIM DE SEMANA, 17 E 18 DE ABRIL DE 1999

ma torturo, costumava passear pelas ruas de luvás e cachecol. Sem sentir muito frio. Em seu apartamento, não havia um pingo de água potável para uma eventual visita; bebia apenas cerveja. A geladeira mantinha-se religiosamente vazia, à exceção, claro, das garrafas de cerveja. Cozinhava preferencialmente sopa de nabo, porque, de acordo com ela, "afina o sangue".

ela diz
ças
tais
adas

Seu alimento real estava nos papéis antigos do Instituto Histórico e Geográfico, da biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional e não pudesse haver resquícios ou cópias do Padre Mestre. Nesses locais, copiava à mão as partes que entravam e escrevia fichas detalhadas sobre os documentos.

fascínio de Cleofe por José Maurício é um mistério até para os mais íntimos. Nelly recorda-se de um dos primeiros livros que a

irmã mais leu foi a biografia de José Maurício pelo Visconde de Taunay. "Ela já gostava de falar no padre quando mocinha", diz.

Ninguém podia supor que um religioso do passado iria dominar seu cotidiano por tanto tempo. As irmãs Person de Mattos nasceram e se criaram na rua Muniz de Barros na Tijuca, numa família rica. O pai, José Rodrigues de Mattos, era usineiro; a mãe, Annette, socialite, de família sueca, Person. "Nossa educação foi liberal, embora nosso pai não quisesse que a gente frequentasse escolas", conta Nelly. Os professores iam lhes ministrar aulas em casa.

Às seis horas da manhã, quando eles chegavam, as meninas já estavam de pé, arrumadas, prontas para ter aulas na sala de visitas, que a dona Annette cuidava para organizar como uma sala de estudos.

Ao chegarem à adolescência, puderam sair de casa para fazer a Escola Normal no Colégio Pedro II. De dia, Cleofe, Ruth e Nelly cursa-

vam a Escola Nacional de Música e a Escola de Arte Dramática. "Tínhamos aulas de psicologia das paixões, com o professor Fernando de Magalhães!", orgulha-se. "Tivemos acesso a todo tipo de informação."

Cleofe e Ruth tomavam ainda lições de piano com o lendário crítico musical Oscar Guanabara (1815-1937), sujeito bem-humorado mas bastante rigoroso com as aulas, segundo Nelly. Insistia em que as moças caprichassem nos exercícios de habilidade digital e nos arpejos. Ela conta que, na época, Guanabara só lecionava e já não frequentava os concertos da Escola Nacional de Música, porque havia recebido uma saraivada de manteiga e tinta num certo concerto a que havia ido assistir. E renunciou à esfera pública.

Em 1941, depois de se formar em no curso de Composição e Regência, Cleofe fundou o Coro Feminino Pró-Música, convertido cinco anos depois em Associação de Canto Coral. Cleofe assumiu a batuta e, em

paralelo ao levantamento da obra de José Maurício, passou a estudar mundialmente as obras deste compositor. Excursionou por diversas cidades do mundo, começando em Washington, em 1949. Estreou mundialmente, no teatro Municipal do Rio de Janeiro, em julho de 1950, "Missa de Natal" (1813), de José Maurício. Naquele ano, homenageou Heitor Villa-Lobos em seu septuagésimo aniversário, com presença do compositor, em um concerto no Auditório do MEC. Dedicou o ano seguinte à divulgação da obra de José Maurício: gravou, pela Odeon, o LP "Missa Pastoral" e fez, no Municipal, a primeira audição mundial de "Requiem", todas do seu compositor favorito. Nos anos 60, apresentou-se em Viena, Paris, Bruxelas, Roma. Em 1963, na igreja da Candelária, no Rio, o coral foi regido

Nc
Jo
co
ho
de
br



em discussão sobre José Maurício



Cleofe (dir.) e Ruth com Guanabara



Cleofe (dir.) e musicólogos em club

ANEXO B - FAC-SIMILE DA CERTIDÃO DE ÓBITO

Talão N.º 4-

Pag. 17-

REPÚBLICA DOS ESTADOS



UNIDOS DO BRASIL

REGISTRO CIVIL

CAPITAL FEDERAL

SEGUNDA PRETORIA CIVEL

FREGUEZIA DO SACRAMENTO

ÓBITO N.º 9

Bacharel José Pinto Santiago, serventurio vitalicio do officio de escrivão e official do Registro Civil da Segunda Pretoria Civel, freguezia do Sacramento do Distrito Federal, Capital da Republica dos Estados Unidos do Brasil.

