



ISSN 1984-5634

ARTIGO LIVRE

MODERNISMO PAULISTA E MODERNIDADES ALTERNATIVAS: MÁRIO DE ANDRADE E O “NÃO-SEI-QUÊ INDEFINÍVEL” DA MÚSICA BRASILEIRA

São Paulo modernism and alternative modernities: Mário de Andrade and the “indefinable I-don’t-know-what” of Brazilian music

ANA CAROLINE MATIAS ALENCAR¹

RESUMO:

O objetivo central que será percorrido ao longo deste artigo consistirá na revisitação das reflexões de Mário de Andrade acerca daquilo, que nos anos 1920 e 1930, começara a ser definido pelo autor como “música brasileira”, no âmbito dos debates culturais e artísticos travados nas primeiras décadas do século passado. Para tanto, serão mobilizados escritos fundamentais, mediante os quais o escritor sistematizou suas interpretações sobre o tema, a exemplo de seu “Discurso de Paraninfo” (1922) e do *Ensaio sobre a música brasileira* (1928). As reflexões de Mário de Andrade serão, então, observadas a partir de sua aproximação e distanciamento em relação às modernidades alternativas atuantes no cenário cultural brasileiro do período, de modo a ofertar possibilidades de leitura mais matizadas da obra do autor, capazes de fazer ressaltar algumas facetas desse artista polímata nem sempre consideradas por parcela da crítica musicológica voltada para o exame do projeto estético-musical do escritor.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo; Música brasileira; modernidades alternativas.

ABSTRACT:

The central objective of this article is to revisit the reflections of Mário de Andrade (1893-1945) about what, in the 1920s and 1930s, began to be defined by the author as “Brazilian music”, in dialogue with the cultural and artistic debates that took place in the first decades of the last century. To this end, important writings will be mobilized in which the writer systematized his interpretations on the topic, such as his speech to students at the Dramatic and Musical Conservatory of São Paulo (1922) and the *Essay on Brazilian Music* (1928). Mário de Andrade’s reflections will then be observed from an analytical strategy of approximation and distancing in relation to alternative modernities emerging in the Brazilian cultural scene of the period, in order to offer more complex possibilities of interpretation of the author’s work, capable of to elucidate some facets of this polymath artist rarely considered by part of the canonical musicological studies, focused on examining the writer’s aesthetic-musical project.

KEYWORDS: Modernism; Brazilian music; alternative modernities.

GESTÃO EDITORIAL:

Bruna Cristina Oliveira Pupe
Pedro Haas Zanotto

SUBMETIDO: 27/05/2024

ACEITO: 24/09/2024

COMO CITAR:

ALENCAR, A. C. M.
Modernismo paulista e
modernidades alternativas:
Mário de Andrade e o
“não-sei-quê indefinível”
da música brasileira. *Aedos*,
Porto Alegre, v. 18, n. 41,
p. 226-243, ago.–dez., 2026.

<https://seer.ufrgs.br/aedos/>

¹ Pós-Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). A pesquisa conta com fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), no âmbito do projeto Pós-Doutorado Nota 10. Orcid: 0000-0002-0104-9581. E-mail: ana.caroline.alencar@outlook.com

Observado sob um novo prisma em nosso presente, aquilo que convencionalmente chamou-se de “Modernismo brasileiro” vem sendo, pouco a pouco, alvo de profundas fissuras e de indispensáveis questionamentos. O resultado mais direto dos renovados enfoques lançados nos últimos anos sobre o movimento tem sido o vertiginoso despontar de uma pluralidade de modernidades alternativas silenciadas ao longo de décadas, e que agora irrompem com inaudita potência nas pesquisas acadêmicas mais recentes (Cardoso, 2022, p. 13-39; Santos, 2022, p. 662-686; Schwarcz, 2022, p. 297-322), evidenciando, de um lado, a diversidade regional, temporal, social, racial e de gênero do movimento, e de outro, a multiplicidade de mídias e suportes artísticos manejados pelas modernidades artísticas emergidas, desde a virada do século XIX para o XX, no cenário cultural brasileiro.

