

# O triunfo da Semana de 22 na crítica musical: Mário de Andrade e Luiz Heitor, 1927 a 1945

André Egg

Universidade Estadual do Paraná | Brasil

**Resumo:** o artigo exemplifica padrões de crítica musical no Brasil anteriores à Semana de 22 atentando para um número da *Revista Musical e de Belas Artes* e para textos de Oscar Guanabarro, em *O Paiz* em 1886 e no *Jornal do Comércio* em 1922. A proposição de um modelo de crítica musical modernista é derivada da análise de produções de dois críticos: Mário de Andrade, sua produção para o jornal *Diário Nacional* (1927 a 1932) e aspectos de crítica musical em seu livro *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) e Luiz Heitor Correa de Azevedo em textos para a revista *Cultura Política* entre 1941 e 1945.

**Palavras-chave:** crítica musical, modernismo, Oscar Guanabarro, Mário de Andrade, Luiz Heitor.

**Abstract:** this paper exemplifies musical criticism patterns before the Semana de Arte Moderna, focusing on the first number of *Revista Musical e de Belas Artes* and on few texts of Oscar Guanabarro on *O Paiz* in 1886 and on *Jornal do Comércio* in 1922. The analysis of modernist patterns of musical criticism focuses in two authors: Mário de Andrade, writing on *Diário Nacional* between 1927 and 1932 and on his book *Ensaio sobre a música brasileira* (1928). And Luiz Heitor Correa de Azevedo on *Cultura Política* between 1941 and 1945.

**Keywords:** musical criticism, modernism, Oscar Guanabarro, Mário de Andrade, Luiz Heitor.

O título do artigo pode sugerir um triunfo imediato das ideias modernistas através da crítica musical, mas não é o caso. O conceito de modernismo é demasiado amplo e problemático para uma discussão no âmbito desse artigo, e a palavra é tomada aqui como nome de um movimento difuso que se desenvolveu em decorrência da *Semana de Arte Moderna*, de 1922. Pode-se ter em mente o conceito de modernismo musical, como proposto em outro trabalho (EGG, 2014b), ou o conceito de “longo modernismo” como proposto por Marcos Napolitano (2014). É possível observar uma memória triunfante do modernismo na cultura brasileira que perdura até nossos dias, seja na literatura, nas artes visuais ou na música de concerto. E se pode também observar um triunfo indireto de ideias modernistas como referência para a música popular produzida décadas depois da Semana (CONTIER, 1998). Essa memória hegemônica construída pelo modernismo é notável, por exemplo, nos livros de história da música brasileira produzidos por autores como Luiz Heitor Correa de Azevedo, Vasco Mariz ou José Maria Neves.

O interesse deste artigo é pensar como se construiu essa memória hegemônica do modernismo através da produção da crítica musical ao longo das décadas de 1920, 1930 e 1940 em textos de dois importantes personagens: Mário de Andrade e Luiz Heitor Correa de Azevedo. Como base de comparação, será feita uma consideração sobre características da crítica musical do período anterior à Semana de Arte Moderna. Importante destacar que esta reflexão sobre a crítica musical modernista é uma tentativa de reunir em texto algumas reflexões desenvolvidas em eventos acadêmicos de 2021 e 2022 comemorativos ao centenário da Semana. A base documental trabalhada neste texto é resultante de pesquisas coletivas envolvendo alunos de graduação em projetos de Iniciação Científica, que realizaram leitura de jornais e revistas, catalogação e fichamento de textos de interesse para o tema deste artigo.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Agradeço aos alunos da UNESPAR que participaram nos projetos de Iniciação Científica, voluntários e bolsistas da Fundação Araucária. Em projetos que trabalharam com a crítica musical de Mário de Andrade no jornal *Diário Nacional* entre 1927 e 1932, tive a colaboração dos pesquisadores Renan Alfredo de Medeiros D’Ávila, Greyson John Schoeffel, Marco Antonio dos Santos Pereira, Henrique Plautz Lisboa, Renata Leticia Marques e Erica Santana dos Passos. Em projetos que trabalharam com os textos de Luiz Heitor Correa de Azevedo na revista *Cultura Política* entre 1941 e 1945, tive a colaboração dos pesquisadores Diego Wandal dos Santos e Rafael Hoff Magalhães. Parte dos resultados destes trabalhos foram apresentados em eventos internos da Universidade e do Grupo de Pesquisa, e alguns dos alunos mencionados seguiram desenvolvendo estes temas ou outros decorrentes em projetos de mestrado, alguns já concluídos.

## 1. Crítica musical no Brasil no período anterior à Semana de 22

Seria muito pretensioso imaginar que no espaço deste artigo se poderia analisar com propriedade a situação da crítica musical antes do modernismo. O objetivo aqui é pensar linhas gerais para possibilitar comparações. Para tanto, seria interessante dialogar com os estudos especializados sobre esta temática, mas temos que lidar com uma escassez de trabalhos sobre o assunto. Assim, também será feito aqui um comentário direto sobre documentos ou fontes de crítica musical anteriores à Semana, com fins ilustrativos ou demonstrativos do argumento proposto. As comparações entre textos de crítica musical anteriores e posteriores à Semana de 22 tem a intenção de demonstrar características do pensamento dos modernistas. Mas é importante ter em mente que o uso do termo modernismo neste texto não supõe que tudo foi ruptura, nem considera que não existiam movimentos modernos ou modernizantes anteriores a 1922.

Entre os estudos que vêm analisando a crítica musical no Brasil no século XIX, podemos ressaltar a análise feita por Antonio José Augusto sobre quatro escritores importantes da literatura brasileira que exerceram o papel de crítica musical, no caso em textos direcionados ao teatro musical no século XIX (AUGUSTO, 2016). Os críticos analisados por este autor são Machado de Assis, José de Alencar, Martins Pena e França Junior. Embora vários textos destes autores sejam classificáveis como crítica musical, é importante ressaltar que os textos analisados pelo autor, publicados nas décadas de 1840 a 1870, eram de autoria de intelectuais da literatura e do teatro. Exercendo sua atividade na nascente imprensa diária, eles estavam interessados nos espetáculos teatrais, nos quais a música era um aspecto, possivelmente secundário.

Antonio Augusto direciona suas análises para uma característica da produção desses críticos: uma defesa da alta cultura e do aspecto de civilização envolvido nas práticas culturais. Eles exaltavam os modelos culturais europeus, e defendiam a ópera séria. Suas observações a respeito do teatro musical eram depreciativas, embora estivesse ali neste formato a produção que hoje podemos reconhecer como a contribuição original da cultura musical brasileira. Tratando do mesmo período, num estudo mais amplo, Luiz Antonio Giron (2004) classifica o período imperial como “minoridade crítica”, tanto pelas análises que faz da incipiência da imprensa no Brasil, como pela inexistência de uma crítica musical propriamente profissional.

Em um trabalho sobre periódicos especializados em música no Brasil, o pesquisador Paulo Castagna (2008) propõe algumas categorias analíticas e comenta alguns periódicos. Seu objetivo no texto é atualizar a listagem de periódicos musicais produzidos no Brasil, e ele classifica os periódicos especializados em música conforme o conteúdo, apontando algumas categorias: (1) periódicos que imprimiam apenas partituras, caso do *Lyra de Apolo brasileiro*, publicado em 1834, e de *O Brasil musical*, publicado entre 1848 e 1875; (2) periódicos mistos, que publicam textos e partituras, caso do *Ramalhete das damas*, publicado entre 1842 e 1850; (3) periódicos que publicavam apenas artigos sobre música, categoria que mais nos interessa neste texto, e que inclui a *Revista Musical e de Belas Artes*, publicada em 1879 e 1880; (4) primeiros periódicos especializados, transição entre o que Castagna chama de musicologia literária e musicologia científica – o periódico característico seria a *Revista Brasileira de Música*, publicada entre 1934 e 1944.

