

“E O GRANDE RIO DA MÚSICA BRASILEIRA, DE NORTE A SUL, REGANDO A TERRA ”: O TRABALHO DIDÁTICO DE MÁRIO DE ANDRADE NO CAMPO MUSICAL

“AND THE GREAT RIVER OF BRAZILIAN MUSIC, FROM NORTH TO SOUTH, WATERING THE LAND”: MÁRIO DE ANDRADE'S DIDACTIC WORK IN THE MUSICAL FIELD DICHOTOMIES

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianey Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 67, abr. 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 22/01/2025

Aceito em: 25/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Vitor Fernando Perilo Vitoy  

PUC-Goiás | vitorvitoy@pucgoias.edu.br

Resumo/Abstract

Este estudo visa analisar a contribuição de Mário de Andrade para o desenvolvimento da musicologia e da identidade musical brasileira. A partir de uma vasta produção teórica e literária, observa-se que o autor destaca-se como um dos principais defensores da valorização do cancionário popular e folclórico, promovendo uma revisão cultural profunda ao integrar a arte à realidade social do país e incentivar os compositores a explorarem as raízes populares do Brasil. Sua atuação como professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, aliada ao trabalho como crítico musical, foi essencial para consolidar suas ideias e formar um público mais consciente da diversidade musical brasileira.

Palavras-chave: Mário de Andrade, música brasileira, folclore musical, identidade cultural, modernismo.

This study aims to analyze Mário de Andrade's contribution to the development of musicology and Brazilian musical identity. Based on his vast theoretical and literary output, the author stands out as one of the main defenders of the appreciation of popular and folk songs, promoting a profound cultural revision by integrating art with the country's social reality and encouraging composers to explore Brazil's popular roots. His work as a professor at the Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, combined with his work as a music critic, was essential in consolidating his ideas and forming a public more aware of Brazil's musical diversity.

Keywords: Mário de Andrade, Brazilian music, musical folklore, cultural identity, modernism.

PRÓLOGO: MÁRIO DE ANDRADE E A MÚSICA COMO EXPRESSÃO NACIONAL

A trajetória intelectual de Mário de Andrade (1893-1945) transcende os limites da literatura ficcional, expandindo-se com vigor para outras áreas do conhecimento, como a música, a etnografia e a crítica artística e cultural. Figura de proa no movimento modernista brasileiro, o autor paulistano não só buscou uma renovação estética, mas também uma profunda reconciliação entre as manifestações populares e o universo erudito. Essa abrangência, de acordo com o professor Florestan Fernandes, caracteriza-se como um “autêntico pioneiro, consciente de suas responsabilidades e de suas limitações” (Fernandes, s/d, p. 115-6).

No caso específico da música brasileira, Mário de Andrade vislumbrou mais que um fenômeno artístico: viu-a como um reflexo da complexa formação social e cultural do país, marcada por profundas desigualdades e uma tradição de oralidade dominante sobre a escrita. O leitor conseguirá verificar, ainda que brevemente, que toda sua pesquisa, além de didática e crítica, foi capaz de delinear os contornos de um pensamento que almejava a consolidação de uma arte nacional, capaz de dialogar com as raízes populares sem se submeter à simples imitação dos modelos europeus, como salienta Tadeu Chiarelli em seu livro *Pintura não é só beleza*.

Mário de Andrade fundará o seu modernismo dentro do campo da crítica de arte, construindo um determinado conceito de tradição artística brasileira. Ou melhor, das várias camadas de obras e artistas que foram sedimentando o solo da cena artístico-cultural do país até o advento do modernismo, Mário de Andrade selecionará certas figuras e certas obras que “prenunciam”, lá no passado, determinadas obras/ e ou atitudes modernistas (Chiarelli, 2007, p. 25).

Reiteramos que, além de seu papel como crítico e pesquisador, Mário de Andrade assumiu também uma postura didática, acreditando que a educação musical no Brasil deveria incorporar essas tradições, integrando-as de maneira sistemática ao ensino e à prática musical formal, visão pedagógica que foi consolidada durante sua atuação como professor de Música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde buscou criar uma ponte entre a música erudita e a cultura popular, trabalho que não só inspirou gerações de músicos e intelectuais, mas também fomentou um debate crítico sobre as direções da música brasileira durante a primeira metade do século XX.