Certifico que a fls. Mb do livro n.º 311^E de registro de obitos foi lavrada hoje o assento de: Oscar Guanabariño de Souza e Silva

fallecido aos 17 de Janeiro de 1937, ás 2 horas, trinta minutos do sexo masculino, de cor branca

profissão jornalista, filho de Joaquim Norberto de Souza e Silva natural de Estação do Rio de Janeiro domiciliado em

e residente na rua do Rozario 17 com 85 annos de idade, estado civil casado com a Eulalia Salles Guanabariño

filho de Joaquim Norberto de Souza e Silva, ..

profissão natural de e residente e de

profissão natural de e residente

Foi declarante: Alvaro Guanabariño Maia forte sendo o attestado de obito firmado por Sr. José Arthur de Carvalho Reis

que deu como causa da morte: cancer da pharinge e bronchyptha imediata cachexia

O sepultamento será feito no cemiterio de Marumbi - Niteroi

Observações: Não deixa bens, nem fez testamento; deixa quatro filhos do casamento

O referido é verdade e dou fé.

Rio de Janeiro, 17 de Janeiro de 1937.

O OFFICIAL

[Handwritten signature]

ÓBITOS

ANEXO C – TRANSCRIÇÕES ESCOLHIDAS DO JORNAL DO COMMERCIO

JORNAL DO COMMERCIO - COLUNA PELO MUNDO DAS ARTES, Rio de Janeiro, quarta-feira, 15-2-1922, p. 2

Relendo uns apontamentos que tomaremos sobre os cantores que figuravam nos teatros líricos da Europa e das duas Américas, vimos que até 1890 existiam em atividade cento e tantos artistas extraordinários que formavam, por assim dizer, a primeira linha dos cantores que percorriam o mundo lírico sob entusiásticas manifestações das platéias.

Esses artistas foram desaparecendo pouco a pouco, sem substitutos que preenchessem (ilegível) os claros que se abriam anualmente por morte ou por perda das qualidades exigidas pelo teatro.

Alguns casos excepcionais, como Battisti- (ilegível), mantiveram-se em exercício até avançada idade; em regra a vida ativa de um cantor moderno é relativamente curta, não só pela falta de preparo dos órgãos vocais, para o esforço violento do exercício teatral, como também pelas exigências dos compositores com as tessituras agrupadas e incômodas que de certo tempo para cá só observam; outros muitos cantores antigos conservaram as suas vozes durante largos anos, e alguns morreram em idade avançada sem ter tido o desgosto de perder o seu valioso patrimônio. Mas devido a isso há óperas que ainda podiam fazer dos repertórios e que estão retiradas de cena por falta de adequados.

Neste caso está o “Profeta” de Meyerbeer, nunca mais em evidência depois do desaparecimento do tenor Tamagno. Este, por exemplo, cantou nesta Capital com a paga extraordinária de quatro contos de réis o espetáculo, ao passo que trinta anos depois Caruso recebia cerca de vinte e quatro contos por noite, motivo pelo qual o primeiro deixou uma pequena fortuna enquanto o tenor napolitano faleceu arquimilionário.

Note-se, porém, uma circunstância curiosa que se dava no século passado.

Os cantores que ganhavam determinada quantia na Itália recebiam o dobro quando vinham a Buenos Aires, e o triplo quando chegavam ao Rio de Janeiro, isso por causa da febre amarela que vitimou não poucos artistas e entre eles o maviósíssimo tenor Santinelli.

Essa crescente escassez de cantores, constituindo uma crise muito séria para o teatro, crise que se acentua cada vez mais, pelo atrativo que se impera nos Estados Unidos, é, e tem sido a causa da pouca solidez das companhias líricas na Itália.

Calcule-se, pelo que fica dito, a dificuldades que deve existir para a organização de uma grande companhia que possa preencher as exigências do Teatro Colón, em Buenos Aires, e do Municipal, do Rio de Janeiro, por ocasião das festas do centenário.

Essa crise é tão grave que, quando aparece um novo cantor reunindo as qualidades para se impor as platéias mais exigentes, agitam-se os críticos, movem-se os empresários, e as notícias telegráficas vulgarizam o nome do herói que parece destinado a resolver uma situação de suma importância.

Note-se que essa fama nascia quase sempre no “Scala” de Milão e que hoje depois da desorganização daquele célebre teatro; essa notoriedade é proclamada nas principais cenas da grande República da América do Norte.

É o que se está dando com o barítono Joseph Schwartz, que substituiu Tita Ruffo. Trata-se de um artista de nome evidentemente alemão; mas alguns jornais americanos dizem ser russo.