Seguindo a pista indicada por Paulo Castagna, podemos tomar a *Revista Musical e de Belas Artes* como um periódico relevante para entender a crítica musical no Brasil do século XIX, no caso, especificamente a que era publicada em periódicos especializados em música. O periódico está disponível para consulta no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, e a observação de seu primeiro número nos permite inferir algumas características.

O primeiro volume, publicado em 4 de janeiro de 1879, tem 8 páginas. A publicação manteve periodicidade semanal, sendo publicada sempre aos sábados, e mantendo sempre o número de páginas. A última página do primeiro número é ocupada por anúncios de duas casas “de pianos e música”, ou seja, estabelecimentos comerciais especializados na venda de instrumentos musicais e publicações, incluindo partituras. Os dois anunciantes são “Narciso e G.” e “Napoleão e Miguez”. Esta empresa era também a editora responsável pela publicação da revista. Além desses anúncios comerciais, havia também, em parte da página 7, uma lista de professores de piano, canto e “outros instrumentos”, que “recebem recados” no endereço da editora e casa de música. Percebe-se aqui uma característica importante: os estabelecimentos comerciais identificados como “casas de música” centralizavam diversas atividades musicais: comércio de partituras e livros (nacionais e importados), publicação de materiais impressos, aulas de música e concertos. Sobre a importância deste tipo de empresa, ver a tese de Monica Leme (2006), especialmente o capítulo 6.

O editorial do primeiro número da *Revista Musical e de Belas Artes* ressalta a importância da publicação de um periódico especializado: “os países, ainda mesmo os mais atrasados neste ramo de conhecimentos, têm um ou mais órgãos especiais que se ocupam da arte”, ou seja, o papel de ocupar essa lacuna do mercado editorial tinha uma função civilizadora anunciada. A função desses periódicos especializados em arte seria “cuidar de seu progresso e desenvolvimento” e “registrar os cometimentos artísticos” dos filhos da pátria. Para tais tarefas, era insuficiente o espaço dedicado pelos “jornais políticos, noticiosos ou humorísticos”. Importante aqui pensar na limitação física e material dos empreendimentos editoriais: os periódicos costumavam ser publicados em cadernos de 4 ou 8 páginas, e a técnica de impressão era a da prensa tipográfica, com reduzida capacidade de extensão e de velocidade de publicação<sup>2</sup>.

Embora se anuncie como um periódico voltado para “as artes”, o único assunto presente no primeiro número é mesmo a música. Uma lista das seções e textos publicados é importante para pensarmos em categorias e interesses da crítica musical especializada em seu período inicial no Brasil. O número inicial da revista inicia com a seção “Notas biográficas”, que traz um texto sobre Carlos Gomes, de uma página e meia, incompleto, prometendo continuidade no próximo número. A autoria é identificada apenas pelas iniciais “Dr. A. R.”. Em seguida aparece a seção “noticiário estrangeiro”, páginas 3 e 4, contendo notas sobre programação musical de concertos na Europa. Segue uma tradução da palestra do musicólogo Oscar Comettant, no Congresso Internacional dos Americanistas, em Nancy, França: “A música na América antes da descoberta de Cristóvão Colombo”. O texto está nas páginas 5 e 6, e anuncia continuidade no próximo número.

Na página 6 aparece o texto “Les amants de Verone”, assinado com pseudônimo “Leporello”. Relata a estreia em Paris da ópera do Marquês D’Ivri sobre a história de Romeu e Julieta, após 20 anos aguardando para ser encenada. As páginas 6 e 7 trazem a seção “Teatros e concertos”. Nesta seção há um texto sobre a montagem da ópera cômica *Le petit Duc*, do compositor francês Lecoq, realizada em 24 de dezembro do ano anterior, no Rio de Janeiro, em versão traduzida. E ainda um anúncio da apresentação da opereta *Niniche*, do compositor francês Marius Boullard, em tradução de Arthur de

---

<sup>2</sup> Esta consideração decorre da observação de periódicos consultados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, publicados nas últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX. Um estudo mais aprofundado das relações entre jornalismo e técnicas de publicação e impressão pode ser encontrado em trabalhos de Jorge Caldeira (2015), Tânia de Luca (2018) e Ana Paula Goulart Ribeiro (2000).

Azevedo. A apresentação ocorreria no mesmo dia da publicação, no teatro Fenix Dramática, e o compositor é apontado como ocupando “lugar honroso entre os sucessores de Offenbach e de Lecoq”.

Esta rápida descrição do periódico demonstra uma característica incontornável: os olhos e ouvidos da crítica musical no Brasil, quando se abrem pela primeira vez, estão centrados na produção musical europeia. A atenção é maior à programação em solo europeu, e o que remete a eventos musicais acontecidos no Brasil (Rio de Janeiro), é referente a teatro musical de autores franceses, aqui apresentados em tradução. O compositor brasileiro mencionado, Carlos Gomes, vivia há quase duas décadas na Europa, e sua importância era dada pela medida de seu sucesso no velho continente.

Quanto à característica dos textos, podemos destacar uma escrita rebuscada e laudatória, pouco concentrada em características propriamente musicais. Mais do que uma crítica musical, o que há é a resenha de atividades musicais com finalidade de distinção social, no caso a atividade musical em si é secundária frente ao espetáculo e suas funções nas sociabilidades de elite. Quanto a esse aspecto, interessante notar que já era apontado significativamente no estudo de Jeffrey Needell sobre os espaços de sociabilidade das famílias de elite no Rio de Janeiro do fim do Império e início da República (NEEDEL, 1993). Veja-se como exemplo o trecho do texto sobre Carlos Gomes: “Carlos Gomes penetrou ousadamente no templo da Glória; abriu seguro o livro da Imortalidade e nele escreveu – GUARANY – FOSCA – SALVATOR ROSA – MARIA TUDOR e TANTAS OBRAS imorredouras quantos anos de vida conceder-me o Onipotente.” (*Revista Musical e de Belas Artes*, nº 1, 1879, p. 1).

Além desse comentário sobre características do primeiro periódico especializado em música, que nos permite deduzir o quanto ainda é difícil falar em algo compreendido como crítica musical especializada no período, é interessante comentar o trabalho do crítico Oscar Guanabara. Este autor é apontado muitas vezes como o primeiro crítico musical em atividade no Brasil. Não é possível fazer essa afirmação de maneira precisa, devido à carência de estudos sistemáticos sobre a produção encontrada em periódicos do século XIX. Se não foi o primeiro crítico musical brasileiro, é inegável a importância que Guanabara assumiu como alguém cuja opinião era incontornável e sempre muito respeitada. Esse aspecto de sua produção é ressaltado no trabalho dos pesquisadores da Universidade Federal de Pelotas que publicaram uma edição completa de parte de seus textos de crítica no jornal *O*

*Paiz* (GOLDBERG et al, 2019).

Foge ao escopo desse trabalho fazer análises específicas da produção de Guanabarro, mas é possível observar algumas características pensando em um conjunto de textos. Sua produção para o jornal iniciou em 1884, mas o primeiro conjunto regular de textos transcritos pelos pesquisadores inicia em junho de 1886. Entre 26 de junho e 3 de outubro há uma sequência de 41 textos com crítica de concertos, média de um texto a cada 2 ou 3 dias. O período das publicações cobre razoavelmente a parte mais importante da temporada de concertos. São comentados concertos em vários teatros, alguns promovidos por um único organizador, outros promovidos por instituições ou empresas como a Companhia Lírica Italiana, a Companhia Lírica Francesa, o Club Beethoven, a Sociedade de Concertos Clássicos, a Sociedade de Quartetos e o Club do Engenho Velho.

O primeiro texto (26/06/1886) é sobre a montagem de *Aída*, de Verdi, no Rio de Janeiro. O autor demonstra conhecer a obra e a carreira do compositor. Relata as críticas feitas à sua escrita e o esforço por conquistar Paris com a ópera italiana. Refere-se à Itália como “o país da música”.