Em crônicas como “Música Brasileira” (1921) e em obras mais extensas como *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928) e *Compêndio de História da Música* (1929), o escritor defende que a verdadeira música nacional encontra-se nas expressões do cotidiano, como nas cantigas de roda, nos cantos de trabalho e nas melodias folclóricas. Podemos inferir, portanto, que a trajetória de Mário de Andrade no campo musical transcende o mero interesse acadêmico, pois ele enxergava na música uma forma de intervenção cultural e social, capaz de expressar as vivências e os sentimentos do povo brasileiro. Veremos adiante que suas críticas à “Pianolatria” buscavam incentivar uma reflexão mais profunda sobre o significado de produzir arte em um país marcado por profundas desigualdades sociais.

CANCIONEIRO E MODERNISMO: MÁRIO DE ANDRADE E A CRÍTICA MUSICAL BRASILEIRA

O polímata Mário de Andrade pautou grande parte de sua pesquisa no campo musical, principalmente porque enfatizava o quanto as canções populares no Brasil seriam uma forma poderosa de representar a cultura e as manifestações do país, preenchendo o vazio deixado pela falta de leitura e escrita reflexiva em grande parte da população. Para ele, essa interpretação parece apropriada para perceber que a música teve um papel central nas experiências brasileiras, transmitindo histórias, sentimentos e identidades que moldam tanto a sociedade, quanto a cultura.

Compreendemos Mário de Andrade não só como poeta e escritor de textos ficcionais e críticos, mas também como um intelectual de significativa dimensão didática e produtor de crônicas, ensaios e textos teóricos que evidenciam toda uma consciência e sensibilidade em relação às diversas temáticas artísticas que circundam o país. Além disso, é importante destacar sua formação no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, o que nos permite

julgar essa área como uma das mais proíficas em sua trajetória como pesquisador, docente e escritor¹.

Com base nessas informações, observa-se que ele utilizou a música como uma lente para analisar as diversas produções culturais e seus respectivos produtores, apontando caminhos para a pluralização da cultura brasileira, organizando de maneira sistemática o vasto conteúdo que adquiria e, assim, estabelecendo uma conexão entre a obra de arte e as práticas culturais e sociais do país. A pesquisadora Gilda de Mello e Souza em *A ideia e o figurado* evidencia que

o período que se segue à Semana de Arte Moderna e vai de 1922 a 1928 é fundamental na trajetória do grande escritor e deve ser tomado como referência para que se entenda a sua evolução. A batalha do Modernismo foi para todos que nela tomaram parte um divisor de águas, uma ruptura, mas para Mário de Andrade representou o primeiro momento de um desafio. A 20 de janeiro de 1922 era nomeado catedrático da História da Música do Conservatório Dramático e Musical; 22 dias depois, de 13 a 18 de fevereiro tomava parte na Semana de Arte Moderna, onde seria um dos representantes mais visados pela estrondosa vaia do Teatro Municipal (Souza, 2005, p. 13-14).

A morte do irmão Renato Moraes de Andrade aos 14 anos, em 1913, em um acidente enquanto jogava bola, teve um forte impacto na vida de Mário de Andrade, isto porque depois do ocorrido, as comemorações ao som do piano, que eram rotineiras na casa da família, passaram a ser cada vez mais esparsas, e o filho mais velho, que na infância fora considerado um pianista prodígio, passou a não conseguir mais tocar com a mesma destreza, caindo em uma depressão e adquirindo um persistente tremor nas mãos. Assim sendo, percebe-se, a partir destas leituras, que o sonho de ser pianista foi direcionado para a docência e para as pesquisas que realizou durante toda a vida, especialmente a partir dos anos de 1920.

Merece reconhecimento a dinamização proativa com que contrariava os valores definidos pela elite intelectual como preponderantes e declarava sua convicção democrática nas expressões artísticas, incluindo aqui as canções populares, postura que foi se alicerçando a partir de sua juventude e acabou ganhando mais fôlego depois de adulto. Segundo Paulo Sérgio Malheiros dos Santos, em sua obra ensaística intitulada *O Grão Perfumado*, Mário de Andrade destaca-se como um estudioso da música, cujas investigações são importantes, especialmente devido à escassez de análises críticas substanciais à época em que foram conduzidas. Para ele, o escritor de *Música*, *Doce Música*, dedica-se profundamente à consideração de que a música não pode ser estudada de maneira isolada do contexto social: “Mário só acreditava na arte como um todo englobando aspectos étnicos, estéticos e políticos” (Santos, 2013, p. 18).

Toda essa discussão ganha contorno e relevo mais expressivos se tomarmos como norte alguns textos de Mário de Andrade sobre a música e o cancionário popular, que figuraram em jornais e revistas da primeira metade do século XX, ou foram oriundos das palestras que proferiu. Para o professor e escritor da Universidade de São Paulo José Miguel Wisnik, cada um desses textos publicados de modo esparso, mas produzidos em grande volume, “tematiza a nova música, fazendo com que sua problemática desemboque em duas vertentes: a ligação com a Europa, de um lado, e a proposta didática de outro, vazada na crítica à música descritiva e a Pianolatria” (Wisnik, 1977, p. 104). Além do mais, essa prática de escrita crítica tornou-se um ofício comum, não só por parte de Mário de Andrade, mas de outros intelectuais da época, como mais uma forma de auferir renda complementar².