A sua estréia no teatro em Chicago deu lugar a uma série de artigos escritos com grande entusiasmo por Calvin Harris e enviado a todos os jornais das duas Américas.

Acentua-se ali que depois das grandes ovações por Galli Curel, há seis anos no Auditório, nenhum outro cantor conseguiu tal êxito, a ponto de ter eclipsado os grandes trunfos alcançados por Tita Ruffo na mesma ópera – “Rigoletto”.

Joseph Schwartz destaca-se, além disso, como ator que conhece perfeitamente a cena e os segredos da caracterização

Antes, porém, da sua estréia naquela cidade o seu nome já tinha sido citado com grandes louvores pelos críticos de Nova York, a propósito de seus recitais no Carnegie Hall, de modo que apareceram-lhe os empresários que o contrataram para grande número de concertos em 60 cidades.

A sua carreira iniciou-se de modo curioso. Dedicava-se ao canto em Riga, mas seu pai preferia dar-lhe o ofício de alfaiate. O instinto de cantor determinou uma revolta contra os desejos paternos e conseqüente fuga para as províncias do Báltico, em companhia de um bando de músicos ambulantes. Não tardou a dominar os seus companheiros, até que um fidalgo russo tomou-o sob sua proteção e dirigiu a sua carreira. Já tinha estrelado no Teatro da Ópera de Linz, na Boêmia, assim como já tinha ocupado o posto de 1 (primeiro) barítono em Berlim quando arrebentou a grande guerra mundial, de modo que só agora conseguiu realizar os seus contratos na América, o que demonstra as dificuldades com que lutam os artistas, mesmo aqueles que reúnem os melhores elementos para completo êxito.

Em casos excepcionais o triunfo é fácilimo quando o implicado, mesmo sem valor algum, vem para esta Capital e encontra um político que lhe estende a mão e o faz saltar por cima dos mais sólidos direitos, sacrificando interesses de alto valor e pondo em perigo o ensino artístico.

É o caso da Sra. Grace Calwell que, aqui aportou para ensinar o seu idioma e conseguiu, afinal, ser contratada para professora de órgão no Instituto Nacional de Música.

O seu primeiro contrato por três anos, foi impugnado pelo Tribunal de Contas, reformado para um ano é provável que não tenha sido prorrogado, visto como a lei do orçamento da despesa foi vetado.

Estamos, portanto, em tempo de, perante o Dr. Ferreira Chaves, digno Ministro da Justiça, advogar a causa da moralidade do ensino e pedir a sua intervenção para que aquela cadeira seja ocupada por quem de direito, isto é, por um artista que reúna as condições de idoneidade para o cargo.

Basta relatar aqui um fato, bem significativo para que fique em relevo a incompetência dessa senhora para aquela cadeira de tão alta importância.

Já estavam publicados os editais chamando concorrentes ao provimento da aludida cadeira, quando ao Dr. Abdon Milanez foi apresentada a Sra. Grace Calwell como organista de tão alto valor que até possuía roupas apropriadas para a execução de peças ao órgão. Nenhuma outra recomendação militava em seu favor, a não se essas das calças largas e jaquetão. O Diretor do Instituto, diante dos desejos de um importante político, nada conhecedor das exigências do professorado, aconselhou a pretendente que se inscrevesse, ao que ela respondeu não lhe ser isso possível “por estar um tanto esquecida da harmonia!”

Diante de tão valiosa objeção, procurou-se o imoralismo remédio de sustar a concorrência e contratar a dona das roupas especiais para tocar órgão.

Ora, é impossível que no programa de ensino dessa cadeira não figurem os exercícios de “baixo cifrado”, tão em uso na prática dos organistas que exercem essas funções em templos dos católicos, quando acompanham os cantos litúrgicos, vésperas, matinas, etc. Nos arquivos da antiga Capela Imperial ainda se encontram missas e “Te Deum”, corrido ou alternado, para vozes e órgão, com a parte do acompanhamento em “baixo cifrado”.

A essa senhora, que toca órgão sem saias, está “esquecida da harmonia”, claro está que se acha impossibilitada, em absoluto, de ler o “baixo cifrado”, deixando, portanto, de ser uma organista, no rigor do termo, para ser simplesmente uma tocadora de órgão, o que não é seguramente uma recomendação honrosa para elevá-la a categoria de professora do nosso Instituto.

Tomamos a liberdade de lembrar ao digno Ministro da Justiça o nome do professor Sylvio Fróes, brasileiro, compositor do merecimento aplaudido em Paris, organista (de verdade) e, discípulo de um dos mais célebres organistas da França.