Escrevemos sob a impressão dessas páginas monumentais; ainda conservamos as ideias que nos foram transmitidas pela mimosa sinfonia fugada, onde o autor se patenteou harmonista severo; temos impressas na imaginação as suavidades da Celeste Aida e ainda ouvimos o tremendo canto de guerra – Su! del Nilo al sacro lido, assim como da memória ainda não se nos apagou a soberba inspiração adaptada às tonalidades desconhecidas na música da atual civilização – o 2º quadro, passado no templo de Vulcano, em Memphis, onde os cantos gregorianos são interrompidos pelas marchas vibradas por duas turmas de salpinx. (GOLDBERG et al, 2019, volume 1, p. 38).

Percebe-se no texto deste crítico um maior grau de especialização, pois comenta com detalhes impressões de audição e questões técnicas da composição musical. Oscar Guanabarro se destaca por ser não um literato ou cronista interessado em música, mas um músico que desenvolve altas habilidades de escrita, talento incomum nesta profissão. Parte significativa do texto de Guanabarro sobre *Aída* (mais da metade), foi dedicada a comentar o desempenho musical dos participantes: o regente, Leopoldo Miguez, é considerado bom, faltando ser mais enérgico para manter o andamento; a orquestra, de 50 músicos, “tem bastante vigor nos ataques e, condição essencial – acompanha bem o regente”. Em outra parte, comentou com maior riqueza de detalhes o desempenho dos cantores e a reação do público a eles.

Analisar essa produção crítica do primeiro ano de atividade de Oscar Guanabarro pode nos ajudar a estabelecer as bases de sua escrita e entender sua importância na profissionalização de um meio musical ainda muito dileitante. Mas se Guanabarro contribuiu para a profissionalização, ao aprofundar e comentar com propriedade questões musicais apreciadas em salas de concerto do Rio de Janeiro, um salto para um texto deste crítico em 1922 pode nos revelar algo ainda mais simbólico: Oscar Guanabarro passou a ser reconhecido pela posteridade por ter sido o crítico que enfrentou rigidamente a música de Villa-Lobos em seu período inicial de carreira como compositor. Sabendo que Villa-Lobos viria a ser considerado como o maior representante da música brasileira e símbolo pessoal do modernismo musical, ler hoje os comentários de Oscar Guanabarro pode nos dar impressões parciais de seu trabalho como crítico. No entanto, o foco neste momento de embate entre um crítico da “velha” geração e a produção de um compositor da nova escola que surgia pode nos dar ideia da percepção de ruptura que se formava em torno do modernismo.

Podemos comentar trechos de um texto publicado em 2 de agosto de 1922, transcrito pela pesquisadora Aparecida Valiatti. Nas análises desta pesquisadora (VALIATTI PASSAMAE, 2013, p. 67 em diante) Guanabarro se contrapôs ao modernismo em defesa dos cânones artísticos, não apenas na música, mas também na literatura. Para o crítico, as vanguardas eram sinônimos de abdicação da qualidade estética, e, como analisa a autora, Guanabarro não aceita “que se julgue genial qualquer artista que transgrida os cânones dos procedimentos artísticos apenas pela transgressão” (p. 69-70). Assim, no seu texto de agosto, pode-se ver a virulência dos trechos em que comenta a apresentação de uma obra de Villa-Lobos.

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, às toneladas, sem uma única página destinada a sair do turbilhão da vulgaridade. A sua divisa não é – Pouco e bom, mas sim – Muito ainda que nada preste. (Oscar Guanabarro, *Jornal do Comércio* de 02/08/1922, apud VALIATTI PASSAMAE, 2013, p. 120)

Mais adiante no texto, afirma que a Dança Frenética de Villa-Lobos deveria vir com uma advertência: “para ser executada por músicos epiléticos e ouvida por paranóicos”.

Assim, é importante pensar o desenvolvimento de uma crítica musical profissional capaz de aprofundar comentários analíticos sobre obras apresentadas em concerto, o que foi uma marca do período entre 1879 e 1922. Entretanto, como o choque entre a crítica de Oscar Guanabara e a música de Villa-Lobos bem demonstra, a formação de uma crítica especializada se fez ligada às regras de bom gosto da música de concerto europeia. As novas propostas estéticas dos modernistas precisariam não apenas se desenvolver nas composições musicais mas, para tornarem-se relevantes precisariam encontrar defesa em uma crítica musical capaz de apreciar suas virtudes.

## **2. Mário de Andrade: novo padrão de crítica**

A afirmação do modernismo musical como proposta estética própria, capaz de ser aceita como arte verdadeira e brasileira passava pela construção de uma crítica musical modernista, capaz de julgar compositores e obras conforme uma nova ótica. Neste sentido, pode-se pensar o modernismo musical, mais do que um movimento de compositores, como uma disputa de crítica, em torno dos valores a serem observados na produção musical. Ao entrar nessa nova seção do texto, trazendo o nome de Mário de Andrade como crítico musical modernista, pode parecer que há aqui uma proposta em apresentá-lo como um crítico que iria se contrapor a Oscar Guanabara e valorizar a produção musical de Villa-Lobos. De fato, considerando-se o ano de 1922, pode-se entender Villa-Lobos e Mário de Andrade como defensores de uma estética que confrontava a tradição artística defendida por Guanabara. Mas esse confronto teve pouca repercussão ou desdobramento imediato em 1922. A consequência mais direta da Semana de Arte Moderna foi apresentar nomes como Villa-Lobos e Mário de Andrade, jovens mas nem tanto (nascidos em 1887 e 1893), com novas ideias para a cultura brasileira e para a música. Maiores transformações seriam resultado de desdobramentos posteriores.

Em 1922 tanto Mário de Andrade quanto Villa-Lobos ainda não eram artistas reconhecidos. É possível pensar a Semana como uma instância de consagração, mas não a única. Para Villa-Lobos, sua participação na Semana chamou a atenção de parcelas da elite econômica e resultou em apoio para suas estadias em Paris em dois períodos – 1923-24 e 1927-30. A importância das temporadas em Paris e o modo como a consagração do compositor se deu pela crítica musical francesa estão bem estabelecidos nos trabalhos de Paulo Guérios (2003) e Anaïs Flechet (2004). Ou seja, não foi a crítica

de Mário de Andrade que consagrou Villa-Lobos defendendo-o dos ataques de Guanabarro. Foi a crítica francesa que estabeleceu seu valor, por motivos opostos aos argumentos defendidos pelo velho crítico brasileiro. Como demonstram Guérios e Flechet, os franceses buscavam o exotismo e a ruptura – o primitivismo percebido na música de Villa-Lobos era defendido em Paris pelos mesmos motivos que era combatido por Guanabarro no Rio de Janeiro.

Em 1922 Mário de Andrade não era uma figura estabelecida, nem como escritor nem como crítico musical. A possibilidade de suas opiniões serem ouvidas com autoridade seria construída nas décadas seguintes. E a opinião de Mário de Andrade sobre Villa-Lobos, um dos interessantes aspectos da formação de suas ideias como crítico musical, não se daria em oposição a Guanabarro, mas em relação à crítica francesa e aos projetos estéticos defendidos por Oswald de Andrade.

Tal oposição fica evidenciada em trecho escrito por Mário de Andrade logo no início de seu livro *Ensaio sobre música brasileira*, publicado em 1928: “É que os modernos [...] o que deveras eles gostam no brasileiro que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional [...] é o exotismo [...]. Mais um elemento importante coincide com essa falsificação da entidade brasileira: opinião de europeu.” (ANDRADE, 1972, p. 6).

Importante atentar para a imagem literária adotada por Mário de Andrade: há um embate de ideias de cultura brasileira, a metáfora é de um combate físico, com o uso do termo “golpes de crítica”. Havia então um pugilismo de golpes de crítica sendo desferidos de parte a parte, e é nesse sentido que se pode pensar em triunfo da crítica modernista. O triunfo da crítica modernista seria então a construção de uma concepção de arte brasileira e de música brasileira capaz de se defender dos “golpes” e demonstrar sua força e permanência.