É importante destacar ainda que o fato de Mário de Andrade ter sido um missivista incansável permitiu que ele travasse um diálogo constante com seus contemporâneos, um intercâmbio de ideias

1 Sua matrícula é efetivada em 20/02/1911, provavelmente no terceiro ano da turma de piano e, no ano seguinte, é nomeado aluno praticante para ensinar teoria. Em 1913 começa a lecionar Solfejo (curso que ensina a ler as notas musicais), piano e História da Música. Em 1914 matricula-se no curso de canto e em 1916 é nomeado auxiliar na cadeira de piano. Em 03 de março de 1918 recebe o diploma do curso de piano e a partir de 1920 já é contratado oficialmente pelo próprio Conservatório para lecionar (Alvarenga, 1974, p. 60-61).

2 Em uma entrevista concedida no ano de 1933, Mário de Andrade declarou: “[...] no Brasil ainda é raro o escritor que pode viver dos seus próprios livros. Me dedico por isso ao jornalismo e ao professorado, que são ocupações sempre de ordem intelectual, e me conservo dentro da minha realidade primeira que é a arte” (Andrade, 1983c, p. 40).

que o conduziu a uma crítica inovadora, especialmente no que tange aos quadros culturais do Brasil, refletindo sua postura intelectual comprometida. Sua liberdade para articular concepções e projeções sobre o desenvolvimento dos diversos elementos poéticos, musicais, coreográficos e folclóricos com os quais dialogava é particularmente marcante.

As premissas que sustentam nossa análise sobre o pragmatismo de Mário de Andrade destacam sua habilidade de interpretar fenômenos orais e escritos, abrangendo tanto o discurso de pessoas letradas quanto o de indivíduos sem formação formal. Seu *Ensaio sobre a música brasileira* sobressai como uma ilustração ao sugerir que os músicos deveriam incorporar elementos da música popular e folclórica em suas composições, revelando um diferencial significativo na abordagem do autor.

Devemos esclarecer que nos primeiros anos da década de 1920 o escritor não se detinha em produzir material teórico sobre música, mas textos sobre artistas e suas composições, englobando a necessidade de se rever costumes e experiências práticas a fim de promover um trânsito mais próximo entre esses produtores e o público. Para Paulo Sérgio Malheiros dos Santos,

Mário de Andrade, aberto às novidades vanguardistas, manteve-se, entretanto, ideológica e afetivamente ligado a muitas tradições. A música erudita europeia será para ele sempre a preferência primordial, mesmo quando em situações específicas, circunstanciais tentará combatê-la. Mais difícil será precisar quando começa seu interesse pela tradição oral do folclore brasileiro (ainda aqui, o modelo europeu impõe-se, e o escritor observa que, já na Idade Média melodias populares se associavam aos textos litúrgicos na arte polifônica dos motetos do século XIII). Mário entraria em contato com a música interiorana paulista em suas férias nos arredores da cidade; e as primeiras melodias folclóricas, nordestinas ou de outros estrados, lhe chegaram, provavelmente, pelo convívio com alunos do Conservatório e imigrantes, moradores da Pauliceia (Santos, 2013, p. 27).

O trecho acima traz uma análise que explora a riqueza e a complexidade das influências culturais na vida e obra de Mário de Andrade, identificando as principais abordagens ensaísta e cronista do autor, principalmente quando examina o trabalho de determinados compositores e suas composições, com ênfase nos aspectos mais marcantes de suas estéticas, como forma, melodia, estrutura e harmonia. Ademais, a análise considera as implicações culturais, políticas e ideológicas que indicam o surgimento de uma postura intelectual em consolidação entre os críticos paulistas e cariocas nas primeiras décadas do século XX.

MÁRIO DE ANDRADE E A CRÍTICA MUSICAL JORNALÍSTICA NA DÉCADA DE 1920

Em seu artigo “Música Brasileira”, publicado na primeira quinzena do mês de julho do ano de 1921, no jornal *Correio Musical Brasileiro*, Mário de Andrade procurou levantar uma indagação importante: haveria ou não uma música realmente nacional? Essa celeuma desdobrou-se em tantas outras oportunidades que teve para abordar o assunto. Em suma, o que o autor pretendia naquele instante não era simplesmente trazer respostas objetivas aos leitores, mas criar um efeito retórico que alvitrasse a validade das muitas manifestações existentes que ele pôde analisar com maior propriedade.