Esse nosso ilustre patricio reside na Capital do Estado da Bahia e sobre ele podem dar excelentes informações os mestres Henrique Oswald e Francisco Braga.

Teríamos assim um brasileiro distinto honrando a cátedra de órgão do nosso Instituto, estimulando, ao mesmo tempo, os nossos artistas, o que é de suma importância e que às vezes falha entre nós.

Esse cuidado, temos tido sempre e, aproveitando as últimas linhas deste folhetim, recomendaremos à alta sociedade que se acha refugiada em Petrópolis o recital da violinista Marina Milone, que se realizará no dia 20 do corrente, no salão do Capitólio. E recomendamos, ao mesmo tempo, a execução do “2º. Concerto” de Wieniawisk, sobretudo o “Romance”, quanto à parte interpretativa. Depois da execução desse concerto teremos o direito de uma objeção a notícia de um dos nossos colegas que, tratando desse recital, referiu-se a nossa artista dizendo ser ela uma “das mais notáveis violinistas brasileiras”, como se houvesse entre os patrícios ou estrangeiros residentes nesta Capital, quem lhe fosse superior em técnica e em sentimento, o que lhe é prejudicial, até certo ponto, pela falta de estímulo, pois criança, como é dorme sobre os louros e as vezes...também deixa dormir o seu violino.

Oscar Guanabara.

JORNAL DO COMMERCIO - COLUNA PELO MUNDO DAS ARTES, Rio de Janeiro, quarta-feira, 2-8-1922, p. 2

Todas as secções de qualquer jornal têm a sua roda de leitores, e desta regra não escaparam os folhetins. Acontece, porém, que algumas pessoas só nos lêem justamente através destas colunas semanais; e sendo assim, deixam de tomar conhecimento das nossas crônicas musicais publicadas na secção “Teatros e Música”, desta folha.

Desejamos, no entanto, deixar aqui registrado o que escrevemos no dia 29 do mês passado com relação ao Sr. Villa-Lobos, dando por esta forma maior publicidade a nossa opinião sobre esse artista que não pode ser compreendido pelos músicos pela simples razão de que ele não se compreende a si próprio, no delírio da sua febre de produção, sem meditar, sem rever o que escreve, sem obediência a nenhum princípio, mesmo arbitrário, de modo que suas composições apresentam-se cheias de incoerências, de cacofonias musicais, verdadeiras aglomerações de notas, sempre com o mesmo resultado, que é dar a sensação de que a sua orquestra está afinando os instrumentos e que cada professor improvisa uma maluquice qualquer.

Muito moço ainda tem o senhor Villa-Lobos, produzido mais do que qualquer verdadeiro e ativo compositor no fim da vida. O que ele quer é encher papel de música, sem saber, talvez, qual seja o número exato das suas composições, que devem ser calculadas pelo peso de papel consumido, as toneladas, sem uma única pagina destinada a sair do turbilhão da vulgaridade.

A sua divisa não é – *Pouco e bom*, mas sim – *Muito ainda que nada preste*.

Ora, o que a seu respeito escrevemos, ainda sob a impressão da *Dança frenética*, de sua lavra, executada pela *Filarmônica de Viena*, foi o seguinte: (Ver Controle 20 - 007, 05/04/1922, quarta-feira, p. 2.)

“Aplaudido (o público) o *Ave! Libertas*, de Leopoldo Miguez e com certeza não compreendeu a *Dança frenética*, de Villa-Lobos, talvez por estar errado o título, que deveria ser – *Dança de*

S. *Guido* (chorea)²¹⁴, com uma nota explicativa que dissesse – Para ser executada por músicos epiléticos e ouvida por paranóicos

O que acaba de nos sair da pena é um tanto arriscado, porque o Sr. Villa-Lobos tem na conta de idiota todo aquele que não o tem como um gênio nem o proclama sucessor de Beethoven e suplantador de Wagner; mas a nossa missão, a nossa investidura, é e deve ser educativa, e não podemos aceitar como música-arte a música estapafúrdia do futurista.

Em regra as suas composições não tem pés nem cabeça; são amontoados de notas que chocam canalhamente, como se todos os músicos da orquestra, atacados de loucura, tocassem pela primeira vez naqueles instrumentos que assim perdem o seu colorido, o seu timbre, a sua nobreza e majestade, transformando-se em mãos doidas, em guizos, berros e latidos.