A construção dessa visão modernista da música brasileira, ou de algo identificável como uma crítica modernista se confunde com a própria carreira de Mário de Andrade como crítico musical. Não é usual abordar a trajetória deste escritor sob esta ótica, mas parto da tese de que a crítica musical foi a principal atividade intelectual de Mário de Andrade e também sua mais importante contribuição aos debates estéticos desenvolvidos no Brasil. Evitando retomar argumentos já desenvolvidos em trabalhos anteriores (EGG, 2014a, 2016), importa aqui recuperar apenas aspectos gerais da carreira deste personagem.

Mário de Andrade se consolidou como escritor nos anos imediatamente posteriores à Semana de 22, mas era um autor auto publicado, ou seja, não tinha condições de desenvolver uma carreira de poeta ou romancista profissional, uma vez que pagava a publicação de seus textos por pequenos editores paulistas. Em paralelo, articulava-se com outros intelectuais da literatura e contribuía em revistas, trabalhando intensamente para a consolidação de um modernismo literário ao longo da década de 1920. Ao mesmo tempo, Mário de Andrade obtinha o sustento de seu trabalho como professor de música no Conservatório de São Paulo, e complementava o orçamento com atividades esporádicas como conferencista e como crítico. A partir de 1927 esta situação mudaria, ao assumir o comando da coluna “Arte” no jornal *Diário Nacional*. O novo jornal foi fundado em junho como um veículo de ideias do Partido Democrático de São Paulo (PD), uma dissidência oligárquica do Partido Republicano Paulista (PRP). O PRP era a força política dominante em São Paulo, o PD se contrapunha, pretendendo provocar uma renovação política no estado. Há uma coincidência programática entre a renovação estética proposta pelos modernistas e a renovação política proposta pelos democráticos.

Trabalhando no *Diário Nacional* como contratado, a crítica musical tornou-se para Mário de Andrade uma atividade profissional tão importante quanto a de professor de música. Isso coincide com o período em que o escritor abandona a publicação de suas criações literárias e passa a se dedicar quase integralmente a uma produção ensaística, focada na cultura brasileira. Depois de estreitar em livro com *Há uma gota de sangue em cada poema* (poesia, 1917), Mário de Andrade publicou em sequência as obras que lhe valeram a reputação literária e o lugar na cultura brasileira: *Pauliceia desvairada* (poesia, 1922), *A escrava que não é Isaura* (1925), *O losango cáqui* (poesia, 1926), *Primeiro andar* (contos, 1926), *Amar, verbo intransitivo* (romance, 1927), *Clã do jabuti* (poesia, 1927), *Macunaíma* (romance, 1928). Sete livros em sete anos. Depois disso surgiriam, esparsamente, *Remate de males* (poesia, 1930), *Belazarte* (contos, 1934) e a coletânea *Poesias* (1941). A virada passa a ficar clara em 1928, quando o autor publica *Ensaio sobre música brasileira*, e segue com *Modinhas imperiais* (1930), *Música, doce música* (1934), *O Aleijadinho e Álvarez de Azevedo* (1935) e *O movimento modernista* (1942), todas obras ensaísticas sobre a cultura brasileira em seus múltiplos aspectos.

A dedicação ao trabalho de crítico profissional em jornal significava então, nos termos do próprio autor, o “sacrifício do artista” e a busca por uma obra “interessada”, termo que hoje tomaríamos como sinônimo de engajada. Durante o período em que contribuiu no *Diário Nacional*, Mário de Andrade publicou média de 2 ou 3 textos semanais no período entre agosto de 1927 e outubro de 1932, quando o jornal foi encerrado.

Pensando na abordagem histórica de órgãos de imprensa proposta por Tânia De Luca (2008), pode-se investigar o grupo de intelectuais envolvido na produção do *Diário Nacional*. Entender Mário de Andrade como inserido neste grupo pode permitir uma compreensão do desenvolvimento de um pensamento modernista na crítica musical que o autor produziu para este periódico. Uma análise mais aprofundada desta questão é tema para outro texto, mas em linhas gerais pode-se ressaltar alguns personagens entre o grupo de intelectuais que interagiu com Mário de Andrade nas oficinas gráficas do *Diário Nacional*.

O jornal foi criado para veicular as ideias do Partido Democrático (PD) em campanhas eleitorais para a prefeitura de São Paulo em 1928 e para a Presidência da República em 1930. Deu apoio à Revolução de 1930, e refletiu a insatisfação dos paulistas com as composições políticas para a formação do governo de Getúlio Vargas. Em estudo sobre o PD, a historiadora Maria Lígia Coelho Prado (1986) classifica o partido como uma agremiação política de elite, dissidência no grupo social ligado ao PRP. Na década de 1920 o PRP passou a significar uma política envelhecida, clientelismo, corrupção, mandonismo e atraso. Setores mais progressistas das elites econômicas – os mesmos grupos que apoiaram a Semana de 22, formaram uma dissidência e fundaram o PD, cobrando modernização institucional e rompimento com os vícios políticos do PRP.

Mário de Andrade tinha ligações familiares – entre a direção partidária de 1931 e 1932 estava Carlos de Moraes Andrade, seu irmão mais velho (COELHO PRADO, 1986, p. 50). Entre os fundadores e principais organizadores do PD estiveram intelectuais que dirigiram o *Diário Nacional*, como José Adriano Marrey Junior e Paulo Nogueira Filho (COELHO PRADO, 1986, p. 16).

A imprensa estava fortemente envolvida na política local nas décadas de 1920 e 30, como demonstra Oscar Pilagallo (2012). O jornal *O Estado de São Paulo* era vinculado aos primórdios do movimento republicano no século XIX, mas passou a exercer um apoio crítico na década de 1920. A relação da imprensa com a Semana de Arte Moderna também foi conflituosa: *O Estado* manteve

simpatia pela Semana, mesmo não concordando com as premissas estéticas, e a *Folha da Manhã* foi muito crítica. Os modernistas atuavam como colunistas em outros jornais, dando voz ao movimento: Oswald de Andrade no *Jornal do Comércio*, Mário de Andrade em *A Gazeta* e Menotti del Picchia no *Correio Paulistano* (PILAGALLO, 2012, p. 69-72) A criação do Partido Democrático teve apoio dos jornais *O Estado de São Paulo*, *Folha da Noite* e *Folha da Manhã* contrários à política do PRP (PILAGALLO, 2012, p. 78 ss).

Mesmo tendo apoio dos grandes jornais paulistas, o Partido Democrático sentiu necessidade de um veículo diretamente comprometido com a divulgação do partido, e criou o *Diário Nacional*. A ideia foi apresentada em março de 1927, no 1º Congresso do PD, e em junho de 1927 foi assinado o manifesto de lançamento da Sociedade Anônima *Diário Nacional*, empresa dirigida por Marrey Junior e Paulo Nogueira Filho (MAYER, 2010).

O número 1 do *Diário Nacional* saiu na quinta-feira 14 de julho de 1927. O jornal tinha 8 páginas, e a primeira página trazia os apelos partidários em primeiro plano: “A democracia em marcha”. Abaixo, centralizada e ocupando quatro colunas, a matéria “As caravanas democráticas partem para todo o interior do estado”. Na parte inferior da página, duas fotos de correligionários vindos do interior para ações partidárias. O jornal publicava os textos de conteúdo político e intercalava com outros de assuntos mais gerais. Era um misto de veículo político e empresa moderna de comunicação, com assinaturas e anunciantes. Entre os textos gerais percebe-se o interesse pela cena cultural e pelo entretenimento. Os leitores podiam acompanhar a programação radiofônica, a agenda de teatros e cinemas, a programação de concertos, exposições de artes e lançamentos literários. Acompanhavam as competições esportivas e sabiam da programação religiosa, viam anúncios comerciais variados e acompanhavam também a política internacional.