Logo nos dois primeiros parágrafos, já é possível detectar seu anseio, que não foi outro senão o de asseverar que a música brasileira existe “na canção popular”, nas especificidades de cada um dos estados federativos do país, sendo que em alguns ela seria “mais lírica”, em outros “mais estilizada” ou mesmo “mais sensual, mais rítmica” (Andrade, 1921, p. 5). Depreende-se, a respeito da potencialidade musical no Brasil, toda essa diversidade avistada, fosse nos centros mais urbanizados com os maxixes, tangos e sambas, fosse nas regiões mais distantes com os cateretês ou lundus, por exemplo, o que atestava vivências locais, que integralizadas perfaziam o vasto repertório nacional.

Mário de Andrade, com todo seu didatismo, considera que a música traspasa a própria história, estando sempre relacionada à condição humana, que por natureza tende a ser musical, por isso sabe-se que desde o nascimento já se convive com as canções e se cresce rodeado por outras tantas demonstrações melódicas e rítmicas. Fundamentalmente, é ela que “nos assiste em nossas dores, nos anima em nossos desesperos e nos coroa em nossas glórias” (Andrade, 1921, p. 5).

É preciso esclarecer que a música aparece entre nós sempre como legitimadora dos mais diversos processos, isto é, ela simboliza cada uma das conquistas realizadas. Assim, não há grupo que não tenha experimentado, em alguma ocasião pelo menos, um contato mais íntimo com algum tipo de canto ou dança. Maurice Halbwachs detalha de modo apurado essas noções em seu livro *A Memória Coletiva*:

Não existe somente a música dos músicos. A criança é embalada docemente pelas canções de sua ama de leite. Ela repete mais tarde os refrões que seus pais cantam junto dela. Há canções de roda, como há cantigas de trabalho. Nas ruas das grandes cidades, as cantigas populares correm de boca em boca, reproduzidas outrora pelos realejos, hoje pelos megafones. As melopeias dos comerciantes ambulantes, as canções que acompanham as danças enchem o ar de sons e de acordes. Não é necessário que os homens tenham aprendido música para que guardem a lembrança de certas canções e de certas melodias (Halbwachs, 1990, p. 172).

No Brasil, a música suplanta a noção do que possa ser o nacional e, desde a formação, é ela que se faz presente nas celebrações religiosas, nas danças, nos costumes, tornando-se íntima de todos e se afirmando como patrimônio imaterial, criado e recriado pelas comunidades em função de seu ambiente. Para o crítico e estudioso Renato Almeida, em seu livro *História da Música Brasileira*, de 1926, “não podíamos deixar de ser musicais. Só as naturezas frias são mudas e a nossa sinfonia a própria luz”. E prossegue explicando que “pouco importam as formas do canto popular, as modificações autóctones ou importadas; ficou o ritmo brasileiro, com uma cor dourada, cheia de sol, fulgente, maravilhosa” (Almeida, 1926, p. 15).

Os escritores José Geraldo da Vinci de Moraes e Cacá Machado, no texto 'Escutando o Brasil', explicam melhor esse argumento mostrando que o povo brasileiro, historicamente, “mais canta do que lê”; por isso

a ‘vocação musical’ da sociedade brasileira foi sem dúvida nenhuma reforçada por sua condição cultural basicamente oral ou lecto-oral que, por uma série de circunstâncias históricas, permaneceu assim até pelo menos meados do século XX. Além disso, a inexistência ou as limitações de mediações e interlocuções sociais e políticas sempre exibiram nossas gritantes contradições, instituindo na cultura cotidiana o lugar central das ações, mediações e representações da sociedade. Nessas condições, não surpreende, portanto, que a música – sobretudo a do “povo” – ocupasse papel importante na produção e interlocução cultural e social na sociedade brasileira. [...] (Machado; Moraes in: Carvalho; Eugênio, 2014, p. 588).

Nos textos de Mário de Andrade, identificamos uma pluralidade didática e crítica, notadamente relevante, uma vez que a autonomia do autor encontra-se atrelada a um status que demanda consecução mediante a distância da predominante visão eurocêntrica na tessitura sociocultural brasileira. Em princípio, havia a busca de uma legitimidade que decorreria da exigência de se pensar as composições não somente enquanto uma arte no sentido verdadeiro e primitivo da palavra, mas como força de caráter civilizatório. Foi assim que tentou provar que os músicos faziam música “copiando Verdi, macaqueando Puccini”, ou mesmo “enfeitando-se com pó-de-arroz e o *rouge* de Massenet ou tentando o debussismo” (Andrade, 1921, p. 5).