Já houve quem descobrisse que a música deste compositor é muito contrapontada; esses é que a entendem, mas nós temos o dever da sinceridade e, assim como não suportam “*Pelleas et Mellissande*”, de Debussy, aceitando, no entanto, a sua belíssima página “*L’enfant prodigue*”, não podemos aceitar, nem mesmo como curiosidade os desvarios do nosso patricio, sejam eles as “*Pipocas*” ou o “*Quarteto simbólico*”.

Já dissemos, e é fácil provar, que nos manicômios há poetas, pintores, músicos e escultores; todos eles produzem, mas nenhum deles é subvencionado para fazer propagandas de suas produções”.

Mas apesar de tudo, o Sr. Villa-Lobos tem adoradores, poucos entendidos em música; é certo, mas os tem até no Congresso, assim como na imprensa, tanto que recebemos pelo Correio dois retalhos de jornal com críticas que merecem discussão, vista que foram escritas para o público com pretensões de ensinamentos que devem ser rebatidos sem demora. (Ver 22 x 23)

²¹⁴ Dança de São Guido ou São Vito: Mártir cristão (c303) de culto popular na Idade Média era invocado pelos que sofriam esse mal neurológico (Houaiss).

Coréia de Sydenham (neur.): a que é provocada por uma estreptococcia na qual os anticorpos antiestreptococicos secretados pelo sistema imunitário atacam o tecido nervoso; Dança Guido, Dança de Santo Antônio e Dança de São Vito. Síndrome aguda ou crônica caracterizada por movimentos involuntários típicos, breves, rápidos, irregulares, esp. na base dos membros, como no ombro e no quadril; remelexo.

Coréia de Huntington: afecção hereditária que acomete indivíduos na fase adulta, caracterizada por movimentos irregulares, distúrbios da fala e demência.

Em um desses artigos publicados, publicados no dia 27 de julho, sobre o concerto sinfônico realizado na véspera, diz o crítico:

“Ouvimos ainda a “Balada dos gnomos” de Respighi, página interessantíssima, tanto pelo “humor” que circula na composição, como pela frescura da instrumentação moderna, de uma louçania elegante e gentil”.

É isso mesmo; mas convém notar que no concerto aludido não se executou a “Balada dos Gnomos” e sim a “Fontana di Roma”, por engano do arquivista que distribuiu pela orquestra as partes desta em lugar das daquela composição.

Não se admirem. Esse mesmo crítico, referindo-se a um dos últimos concertos da Sociedade Cultural Musical disse: -- Finalmente a senhorinha Jacyra Amorim arrebatou o auditório com a execução da Fantasia e “fuga em sol m” de Bach-Liszt.

Infelizmente, no entanto, a senhorinha Jacyra Amorim, por doença, não pode tomar parte na execução do programa desse concerto.

Ora, é esse mesmo crítico, mais abalizado em indiretas agressivas do que em música, quem estampou em seu jornal o seguinte parágrafo:

“... Wiengartner que, além de sua celebridade como “kapell – meiter”, se desdobra num compositor de largo fôlego, num teorista de raro saber e num crítico que pertence a mais alta categoria dessa espécie de críticos de temperamentos musicais, que se compõe: 1 dos idiotas musicais; 2 dos imbecis musicais; 3 dos inteligentes musicais; dos talentos musicais; 5 do gênio musical, -- na sábia classificação documentada do sábio Dr. Joseph Ingemieros, Professor da Universidade de Buenos Aires, Diretor do Serviço de Observação dos Alienados”.

A classificação aludida pode ser aceita, mas está incompleta. Faltam outras gradações aliás muito comuns, como por exemplo, *o crítico ladrão*, que rouba os artigos alheios, único meio de produzir alguma coisa digna de nota, e que reincide no crime depois de apanhado oito vezes.

Existe ainda o *crítico impossível*, por não saber música e confundir contra ponto com harmonia, além de ter começado a ir aos teatros depois de velho, não podendo ter, portanto, o hábito da observação nem o exercício do mister almejado.

Esses indivíduos aceitam tudo ou tudo rejeitam, sistematicamente, por falta de base para um critério seguro. Há diversas cegueiras; as dos olhos como a dos ouvidos, do olfato ou do tato, assim como há as cegueiras parciais. Há indivíduos insensíveis à música, como há os indiferentes à poesia, por cegueira espiritual, assim como é muito vulgar a aberração dos sentidos, razão pela qual essa música que por aí anda com o falso título de modernista tem tantos apreciadores: são os aberrados.

Onde está, porém, o modernismo invocado?