O grupo de intelectuais participantes do jornal pode ser mapeado nas páginas do periódico. No início os diretores eram Marrey Junior e Paulo Nogueira Filho, o redator chefe era Amadeu Amaral e o gerente era “Sérgio M. da Costa e Silva”, conhecido no meio literário como Sérgio Milliet. Ainda em 1927 Couto de Barros e Breno Ferraz do Amaral tornaram-se redatores. Em 1929 Paulo Duarte tornou-se redator principal. Em 1930 Sérgio Milliet foi substituído por Octavio de Lima e Castro como gerente.

Entre os nomes que figuram na direção do jornal, alguns podem ser classificados como personagens de importância política ou administrativa, e outros podem ser classificados mais como intelectuais de ação no sentido cultural. Entre os de perfil político e administrativo, situam-se Marrey Junior e Paulo Nogueira Filho, que foram também da direção do Partido Democrático, bem como Octavio de Lima e Castro e Breno Ferraz do Amaral. Com perfil intelectual, de atuação mais próxima do movimento modernista, podemos classificar Amadeu Amaral, Sérgio Milliet, Couto de Barros e Paulo Duarte.

O estudo do núcleo dirigente do Diário Nacional revela um perfil interessante. Todos tiveram atuação prévia em periódicos, o que seria de se esperar de quem assumiria a direção de um novo jornal. Além da atividade jornalística, todos tiveram semelhante trajetória política – inserindo-se no setor das elites intelectuais paulistas que ao longo da década de 1920 foi crítico dos desmandos do PRP, sem, entretanto, abraçar soluções mais radicais como o anarcossindicalismo ou o comunismo. Alguns dos personagens tiveram atuação mais marcada como intelectuais, homens de letras, para os quais a atuação política era secundária profissionalmente (Amadeu Amaral, Couto de Barros, Paulo Duarte e Sérgio Milliet). Este é o núcleo mais próximo do perfil de Mário de Andrade. Outro grupo pode ser identificado com uma atividade mais político gerencial, sem atuação destacada no mundo da literatura (Paulo Nogueira Filho, Marrey Junior, Breno Ferraz do Amaral, Pedro Ferraz e Octavio de Lima e Castro). A semelhança entre os dois grupos está na formação superior, geralmente associada à Faculdade de Direito de São Paulo e também a atuação jornalística: precisavam escrever em jornais para serem relevantes em seus campos profissionais.

Mário de Andrade era mais próximo do grupo dos intelectuais, mas sua história pessoal, formação educacional e atuação profissional o colocavam quase como um estranho nesse núcleo. Diferenças entre Mário de Andrade e seus colegas modernistas já foram apontadas, por exemplo, por Eduardo Jardim de Moraes (1978) que identificou a formação de duas correntes modernistas claramente distintas: os antropofágicos, grupo liderado por Oswald de Andrade e os verde-amarelistas de Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo. O autor separou Mário de Andrade como uma espécie de terceira via, divergindo de ambos os grupos quanto ao conceito de brasilidade e sua aplicabilidade na produção artística do momento.

O estudo das colunas de Mário de Andrade no *Diário Nacional* parece demonstrar um fenômeno semelhante. Quando o grupo dos democráticos precisou de um crítico para atuar no jornal, seu nome se destacava como o mais indicado – não faltavam críticos literários, mas para outras modalidades artísticas Mário de Andrade era o mais habilitado. Podia transitar da crítica literária (que demorou para começar a exercer no jornal) para a crítica de artes visuais, a crítica teatral e a crítica musical – esta última a modalidade artística na qual ele se destacava em São Paulo.

Foi nesse ambiente político e cultural que Mário de Andrade se consolidou como crítico musical e estabeleceu os “contragolpes de crítica” que iriam contribuir para o triunfo do modernismo e consolidar novos padrões de crítica musical muito diferentes do existente no fim do Império e na Primeira República. Parte da reflexão sobre essa produção crítica já foi desenvolvida em dois trabalhos anteriores (EKG, 2016, 2019) nos quais destaquei a atenção dada por Mário de Andrade às atividades de música sinfônica em São Paulo e aos concertos de piano. No caso dos textos dedicados aos concertos sinfônicos, percebe-se que Mário de Andrade atribui importância capital à existência de orquestra profissional na cidade como índice de modernidade. Do mesmo modo, os concertos para piano relevam uma dupla chave interpretativa do crítico: nos concertos com a presença de pianista radicado na Europa, Mário de Andrade foi de grande rigor, mas quando a apresentação era de um pianista local houve preocupação em considerar o desenvolvimento da música local como fator benéfico, evitando fazer críticas muito contundentes ou abordagens negativas. Neste sentido, já é possível perceber que Mário de Andrade inverteu a chave analítica adotada por Oscar Guanabarro em relação a Villa-Lobos. Para o velho crítico carioca, um músico local precisaria estar muito acima da mediocridade para valer a pena ocupar um espaço naturalmente dedicado a músicos europeus. Para Mário de Andrade, o público, as instituições e os críticos brasileiros deveriam privilegiar os artistas locais, reservando espaço e verbas para artistas estrangeiros somente se pudessem contribuir para o desenvolvimento da cultura local.

A proximidade do período de trabalho de Mário de Andrade no *Diário Nacional* com a publicação de seu livro *Ensaio sobre música brasileira* (1928) leva à busca por comparações. Esta obra já foi muito comentada por vários pesquisadores, e foi Arnaldo Contier (1978 e 1988) quem afirmou ter se tratado da bíblia de várias gerações de compositores brasileiros, que se inspiraram nesta obra para encontrar seus caminhos de busca por processos de composição modernos e brasileiros. Neste

texto, proponho considerar outro aspecto desta obra: analisar o *Ensaio* como texto de crítica musical, e assim somar as proposições de Mário de Andrade neste livro com a produção destinada ao *Diário Nacional*.

Para analisar este texto, podemos nos apoiar no estudo realizado por Sérgio Lisboa (2015), que listou compositores citados na obra. O grupo pode ser dividido em: (1) compositores mortos à época do livro – José Maurício, Carlos Gomes, Leopoldo Miguez, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e Glauco Velasquez; (2) compositores vivos em fim de carreira – Henrique Oswald, Luiz Levy e Francisco Braga; (3) compositores contemporâneos – Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes, Luciano Gallet, Camargo Guarnieri e Barroso Neto. Pelo número de obras comentadas e pela quantidade de vezes que os compositores são mencionados no Ensaio, Lisboa demonstra a seguinte hierarquia entre os compositores: 1º Villa-Lobos, 2º Lorenzo Fernandez, 3º Luciano Gallet. Novamente, ao contrário de Oscar Guanabara, que interpreta os novos compositores como produtos indesejáveis de um tempo confuso de perda dos valores tradicionais, Mário de Andrade usa sua reflexão crítica para propor os novos compositores como parte fundamental da tradição musical brasileira.

Entre os músicos populares listados por Lisboa (2015, p. 48), também há os já falecidos (Xisto Bahia), os fim-de-carreira (Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga) e os contemporâneos (Catulo da Paixão Cearense, Eduardo Souto, João da Gente, Marcelo Tupinambá, Romeu Silva e Oito Batutas). Destes o único com várias obras citadas é Ernesto Nazareth, com composições para piano. Os demais são citados apenas uma ou duas vezes cada, com canções. Embora não considerasse a música dos divertimentos urbanos como autêntica cultura brasileira, Mário de Andrade demonstra estar atento às novas formas culturais, principalmente considerando o quanto as novas linguagens poderiam contribuir para alimentar a pesquisa e a produção de uma música nacional culta ou “artística”. Sobre essa hierarquia entre música artística, popular e popularesca, ver trabalho meu anteriormente publicado (EGG, 2013)

Mas é nos embates diretos que podemos ver a atuação crítica de Mário de Andrade de forma mais significativa em seu livro. Seleciono três exemplos, em que o escritor combateu modelos representados pelo escritor Oswald de Andrade e pelos compositores Villa-Lobos e Luciano Gallet.