Depreende-se que Mário de Andrade preveniu seus leitores sobre os cuidados quanto à incorporação de elementos estrangeiros nas composições nacionais, isto porque os músicos poderiam incorrer na desvalorização dos processos populares, que deveriam ser utilizados nas composições eruditas. Apesar de valorizar a música do francês Claude Debussy (1862-1918), que se despojou dos cânones, das repetições e das cadências rítmicas, postergando as normas da harmonia clássica, ou mesmo do italiano

3 O trecho foi transcrito utilizando as atuais regras gramaticais da Língua Portuguesa.

Giacomo Puccini (1858-1924), que foi reputado pela crítica como um dos maiores representantes das óperas realistas, o musicólogo paulistano buscava fustigar a tendência de copiar a metodologia de criação musical europeia, o que ele voltaria a versar não só em textos jornalísticos, mas em seu *Ensaio sobre a música brasileira* e demais textos que escreveu entre os anos de 1920 e 1940.

Teoricamente o que precisava ser vencido era um estágio histórico de inconsciência nacional, levando os músicos a conquistarem uma autenticidade criativa, livrando a nação dessa condição cultural de “empréstimo”, polêmica que não versava apenas sobre uma situação recente, mas remetia ao período colonial, como sustentam Enio Squeff e José Miguel Wisnik, em seu livro *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música*.

O problema é todo este: na medida em que o país foi se envolvendo na sua própria condição de colônia, impuseram a história artística um constante voltar-se para o exterior, no afã de encontrar no estrangeiro (França, Inglaterra e hoje Estados Unidos) o que não se vislumbrava aqui dentro.

A rigor, pois, o país sem memória existe desde os tempos em que o objeto atual de nosso esforço de recuperação começou a ser disposto como problema (Squeff; Wisnik, 2004, p. 22).

Considerando este particular, Carlos Gomes (1836-1896) é referenciado no texto “Música Brasileira”, de 1921, no sentido de ratificar que o seu nacionalismo musical romântico cumpria uma função determinada: a do enaltecimento da língua portuguesa por intermédio da seleção de textos musicais que incluíam no repertório temas brasileiros históricos, dentre eles o indianismo, que se fez vigente em *O Guarani*. Porém, para Mário de Andrade, essa prática não pretendia legitimar características reais do país, isso porque em suas peças prevaleciam componentes com especificidades europeias, o que já havia sido contraditado também, em diversas oportunidades, no campo literário. Essa síntese, conforme Enio Squeff e José Miguel Wisnik, corrobora o entendimento de que

os diversos tipos regionais que passam pela obra de José de Alencar são brasileiros por constituírem uma temática literária, e não por se identificarem como tais. José de Alencar é antes de tudo um escritor que adota um meio erudito como forma de comunicação. O mesmo pode ser dito em relação a Carlos Gomes e sua música (Squeff; Wisnik, 2004, p. 22).

Em seu texto “Pianolatria”, publicado na primeira edição da revista *Klaxon*, de 15 de maio de 1922, o escritor modernista reforçou que Carlos Gomes intentava, inicialmente, instituir uma vinculação entre seu imaginário e as demonstrações artísticas que estavam presentes à sua volta, o que não seria mais compatível com os novos ideais que eram defendidos. Foi por esse viés que houve a distinção entre o que seria o nacionalismo temático e o de caráter popular, que se beneficiava de uma autonomia composicional e representativa da expressão nacional.

Não há dúvida. O Brasil ainda não produziu músico mais inspirado nem mais importante que o campineiro. Mas a época de Carlos Gomes passou. Hoje sua música pouco interessa e não corresponde às exigências musicais do dia nem à sensibilidade moderna. Representá-lo ainda seria proclamar o bocejo uma sensação estética. Carlos Gomes é inegavelmente o mais inspirado de todos os nossos músicos. Seu valor histórico, para o Brasil é e será sempre imenso. Mas ninguém negará que Rameau⁴ é uma das mais geniais personalidades da música universal... Sua obra prima, porém, representada há pouco em Paris só trouxe desapontamento. Caiu. É que o francês, embora **chauvin**, ainda não proclamou o bocejo sensação estética (Andrade, 1922, p. 8).

4 Jean-Philippe Rameau (1683-1764) foi considerado um dos maiores compositores do período Barroco-Rococó. Na França, porém, é tido como a maior expressão do Classicismo musical.