Antes das regras rígidas do contraponto, estabelecidas justamente para refrear os abusos, faziam-se combinações como essas que aí andam e o próprio Bach, por sátira ou para exemplificar, escreveu alguns trechos nesse gênero.

A escala “tonal” remonta aos gregos e as dissonâncias harmônicas naturais e artificiais foram postas em práticas há séculos. A única novidade futurista, com as resoluções e a dissonância permanente com as resoluções sempre evitadas, o que constitui um erro, desde que há repulsa do ouvido, guarda avançada do ouvido.

O Sr. Villa-Lobos tem a seu favor uma subvenção decretada pelo Congresso Nacional para fazer propaganda da música brasileira na Europa. Votaram a favor, dessa lei, provavelmente, os Senadores e deputados que não conhecem o assunto e apenas acenderam a pedidos. Para tal fim os quarenta contos votados não chegam para nada; mas dado o caso de ser bastante essa quantia, o que é certo é que a música brasileira não existe. O mais que o Sr. Villa-Lobos poderá fazer é a propaganda de alguns compositores brasileiros que pensam ir assombrar o mundo onde pululam os sinfonistas e onde há o verdadeiro culto dos gênios.

É pena que essa quantia não possa servir para completar a educação de talentosos artistas brasileiros que não tem meios de ir a Europa ouvir os grandes “virtuosos” e estar em contacto com os mestres de justa celebridade.

O Sr. Villa-Lobos deve empregar uma parte dessa subvenção em estudos, para completar o seu estudo de harmonia, que ficou a meio, e entrar nos domínios do contraponto, fuga e composição.

Fora disso é contentar-se com os aplausos efêmeros de amigos, da “claque”, dos ignorantes e da gente sem o senso artístico, legião muito comum em todas as capitais pequenas.

O que devemos ter em mira, também, é o aperfeiçoamento da nossa orquestra. A Filarmônica de Viena não prima só pelo valor individual de cada um de seus membros; a sua importância reside no seu conjunto, na sua unidade, na formação desse instrumento chamado orquestra, o que depende de ensaios diários e prolongados durante alguns anos.

É por essa razão que aplaudimos a resolução do Conselho Municipal votando a subvenção de 800 contos anuais para a Sociedade de Concertos Sinfônicos, e ainda por essa mesma razão que de mãos postas e em nome da nossa Arte, aqui imploramos ao Dr. Carlos Sampaio, que não vote essa lei tão necessária a nossa cultura artística.

Sigamos o exemplo de estrangeiros como o Sr. Walter Mocchi que despense 80 contos anuais com a sua escola de canto e coros no Municipal, que nos trouxe essa Filarmônica de Viena para aqui realizar doze concertos maravilhosos, tendo prévia certeza dos prejuízos que se verificaram, e que organizou uma companhia lírica para a temporada do Centenário tão cara e com um programa tão excepcional que só lhe restará o prazer de haver concorrido para o brilho de nossas festas, sem calcular as despesas sacando sobre o futuro que a ninguém pertence, e como a execução da Tetralogia, integralmente estará a cargo do maestro Weingartner, temos uma garantia do êxito dessas partituras.

O pé dessa coluna devia ser dedicado a inauguração da *Comédia Brasileira*, no S. Pedro; mas essa festa coincidiu com a do maestro Weingartner, razão pela qual não assistimos a representação da peça da Sra. Ruth Leite Ribeiro de Castro, intitulada “... E a vida continuou”.

Sabemos, no entanto, que a sua tese pertence ao gênero daquelas que condenamos sempre, pois, pelos resumos e informações, essa tese é a defesa do amor livre.

Inventou-se, ultimamente, a palavra *amoral* para esses casos em que há falta de moralidade; nós continuamos a ter como imoral tudo aquilo que não é moral, assim como não podemos admitir que o teatro oficial, que pretende reerguer a arte dramática na sua produção literária e na sua representação em cena, faça propaganda de maus costumes.

Tais comédias devem ser destinadas a algum teatro que exista em rua em que não passe os bondes e nas quais a polícia tem os olhos fechados para as *amoralidades*.

Oscar Guanabario.

JORNAL DO COMMERCIO - COLUNA PELO MUNDO DAS ARTES, Rio de Janeiro, quarta-feira, 27-12-1922, p. 2

A manifestação da música é rápida como o pensamento; não deixa vestígios nem documentação, a não ser a música escrita: -- a partitura. Numa primeira audição, quando não há reminiscências, só aqueles que possuem memória excepcional podem apreendê-la. A análise de uma peça orquestral só pode ser feita mentalmente, sem o auxílio de uma partitura, da segunda audição em diante; e sendo assim, a primeira impressão da crítica não vai além do subjetivo, sujeita, portanto, a modificações quando essa crítica basear-se na análise; dá-se, então, a crítica objetiva que às vezes é oposta á primeira sem que haja nisso contradição.