O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humada do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de ideias que justifica-se o conceito de Primitivismo aplicado às orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social. Um poeminho humorístico do Pau Brasil de Osvaldo de Andrade até é muito menos primitivista que um capítulo da Estética da Vida de Graça Aranha. Porque este capítulo está cheio de pregação interessada, cheio de idealismo ritual e deformatório, cheio de magia e de medo. O lirismo de Osvaldo de Andrade é uma brincadeira desabusada. A deformação empregada pelo paulista não ritualisa nada, só destrói pelo ridículo. Nas ideias que expõe não tem idealismo nenhum. Não tem magia. Não se confunde com a prática. É arte desinteressada. (ANDRADE, 1972, p. 18).

Neste trecho do Ensaio, Mário de Andrade está contrapondo sua proposta de música brasileira ao modelo oferecido por Oswald. Para Mário de Andrade a antropofagia de Oswald é sem compromisso, é uma piada, não contribui para a formação de uma identidade cultural, não consolida um trabalho. A pior acusação é a de “arte desinteressada”, que nos termos de Mário de Andrade significa aquela que o artista produz para o próprio deleite, mas não traz nenhuma contribuição para a cultura brasileira.

O segundo trecho selecionado, dedicado a Villa-Lobos, de certo modo interpreta o compositor como se fosse um discípulo do programa de Oswald, descartando, portanto, a eficácia de suas realizações. Enquanto Mário de Andrade escreve essas linhas, Villa-Lobos estava na França, recebendo a aprovação da crítica francesa. Os franceses desmentiam Guabarino ao identificar valor nas experiências estéticas do compositor brasileiro – e muito dessa diferença pode ser creditado também à disponibilidade de bons músicos, regentes e conjuntos capazes de executar com brilhantismo as ousadas propostas. A existência em Paris de um nicho de especialistas em música moderna, como demonstra o estudo de Anaïs Flechet (2004) foi fundamental para evidenciar o valor das produções de Villa-Lobos. Interessa para nossas análises perceber que Mário de Andrade não estava empenhado em resgatar Villa-Lobos do desprezo de Guanabario, mas vaciná-lo contra os elogios da crítica francesa, que o poeta do modernismo entendeu como perigosa armadilha:

Mas um elemento importante coincide com essa falsificação da entidade brasileira: opinião de europeu. O diletantismo que pede música só nossa está fortalecido pelo que é bem nosso e consegue o aplauso estrangeiro. Ora por mais respeitoso que a gente seja da crítica europeia carece verificar duma vez por todas que o sucesso na Europa não tem importância nenhuma pra Música Brasileira. Aliás a expansão do internacionalizado Carlos Gomes e a permanência além-mar dele prova que a Europa obedece à genialidade e a cultura. Mas no caso de Villa-Lobos por exemplo é fácil enxergar o coeficiente guassú com que o

exotismo concorreu pro sucesso atual do artista. Henri Prunières confessou isso francamente. Ninguém não imagine que estou diminuindo o valor de Villa-Lobos não. Pelo contrário: quero aumentá-lo. Mesmo antes da pseudo-música indígena de agora Villa-Lobos era um grande compositor. (ANDRADE, 1972, p. 14).

Neste trecho está evidente como Mário de Andrade percebe o próprio trabalho analítico como inserido em uma disputa de visões críticas. O embate é contra o modelo da crítica de Guanabarrino, incapaz de ver o Brasil como país produtor de uma cultura autêntica que seria possível somente na Europa (“mesmo antes ... Villa-Lobos era um grande compositor”). Mas é também contra os “golpes de crítica” com que os europeus exigem a submissão dos brasileiros à sua própria lógica musical. Como já apontou José Miguel Wisnik em um estudo pioneiro (1977) os franceses continuavam dispostos a entender a música produzida no Brasil como material exótico – e a incorporação dos maxixes na música de Darius Milhaud era o retrato de um país europeu desenvolvendo produtos elaborados a partir de matéria-prima extraída dos trópicos. O que Mário de Andrade exige do compositor, a contragolpes de crítica modernista, é a recusa de submeter-se aos franceses como o exótico sulamericano das florestas tropicais. O Brasil modernista é civilização concorrente, não fornecedor de exotismos para distração europeia.

Como Villa-Lobos deveria fazer seu processo criativo servir a este propósito? Só seria possível se investisse sua criação musical de muita pesquisa da cultura popular, principal proposta de Mário de Andrade no livro. Acontece que já havia um compositor trilhando esse caminho, da pesquisa da cultura popular em busca de uma música brasileira. Luciano Gallet estava trabalhando na harmonização de canções populares, transformadas em peças de piano, como também Villa-Lobos passaria a fazer na década seguinte, nos materiais que produziria para o projeto do Canto Orfeônico implantado no governo Vargas. Mas o caminho trilhado por Gallet ainda não estava pronto, a direção ainda não era segura:

Luciano Gallet está demonstrando já uma orientação menos regionalista e bem mais inteligente com os cadernos de Melodias Populares Brasileiras (ed Wehrs e Cia Rio) porém os trabalhos dele são de ordem positivamente artística, requerendo do cantor e do acompanhador cultura que ultrapassa a meia-força. Requer o mesmo dos ouvintes. (...) Do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonizador simples mas crítico também, capaz de cingir à manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência. Carecemos dum Tiersot, dum Franz Korbay, dum Möller, dum Coleridge Taylor, dum Stanford, dum Ester Singleton. (ANDRADE, 1972, p. 21).

Mário de Andrade está cobrando que, antes de usar a cultura popular para produzir obra “artística”, deveriam os músicos brasileiros produzir uma documentação da cultura popular de forma autêntica. Os nomes listados no trecho remetem a pesquisadores europeus e norte-americanos dedicados a este tipo de pesquisa. Algumas de suas obras estão presentes na biblioteca de Mário de Andrade, hoje depositada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

Observemos o caso de Julien Tiersot (1857-1936), musicólogo e folclorista francês. Conforme verbete do Dicionário Grove (WALLON, 2001), entrou no Conservatório de Paris em 1876 e estudou harmonia com Savard, composição com Massenet, órgão com Cesar Franck, etc. Em 1883 assumiu como assistente do bibliotecário do Conservatório. Em 1885 concorreu ao prêmio da Academia de Belas Artes com o livro *Histoire de la Chanson Populaire em France*, publicado em 1889. Por causa deste livro o governo lhe concedeu uma bolsa para pesquisar canções populares na Savóia e no Dauphiné. O resultado foi publicado em 1903 no livro *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises*. Em 1909 assumiu como bibliotecário principal do Conservatório de Paris, cargo mantido até 1921. Foi presidente da Sociedade Francesa de Musicologia. O verbete dá um total de 26 livros de sua autoria, publicados entre 1889 e 1935. Mais 6 livros em que figura como editor, publicando correspondência de Mozart, Bach, Berlioz (2 livros), Wagner e Rameau. Além disso, dedicou-se a 7 edições de obras compositores antigos (La Halle, Gluck, Campra, Rameau, Rousseau e Couperin). E trabalhou em mais 13 volumes de edições de canções populares. A biblioteca do IEB tem 13 obras de sua autoria, das quais 11 são indicadas como tendo pertencido à biblioteca de Mário de Andrade.