Os apontamentos acima demonstram que, para Mário de Andrade, Carlos Gomes não deixou de ter sua relevância, até porque, a seu modo, sua produção tentava explorar os elementos da arte nacional. Entretanto, o maior problema encontrado residia no fato de o músico não ter conseguido realizar maiores feitos em prol da música brasileira, apegando-se a uma perspectiva romântica e exótica do povo e da cultura. Dessa maneira, predominava sua “estreita visão artística dos italianos de seu tempo e em cuja escola aprendeu” (Andrade, 1921, p. 5).

Carlos Gomes, já consagrado no Segundo Império como primeiro músico a se apresentar no exterior, adotou um procedimento de composição que se aproximava, por exemplo, das do italiano Guiseppe Verdi⁵ (1813-1901), indicando princípios dramáticos do romantismo fixados no exotismo. Essa é uma polêmica que foi abordada com maior clareza por Jorge Coli em *A Paixão Segundo a Ópera*, ao nos enunciar que

o caso preciso de Carlos Gomes, a questão de sua música ser brasileira não pode ser decidida pelo meio de um caráter intrínseca e formalmente nacional. O indianismo, criação de um romantismo em busca de suas raízes nacionais, encontra suas fontes mais poderosas na Europa, Chateaubriand constituindo-se como modelo maior. Nobre e forte, o bom selvagem tornou-se a própria imagem tanto do Império quanto do caráter brasileiro: Carlos Gomes faz o índio cantar em italiano; pouco importa, esse caráter brasileiro é assim afirmado na grande cultura do ocidente. (Coli, 2003, p.122)

O professor titular de História da Arte e da História da Cultura da Universidade de Campinas prossegue com seus argumentos ratificando que

a partir do movimento modernista que ocorreu no Brasil durante os anos de 1920, a posição de Carlos Gomes foi profundamente contestada. Primeiro porque ele é um compositor de óperas, gênero que parecia envelhecido e pomposo, antimoderno por excelência. A geração iconoclasta que havia introduzido os novos valores culturais da modernidade no Brasil só podia rir desse compositor de óperas de desprezá-lo: o gênero parecia então vulgar, fácil, de mau gosto (Coli, 2003, p. 122).

Para a escritora e antropóloga social Elizabeth Travassos, em seu livro *Modernismo e Música Brasileira*, os vanguardistas da segunda década do século XX deram ênfase a um novo olhar sobre as inúmeras representações artísticas e culturais brasileiras, que expunham uma inquietude consciente quanto à riqueza de sons e ritmos provenientes de todo o país. Isso posto,

A modernização concebida por artistas nos anos 20 remodelou a percepção negativa da particularidade brasileira, revendo também um momento anterior da história no qual se manifestara o anseio de libertação do jugo cultural europeu – o romantismo. A nacionalização musical projetada pelos modernistas retirava sua força da insatisfação com a incorporação epidérmica de células rítmicas, melodias ou fragmentos melódicos populares que davam colorido local, mas não alteravam as formas de expressão (Travassos, 2000, p. 37-8).

Como se vê, Mário de Andrade torna-se um crítico, ensaísta e cronista que, por intermédio de um didatismo sistematizado, procurou ensinar e encorajar os músicos a dispensarem seus esforços em prol da música nacional, por isso o constante julgamento às composições de Carlos Gomes. A título de exemplo, acaba referenciando a Itália, que se tornou revolucionária ao fazer música moderna buscando força “na canção popular, na música da raça, até no canto gregoriano do século VI” (Andrade, 1921, p. 5).

É impossível não notar que sua queixa em relação ao músico de Campinas estava relacionada ao que Elizabeth Travassos vai chamar de “libertação do jugo cultural europeu”, a um desagrado que

⁵ No texto publicado em 1921, Mário de Andrade cita Verdi como um nome a não ser imitado no Brasil.

projetaria novas possibilidades de criação musical. De natureza igual ocorreu quando o musicólogo no final de seu texto “Música Brasileira”, de 1921, procurou demonstrar seu descontentamento quanto à Henrique Oswald (1852-1931), um músico que teria grande potencial, caso se devotasse à causa nacional. A insistência por parte do compositor, pianista e concertista carioca em escrever música de configuração europeia e seu desprezo pelas manifestações artísticas brasileiras foram motivos bastantes para lhe renderem diversas críticas. Faltava não só nele, mas em alguns outros contemporâneos, “uma dedicação concentrada, ilimitada dos compositores brasileiros” (Andrade, 1921, p. 5).

Em seu *Compêndio de história da música*, publicado em 1929⁶, Mário de Andrade retoma algumas críticas já realizadas sobre o músico carioca no texto de 1921, de modo mais evidente, procurando reiterar sua estética romântica, apegada aos muitos gêneros da música clássica, dos concertos, das peças para violino, violoncelo e piano, música de câmara, óperas e música sacra.