O fato de elogiarmos hoje uma obra d'arte para repudiá-la amanhã não implica falta de idoneidade nem contradição – mas explica-se pelo apuro da análise, mesmo porque as primeiras impressões são às vezes enganadoras e dependem do estado de espírito do ouvinte.

Num mesmo concerto em que se executam várias obras de um compositor podemos aceitar algumas e rejeitar outras.

Manejar o material da música não é produzir obra d'arte musical, assim como arrumar palavras não é produzir uma obra d'arte poética.

Dito isso teremos respondido ao artigo que Ronald de Carvalho publicou há dias a propósito dos concertos Villa-Lobos, grande talento transviado pelo *futurismo*.

Em 1919 traçamos novos elogios a sua “Guerra”, apesar de “barulhada infernal”; mas passada a primeira impressão vimos, no dia 20 de dezembro deste ano, que essa sinfonia era um amontoado de sons desconexos; o entusiasmo causado no momento em que comemorávamos a vitória dos aliados sobre o “prussianismo” passou e o que ficou foi a “barulhada”. A música que fez rir toda a gente no Municipal foi a série de danças africanas “Kankukus” e “Kankikis”.

No entanto nesse mesmo concerto ouvimos e elogiamos “A serenidade”; mas não conseguimos dominar a nossa impaciência durante a estopada da sinfonia tricíclica simbólica – “A Victória”. A contradição é dele e não nossa.

E o público?

Em 1919 aplaudiu a “Guerra” e nunca mais voltou aos concertos desse “futurista”, nem para ouvir de novo essa mesma sinfonia.

Não vale a pena insistir nesse assunto tão falho de critério; mas Ronald de Carvalho, “futurista” cuja profissão de fé foi publicada anteontem, sob o título – “Os independentes de S. Paulo”, foi tão grosseiro na introdução do artigo em que se ocupou do nosso último folhetim, que somos obrigados a afinar pelo seu diapasão.

Não nos doeram as alusões desrespeitosas que usou, e a prova é que vamos transcrever a cabeça dessa molecagem:

“Oscar Guanabarino natural de Cubango, 96 anos presumíveis, instalado com velho realejo lítero-musical na esquina da rua do ouvidor; Oscar Guanabarino relíquia histórica do tempo da rua da Vala e maestrino de quadrilhas do subúrbio; Oscar Guanabarino, contemporâneo de Pedro I e do padre Mont’Alverne, cantou no seu realejo secular uma valsa languida contra o que ele chama em sua meia língua os meus poemas futuristas, poema que foram coroados pela Academia Brasileira e merecem os louvores de Bilac, Alberto de Oliveira... etc.”.

Disse-nos um dia e muito em reserva, o grande poeta Bilac que às vezes para obter dinheiro facilmente, vendia a paternidade dos versos condenados pelo seu critério como “refugo”, e que tinham grande freguesia para esses “saldos de balanço”. Ora, se Ronald foi o freguês de Bilac é muito provável que tivesse tido elogios do autor dos seus poemas.

Pouco se nos dá, porém, que os tais poemas tivessem ou não obtido os elogios de todos os literatos citados por ele com a sua grande modéstia. Nós é que não os lemos e nem os leremos; da sua lavra (?) conhecíamos apenas a “Pequena História da Literatura Brasileira”, prêmio da Academia Brasileira que é uma pequena compilação apenas, sem o menor trabalho

próprio. Tudo quanto nesse livro se lê já foi escrito por outros; da lavra própria só existe o “chaleirismo”, o elogio aos acadêmicos, á vaia de quem estende a mão á esmola de um voto.

Na primeira parte dessa compilação o autor mete-se a erudito e embrenha-se por ciência que desconhece para depois fazer o favor de concordar com Norton, Nott, e Gildedon, Agassis e Baptista Caetano; mas que lê e tem obrigação de saber o que tem sido tão discutido por centenas de escritores, vê que Ronald, apenas resumiu uma biblioteca em 37 páginas do seu livro ao tratar do “Brasil na época do descobrimento – o meio físico: A natureza dos Fatores Mesológicos – Algumas opiniões de escritores estrangeiros sobre o Brasil – O Meio Social: o Homem – a raça – Conclusão”.