### **3. Luiz Heitor Correa de Azevedo: consolidação do modernismo**

O exemplo do trecho anterior, tratando do trabalho de um dos pesquisadores europeus citados por Mário de Andrade, é emblemático. Mário de Andrade está cobrando que uma musicologia de base seja feita com muita seriedade antes que seja possível o trabalho criativo dos compositores brasileiros. Embora fosse louvável o trabalho de Luciano Gallet com a composição para piano a partir das melodias populares, não seria este compositor que iria realizar o projeto proposto por Mário de

Andrade. Pouco tempo depois do Ensaio ser publicado, Gallet assumiria o Instituto Nacional de Música, nomeado pelo novo governo de Getúlio Vargas em dezembro de 1930 (ALVES BRUM, 2017, p. 60-61). O compositor colaboraria com Mário de Andrade no processo de reforma da Instituição, no caminho para transformar um centro de formação de virtuosos instrumentistas em um lugar de reflexão sobre a música e sobre a música brasileira. O processo de modernização da Instituição e de seu currículo se deu em aberto conflito com o corpo docente, e pouco tempo depois levaria à renúncia de Gallet, em junho de 1931. Depois deste breve período como diretor, o compositor faleceu em outubro do mesmo ano.

Caberia a outro personagem levar adiante parte das propostas estéticas do modernismo: Luiz Heitor Correa de Azevedo. Luiz Heitor tinha colaborado ou trabalhado conjuntamente com Luciano Gallet na Revista WECO e na fundação da Associação Brasileira de Música. Após a morte de Luciano Gallet, Luiz Heitor iria ascender profissionalmente e desenvolver vários trabalhos ligados a essa ideia de documentação e pesquisa da música brasileira. Entre outras atividades desenvolvidas, tornou-se um dos mais importantes críticos musicais atuantes no Brasil. Entre os espaços institucionais ocupados por Luiz Heitor, cabe destacar algumas atividades desenvolvidas que interagem com a questão que estamos investigando no momento.

Em 1932 Luiz Heitor tornou-se bibliotecário do Instituto Nacional de Música (BARROS, 2013, p. 60), ocupando o cargo vago depois da morte de Guilherme de Melo. Foi diretor da *Revista Brasileira de Música*, entre 1934 e 1942 – principal periódico brasileiro especializado em música. Em 1939 foi aprovado em concurso e se tornou o primeiro professor na cátedra de Folclore Nacional da Escola Nacional de Música (novo nome para o Instituto Nacional de Música depois da reforma de Luciano Gallet). Em 1941 residiu por 6 meses em Washington, atuando como consultor na Divisão de Música da União Panamericana. Nos Estados Unidos tomou contato com Alan Lomax e estabeleceu parceria com o *Archive of American Folk Song* da Biblioteca do Congresso. Para o desenvolvimento dessa parceria fundou em 1943 o Centro de Pesquisas Folclóricas na Escola Nacional de Música. Foi através deste instituto que organizou uma série de viagens para pesquisa e coleta de material da cultura popular, com apoio e equipamentos do Archive norte-americano: para Goiás (1942, ainda antes da criação do Centro de Pesquisas), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944). Posteriormente faria também viagem ao Rio Grande do Sul.

Embora não tenha se aprofundado tanto neste tipo de pesquisa quanto os intelectuais europeus mencionados por Mário de Andrade, Luiz Heitor parece ter sido o modernista que mais efetivamente atuou neste sentido. Em paralelo, durante o período que organizava as viagens de pesquisa com o Centro de Pesquisas Folclóricas, Luiz Heitor também trabalhava ativamente em órgãos de propaganda do Estado Novo varguista, vinculados ao Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP. Desta colaboração, nos interessa especificamente neste texto o trabalho desenvolvido na seção “Música” da revista *Cultura Política*, entre 1941 e 1945.

A revista era uma publicação mantida pelo governo Vargas. Uma observação do sumário de seu primeiro número, publicado em março de 1941 e disponível para consulta na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, revela um periódico de substancial conteúdo: 313 páginas de textos com enfoque jurídico, sociológico, econômico, histórico, enfocando temas englobados no mote “Evolução Política e Social do Brasil”, como indicado no editorial da p. 5. A primeira parte da revista, com mais de 200 páginas, dedicou-se a questões de funcionamento do governo, das eleições, e da história da formação do país. A segunda parte, iniciando na página 227, focou no “Brasil social, intelectual e artístico”, sendo que a parte “social” envolveu textos sobre costumes e folclore, a parte “intelectual” enfocou a literatura e os livros e a parte “artística” trouxe textos sobre música, artes plásticas, teatro, cinema e rádio.

Desde o primeiro número Luiz Heitor estava responsável pela seção de música, com cerca de 5 páginas, parte que ele redigiria por todo o tempo de existência da revista. Os textos de Luiz Heitor estiveram presentes em todos os números publicados em 1941 e 1942 (22 textos ao todo), e em parte dos números publicados em 1943, 1944 e 1945 (somando 16 textos nestes 3 anos). Um mapeamento dos compositores citados nos textos de Luiz Heitor na revista *Cultura Política* em 1941 e 1942 reflete exatamente a importância dada pelo crítico aos compositores modernistas atuantes na capital federal: os mais citados são Villa-Lobos, Francisco Mignone e Lorenzo Fernandes. Atuando em São Paulo, mas também alvo da atenção de Luiz Heitor está Camargo Guarnieri. Compositores da geração anterior também aparecem várias vezes: Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga. Seguindo a trilha da crítica musical aberta por Mário de Andrade na década anterior, pode-se perceber em Luiz Heitor uma preocupação primordial em mapear o que o modernismo vinha constituindo como uma música clássica brasileira.

Dando impulso a esse sentido de mapeamento da música brasileira, o que também está em acordo com a linha editorial da revista oficial do Regime Vargas, pode-se acompanhar este sentido nos primeiros 5 números da revista, publicados de março a julho de 1941. No texto do primeiro número, Luiz Heitor procura apresentar as inovações institucionais trazidas na década de 1930, ou seja, durante o governo Vargas: destaca o projeto de educação musical implantado por Villa-Lobos, a reforma do Instituto Nacional de Música conduzida por Luciano Gallet e a formação de uma nova geração de compositores. No segundo número, seleciona três jovens compositores para destacar, considerando-os por terem iniciado as carreiras na década de 1930 e por representarem a “corrente mais avançada e mais nacionalista da nossa música”: Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali e Luis Cosme. No terceiro número, o texto é inteiramente dedicado à obra de Bráslilo Itiberê, considerado por Luiz Heitor como o pioneiro do folclorismo no Brasil. O texto do número 4 comenta a obra de Henrique Oswald, falecido no mês anterior. E no número 5 Luiz Heitor dedica suas páginas a comentar a ópera *Malazarte*, composição de Lorenzo Fernandes sobre argumento de Graça Aranha, cuja estreia tinha sido confirmada para a temporada de ópera, em setembro.

A atenção de Luiz Heitor como crítico musical de um dos periódicos mais importantes da época é claramente voltada para a formação ou consolidação de uma música brasileira moderna. Seguindo a trilha aberta por Mário Andrade em sua crítica musical da década anterior, mas muito mais próximo do poder central, sua produção crítica para *Cultura Política* reflete a adoção do projeto modernista pelo Regime Vargas. Somando suas forças com as críticas de Mário de Andrade, Luiz Heitor contribui para superar o legado da crítica de Oscar Guanabara, que tinha soado como a principal autoridade musical na imprensa da capital entre 1886 e 1937. Neste último ano, após seu falecimento, foi substituído em sua coluna no *Jornal do Comércio* por Andrade Muricy, outro crítico que andaria mais próximo da lógica modernista (FARIA, 1997).

Mas não é apenas contrapondo Luiz Heitor e Mário de Andrade a Oscar Guanabara, de uma geração muito anterior, que vemos o contraste do projeto modernista com uma tradição europeizada. Nos meses em que Luiz Heitor não publicou na *Cultura Política*, entre fevereiro e julho de 1943, a seção de música foi escrita por Frei Pedro Sinzig, padre franciscano de origem alemã – musicólogo, compositor, escritor e pensador, naturalizado brasileiro. Seus textos formaram uma sequência de reflexões sobre a *Missa Solemnis* de Beethoven.