A perspectiva de leitura de Mário de Andrade estava ancorada numa realidade intrínseca que decretou a condenação contra a burocracia e a vida cultural brasileira elitista, reposicionando elementos que prejudicassem a proximidade dos compositores brasileiros ao grande público, o que acabava por enaltecer o exotismo. Por isso, afirma que

dentre os menos característicos, presos por demais à lição europeia e cujas tentativas de música abrasileirada mais parecem concessão pro exótico, figuram principalmente Leopoldo Miguez (1851-1905), Henrique Osvaldo (n. 1852), Francisco Braga (n. 1871), Glauco Velasques (1883-1915), uma experiência inquieta, dolorosamente precária, com lampejos de gênio num resultado quase ineficaz: um enigma verdadeiro.

Dominam toda a música brasileira anterior à época atual as figuras admiráveis de Carlos Gomes e Henrique Osvaldo. São as expressões mais características do nosso Romantismo musical (Andrade, 1929, p. 157-8).

Nesta oportunidade, o autor menciona outros nomes, mas destaca com maior propriedade os de Henrique Oswald e Carlos Gomes, figuras muito conhecidas dos apreciadores de música erudita. As análises constantes em seu *Compêndio de história da música* ampliam, sobretudo, uma pesquisa alicerçada na musicologia brasileira, elaborada por um intelectual de primeira hora, que dedicou muito de seu tempo para aqueles que ele considerava estarem necessitados de referências no campo musical.

É opinião repisada entre nós que Carlos Gomes não tem nada de musicalmente brasileiro, a não ser o entrecho de algumas óperas. Mesmo que assim fosse, ele tinha o lugar de verdadeiro iniciador da música brasileira, porque na época dele, o que faz a básica essencial das músicas nacionais, a obra popular, ainda não dera entre nós a cantiga social. É ridículo que consideremos como brasileiros os cantos negros, os cantos portugas, (e até ameríndios!), as Modinhas nas mais vezes tão europeizadas e as Habaneras e Tangos do século XIX, e repudie-mos um gênio verdadeiro cuja preocupação nacionalista foi intensa (Andrade, 1929, p. 159).

Vale ressaltar que os textos sobre música escritos por Mário de Andrade, tanto os dos anos de 1920 quanto o das duas décadas seguintes, ganharam contornos mais didáticos e pedagógicos⁷, assentados no estabelecimento de pilares investigativos que correlacionavam o inconsciente humano com as experiências cotidianas. Dessa forma, percebe-se que ele desempenha um papel relevante en-

6 Segundo Jorge Sidney Coli Jr a obra foi revista e reeditada e teve seu nome alterado pelo escritor para *Pequena História da Música* no ano de 1942, vol. VIII das obras completas (Coli, Jr, 1972, p. 113).

7 José Miguel Wisnik detalha essa interpretação mais pedagógica adotada pelo modernista: “Procuro assim, mostrar que, projetado e presidido por Mário de Andrade, o pensamento musical modernista no Brasil tingeu-se logo no seu início de um didatismo que marcará certamente a ‘escola’ nacionalista, assim como estará profundamente vinculado ao exercício do magistério, visceralmente assumido por Mário ao longo de vida, não só nas suas atividades docentes, no Conservatório, como nas inúmeras conferências, na organização da Discoteca e em toda a atividade à frente do Departamento de Cultura, assim como nas suas prédicas aos compositores, que marcaram o *Ensaio sobre a música brasileira*, e ‘Os compositores e a língua nacional’” (Wisnik, 1977, p.107).

tre os modernistas, adotando duas abordagens principais: uma focada no aspecto etnográfico e nas práticas sociais, e outra voltada à revisão histórica e pesquisa documental, como observado em seus textos de 1921 e 1929. Para Jorge Coli, em seu texto *Mário de Andrade: Introdução ao Pensamento Musical*, “cada pequeno escrito sobre música, cada crítica corriqueira de concerto, pode trazer um elemento importante, uma noção nova” (Coli, 1972, p. 111).

Diante de tudo que foi exposto, entendemos que mesmo com uma formação musical, Mário de Andrade preferiu seguir um caminho didático-pedagógico sem se pautar em formalidades acadêmicas, como documentos e provas de caráter mais científico, preferindo uma escrita mais dinâmica no que se refere à construção textual, como vem sendo defendido. Percebemos que ele pode ser compreendido como alguém que possui uma habilidade para perceber o significado subjacente às expressões artísticas, pois consegue enxergar a profundidade que está além do que é visível à primeira vista.