Sobre a formação da nossa raça passa ele como gato por brasas; cita autores, a coisa mais fácil; deste mundo, porque qualquer livro sobre estes assuntos fala nos trabalhos de Quatrefazes, Waltz, Gobineau, Dally, Darwin, Lacassagne, (ilegível), Taylor, Lubbock, Spencer e mais uma (ilegível) de bons autores que nos podem emprestar os seus estudos para que possamos vender sabedoria.

Para Ronald e seus colegas futuristas, a poesia é arte de dizer tolices bonitas. *Os Epigramas Irônicos e Sentimentais* dão testemunho disso.

E se não vejamos.

Querem ter idéia de um dos (ilegível) quartetos de Beethoven, ou um gracioso trio de Mozart ou uma melodia de Schumann?

Lá vai.

Música de Câmara

“Um pingo d’agua escorre na vidraça
Rápida uma andorinha cruza no ar
Uma folha perdida esvoaça, esvoaça...
A chuva cai devagar...”

E acabou-se! Ah! Sobre a música de câmara: chuva, andorinha e folha seca.

Podia ser pior!

Na “Canção de Vida Cotidiana” há estes dois versos cômicos:

“De uma janela aberta vem uma voz dolente, uma voz sem timbre...”

Oh! Se tinha timbre, como conheceste que era voz?

Simples tolice de futurista.

E nessa mesma canção:

“O sol queima as couves dos quintais desertos”.

Mas se no quintal havia pés de couve não era deserto.

Mais (ilegível) é quando Ronald diz:

“Foi meu o pão cheiroso dos trigais”.

Compreende-se o pão cheiroso da padaria [...] (ilegível: jornal MUTILADO)

[...](ilegível: jornal MUTILADO) Ronaldo revoltou-se contra a nossa idade, 96 anos que aceitamos, para afirmar que, com este cérebro de quase um século, ainda trabalhamos diariamente, com o espírito lúcido e inteligência clara, como que não se não dá com alguns moços que cedo se tornaram idiotas.

Nessa revolta de Ronald, contra a velhice, está justificada num seu verso futurista:

“A vida é bela porque é passageira”.

Suicida-se como poeta; Só assim ficaremos livres de mais um...

Ronald deve detestar o autor dos seus dias, por ser velho, e julga, com certeza, que a mocidade é privilégio do seu talento.

Belo orgulho; ó ilustre futurista; mas é bom que saibas que a longevidade não é defeito – antes virtude, e muito apreciada porque atesta experiência de vida.

Os nossos cabelos brancos, como alega, não se alvejaram nas mesas de jogo nem no vício da embriaguez; e nossa integridade física é o resultado do nojo dos lupanares.

Esses cabelos brancos que tu avalias em 96 anos, errando por pouco, foram adquiridos na luta de sessenta anos de jornalismo; foram adquiridos na propaganda da República, ao lado de Quintino Bocaiuva; serviram de bandeira ao Exército brasileiro que foram tomar de assalto a fortaleza de ilegível dominada pelo sargento ilegível, se os seus poemas *futuristas* foram coroados pela Academia Brasileira, os mesmos cabelos brancos também receberam, de Floriano Peixoto, o título de oficial honorário do Exército (ilegível) ele, já bem alvos nos acompanhavam quando, de espada em punho e depois de uma pesada marcha de cento e tantas léguas através dos Estados de S. Paulo e Paraná. Combatemos e aprisionamos as forças de Aparício Saraiva, nas fronteiras de Santa Catharina.

Não traríamos para estas linhas a nossa personalidade se Ronald não tivesse comparecido tão (ilegível) nas colunas da imprensa diária. É que desejamos que ele próprio faça o confronto da sua (ilegível) com o que temos a alegar em nosso favor.

Nem nosso biógrafo deu o arrabalde Cubango como lugar em que nascemos, na crença de que esse incidente seja causa de notoriedade para alguém, quando o contrário é o que se pôde dar.

Wagner não se tornou célebre pelo fato de ter nascido Leipzig, como talvez pense o poetazinho futurista; mas se tivesse nascido no Cubango, o lugarejo de Niterói é que se tornaria posto histórico de máxima importância. Nascemos em Niterói, na parte da cidade conhecida por Praia Grande, e tanto amor temos à nossa terra que lá estávamos, a 9 de

fevereiro de 1894, de carabina, ao lado dos patriotas, e tomamos parte na carga de baioneta contra os invasores da Ponta d'Areia.

Dize tu, agora, (ilegível), quem és, quantos anos tem e de que forma tem honrado os teus cabelos pretos.

Não te esqueças também de dizer do teu avô. Tinha cabelos brancos ou morreu careca.

Oscar Guanabario.