Essa comparação nos mostra o quanto a ideia de valorizar a produção dos compositores contemporâneos atuantes no Brasil, ligados ao movimento modernista, não era uma tendência natural, mas uma construção deliberada de intelectuais que entenderam a crítica musical como uma disputa feita de golpes e contragolpes. A tendência natural era a predominância da música europeia no mercado de concertos, partituras, discos, aulas de música, e crítica musical. A insistência em colocar os compositores brasileiros como assunto era uma teimosia particular. Que Luiz Heitor e Mário de Andrade tenham assumido papéis tão importantes na vida musical brasileira, é sintoma de quanto eles lutaram por uma hegemonia do modernismo como memória também de uma música brasileira que se construía.

Compositores “clássicos” europeus como Bach, Haendel, Mozart, Beethoven ainda são muito mais tocados e conhecidos no Brasil do que os “clássicos” brasileiros – Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri. Basta conferir os programas dos conservatórios, o repertório das orquestras, os temas dos livros de história da música. No entanto, o modernismo triunfou ao construir um nicho nos espaços culturais, um tímido espaço de memória e permanência da música dos compositores do país, e uma valorização da lógica de que fora da Europa também somos produtores de cultura, com as nossas especificidades.

A consolidação desse viés da crítica modernista, exercida na imprensa por Mário de Andrade desde o fim da década de 1920 e por Luiz Heitor ao longo da década de 1940 – de cujas produções pinçamos pequenos exemplos neste artigo, teve sua consolidação nos manuais de História da Música Brasileira, que bem ou mal se tornaram referências de consulta para a formação das novas gerações de músicos. Em 1956 Luiz Heitor publicou *150 anos de música no Brasil*, e neste livro deu um capítulo inteiro para cada grande compositor modernista: Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri. A base do discurso histórico produzido por Luiz Heitor nesta obra foi retomada décadas depois nos trabalhos de Vasco Mariz (*História da Música no Brasil*) e José Maria Neves (*Música Contemporânea Brasileira*). Embora o viés dos tempos de Oscar Guanabara – admiração primordial pelos clássicos europeus, ainda seja forte, os ideais do modernismo se estabeleceram como referências para a formação das futuras gerações de músicos brasileiros.

## REFERÊNCIAS

- ALVES BRUM, Marcelo. *Entre música interior e música brasileira: o catálogo de obras de Luciano Gallet*. Tese (Doutorado em Música). ECA-USP, São Paulo, 2017.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Coleção Obras de Mário Andrade. São Paulo: Martins, 1972.
- AUGUSTO, Antonio José. “Vive pela ideia e cumpre a lei da criação’: música, imprensa e esfera pública no Segundo Reinado”. In: EGG, André (org.) *Música, cultura e sociedade: dilemas do moderno*. Curitiba: CRV, 2016. p. 13–29.
- BARROS, Felipe. *Música, etnografia e arquivo nos anos 40: Luiz Heitor Correa de Azevedo e suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943) e Goiás (1944)*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2013.
- CALDEIRA, Jorge. *Júlio de Mesquita e seu tempo*. 4 volumes. São Paulo: Mameluco, 2015.
- CASTAGNA, Paulo. “Periódicos musicais brasileiros no contexto das bibliografias e bases de dados na área de música”. *Anais do VII Encontro de Musicologia Histórica - Juiz de Fora 2006*. p. 21–54. 2008.
- COELHO PRADO, Maria Lígia. *A democracia ilustrada: o Partido Democrático de São Paulo (1926-1934)*. Coleção Ensaios, 115. São Paulo: Ática, 1986.
- CONTIER, Arnaldo. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Brasil novo: música, nação e modernidade (os anos 20 e 30)*. Tese de Livre Docência, FFLCH-USP, 1988.
- \_\_\_\_\_. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na Canção de Protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, Volume 18, Número 35, p. 13–51, 1998.
- DE LUCA, Tânia Regina. “Fontes impressas. História dos, nos e por meio dos periódicos”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.) *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 111–53.
- \_\_\_\_\_. *A ilustração (1884-1892): Circulação de textos e imagens entre Paris, Lisboa e Rio de Janeiro*. São Paulo: UNESP, 2018.
- EGG, André. *Artística, popular, popularesca: o modernismo e as fronteiras da música brasileira nas décadas de 1920 a 1950*. Tempo da Ciência. Toledo, Volume 20, Número 39, p. 85–112, 2013.
- \_\_\_\_\_. “A necessidade faz o crítico: Mário de Andrade na música brasileira e a importância do estudo de sua coluna no Diário Nacional”. In: EGG, André (org.) *Música, cultura e sociedade: dilemas do moderno*. Curitiba: CRV, 2016, p. 71-100.
- \_\_\_\_\_. “Embates modernistas na crítica musical de Mário de Andrade nos anos 30”. In: GAN, German; CASCUDO, Teresa (orgs.). *Palavra de crítico: estudos sobre música, prensa e ideologia*. Aracena (Espanha): Doble J, 2014 a. p. 83-103.
- \_\_\_\_\_. “O modernismo musical no Brasil”. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014b. p. 349-379.

\_\_\_\_\_. “Modernismo é ter orquestra em São Paulo: música sinfônica na crítica de Mário de Andrade no Diário Nacional”. XXVI Congresso da ANPPOM, Belo Horizonte-MG. *Anais.*, 2016.

\_\_\_\_\_. “Contra a pianolatria: os concertos de piano na crítica de Mário de Andrade no Diário Nacional em 1927”. XXIX Congresso da ANPPOM, Pelotas-RS. *Anais*, 2019.

FARIA, Adriana Miana de. *Koellreuter e a crítica de Andrade Muricy (1939-1951)*. Dissertação (Mestrado em Artes). UNIRIO, Rio de Janeiro, 1997.

FLECHET, Anaís. *Villa-Lobos à Paris: un écho musical du Brésil*. Paris: L’Harmattan, 2004.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo/Rio de Janeiro: EDUSP/Ediouro, 2004.

GOLDBERG, Luiz Guilherme, OLIVEIRA, Amanda, e MENUZZI, Patrick, (orgs). *Oscar Guanabarro e a crítica musical no Brasil. Transcrições Guanabarrinas: Antologica Crítica O Paiz*. Volume 1 (1884-1889). Volume 2 (1890-1899). Volume 3 (1900-1909) Volume 4 (1910-1917). Porto Alegre: Liquid Book, 2019.

GUERIOS, Paulo Renato. *Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

LEME, Mônica. *E saíram à luz as novas polcas, modinhas, lundus e etc.: música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820 - 1920)*. Tese (Doutorado). ICHF-UFF, Rio de Janeiro, 2006.

LISBÔA, Sérgio Rodrigues. *Da bucólica ao Ensaio sobre música brasileira*. Dissertação (Mestrado). ECA-USP, São Paulo, 2015.

MAYER, Jorge Miguel. “MARREY JUNIOR, José Adriano”. Em *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro CPDOC-FGV*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2010.

<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/marrey-junior-jose-adriano>

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

NAPOLITANO, Marcos. “Arte e política no Brasil: história e historiografia.” Em EKG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. XV-XLVI.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

PILAGALLO, Oscar. *História da imprensa paulista: jornalismo e poder de D. Pedro I a Dilma*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50*. Tese (Doutorado) EC-UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

VALIATTI PASSAMAE, Maria Aparecida. *Oscar Guanabarro e sua produção crítica de 1922*. Dissertação (Mestrado) EM-UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.

WALLON, Simone. “TIERSOT, Julien”. Em *The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 2001.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

## **SOBRE O AUTOR**

André Egg é professor da UNESPAR e do PPGMUS-UNESPAR. Professor do PPGHIS-UFPR. Doutor em História Social pela USP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2991-1978>. E-mail: [andre.egg@unespar.edu.br](mailto:andre.egg@unespar.edu.br)