EPÍLOGO: UM LEGADO QUE REAFIRMA A ESSÊNCIA DA CULTURA BRASILEIRA

Como exposto, Mário de Andrade é um exemplo de como os artistas e intelectuais podem contribuir para a contínua evolução verbal-escrita no âmbito artístico e cultural. A discussão sobre a preservação do patrimônio folclórico ganha contornos mais robustos diante dos desafios impostos pela aceleração do progresso, pelo avanço ininterrupto da industrialização e pelo constante crescimento urbano.

O fenômeno do êxodo rural, por sua vez, intensifica a preocupação com a sobrevivência das manifestações populares, tornando evidente a necessidade de estratégias inovadoras e inclusivas para assegurar a continuidade e disseminação dessas expressões, sobretudo aquelas enraizadas nas camadas menos privilegiadas e nos locais mais remotos. Como já apontado, o autor de *Clã do Jabuti* tinha total consciência de que isso poderia acontecer, tanto é que seu interesse pelo tema desdobrase na grande disposição em reunir e preservar elementos da tradição oral, que poderiam render uma arte essencialmente nacional.

Reiteramos que o trabalho de Mário de Andrade configura-se como um verdadeiro projeto de construção identitária nacional, já que considerava a música popular um reflexo autêntico da alma brasileira e, em suas produções críticas, incentivava o resgate das raízes culturais do país, o que se confirma em suas crônicas e ensaios.

No contexto modernista, o autor de *Ensaio sobre a música brasileira* destacou-se não só como crítico, mas também como um defensor ativo da correspondência entre o erudito e o popular, buscando reverter o elitismo predominante no cenário musical da época. O professor Tadeu Chiarelli, como já citado, observa que o modernismo de Mário de Andrade incluía uma “seleção crítica” das obras que consolidavam uma tradição genuinamente brasileira, afastada das imitações europeias e enraizada nas manifestações populares. Essa abordagem propunha, de fato, um nacionalismo autêntico, que não se limitava ao exotismo ou ao romantismo, como eram comuns nas produções de compositores como Carlos Gomes.

Mário de Andrade via a música como uma ferramenta para transformação social e cultural, uma visão que a incorporou ao seu trabalho pedagógico no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Relembramos que a pesquisadora Gilda de Mello e Souza reafirma a importância do período entre 1922 e 1928 na evolução de Andrade, que o consolidou como uma voz crítica e inovadora no panorama musical brasileiro. Esse engajamento era direcionado a incentivar os músicos a valorizarem a riqueza sonora e rítmica nacional, afastando-se das tendências impostas pela Europa e assumindo uma postura mais próxima da realidade social e cultural brasileira.

Portanto, Mário de Andrade é lembrado como um intelectual indispensável para o desenvolvimento da identidade musical no Brasil, inclusive porque seu esforço em preservar e valorizar o cancioneiro popular brasileiro sustenta seu papel de pioneiro, conforme descrito por críticos como Florestan Fernandes. Sua obra e seu ativismo intelectual abriram caminhos para que a música brasileira pudesse ser vista como um reflexo fiel do povo brasileiro, um esforço para garantir que a música, em vez de mera imitação, pudesse se afirmar como uma expressão autêntica e orgânica da cultura nacional.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguet & Comp. Editores, 1926.

- ALVARENGA, Oneyda. **Mário de Andrade, um pouco**. Rio de Janeiro: José Olympio. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974.
- ANDRADE, Mário de. **Compêndio de História da Música**. São Paulo: Cupolo, 1929.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio Sobre a Música Brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Martins Editora, 1972.
- ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade: Entrevistas e Depoimentos**. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1983.
- ANDRADE, Mário de. Música Brasileira. **Correio Musical Brasileiro**. Ed. 04, julho de 1921.
- ANDRADE, Mário de. Pianolatria. *In: Klaxon* (mensário de arte moderna) nº 01. São Paulo, maio de 1922.
- CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- COLI, Jorge. **A Paixão Segundo a Ópera**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- COLI, Jorge. Mário de Andrade: Introdução ao Pensamento Musical. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, (12), 1972, 111-136.
- FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. *In: Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. Volume 206, s.d.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. 2ª ed. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice; Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- MORAES, José Geraldo Vinci de; MACHADO, Cacá. Escutando o Brasil. *In: Interpretações do Brasil*. (orgs) Fábio A. Carvalho e João Kennedy Eugênio. Rio de Janeiro: Ed. E-papers. 2014.
- SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. **O grão perfumado: Mário de Andrade e a arte do inacabado**. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas, 2013.
- SOUZA, Gilda de Mello e. **A Ideia e o figurado**. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2005.
- SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira- Música**. 2ª reimpr. da 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. São Paulo: Zahar Editora, 2000.
- 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.