Figura arregimentadora do modernismo paulista, Mário Raul de Morais Andrade (1893-1945) atuou como um dos principais teóricos do movimento, tendo sido responsável pela escrita de manifestos, ensaios e artigos que funcionaram como verdadeiras sínteses dos projetos estéticos delineados pelo escritor polígrafo e que, durante longos anos, orientaram as produções criativas de uma vasta gama de artistas brasileiros.

Dentre esse núcleo de escritos, cabe mencionar que os pesquisadores provenientes dos campos da História e da Teoria Literária tenderam, ao longo do tempo, a priorizar aqueles decorrentes da atuação de Mário de Andrade enquanto cronista, romancista e poeta, em detrimento dos textos compostos pelo autor no âmbito de sua produção textual como musicólogo e historiador da “música brasileira”. E esse hábito muitas vezes reiterado pela bibliografia especializada, de ver em Mário de Andrade, quase com exclusividade, sua atividade de escritor modernista, se reflete no espanto muitas vezes observado, no público mais geral, ao constatar que os estudos musicais foram o eixo prioritário da formação estética e intelectual desse multifacetado artista.

Feitas essas considerações iniciais, torna-se mais facilitada a tarefa de apresentar o objetivo central percorrido ao longo deste artigo e que, em linhas gerais, consistirá na proposição de uma interpretação mais nuançada dos modernismos plurais que se originaram no país, a partir da revisitação das reflexões de Mário de Andrade acerca daquilo, que nos anos 1920 e 1930, começara a ser definido pelo autor como “música brasileira”, no âmbito dos debates culturais e artísticos travados nas primeiras décadas do século passado. Ou seja, em estreito diálogo com a bibliografia contemporânea que se volta sobre a temática das modernidades alternativas, procurarei explorar algumas possibilidades disruptivas, em termos de interpretação estética e cultural, contidas nas numerosas teorizações musicais construídas pelo artista.

Para tanto, serão mobilizados escritos fundamentais, mediante os quais o escritor sistematizou suas explanações teóricas sobre o referido assunto, a exemplo do “Discurso de Paraninfo” proferido pelo autor para os alunos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1922) e de seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928). As reflexões de Mário de Andrade serão, então, observadas a partir de uma estratégia analítica pautada na aproximação e no distanciamento em relação às modernidades alternativas atuantes no cenário cultural brasileiro do período, de modo a ofertar possibilidades de leitura mais matizadas da obra do autor, capazes de fazer ressaltar algumas facetas desse artista polímata nem sempre consideradas pela crítica musicológica voltada para o exame do projeto estético-musical do escritor.

Dito isso, avancemos mais um passo rumo às interpretações do autor sobre o tópico da música produzida, ao longo da história, no Brasil.

MÁRIO E A FORMAÇÃO DA “MÚSICA BRASILEIRA”

Antes de abordarmos mais detidamente as definições de Mário de Andrade sobre aquilo que, segundo o autor, configuraria a “música brasileira”, acredito ser importante introduzir, ainda que com brevidade, uma discussão de feição teórico-conceitual que terá particular relevo para o presente artigo. Refiro-me às reflexões desenvolvidas por Acácio Piedade acerca da noção de “musicalidade”; noção essa que, de acordo com o pesquisador, designaria a reunião de elementos musicais e simbólicos, interligados entre si, e que constituiriam uma espécie de sistema sociomusical responsável por orientar um mundo sonoro específico, produzido, reproduzido e compartilhado por uma dada comunidade (Piedade, 2017, p. 274).

Dentre os elementos conformantes de uma determinada musicalidade constariam as tópicas musicais, interpretadas pelo autor como estruturas convencionais e consensuais, ou então como lugares-comuns dos discursos produzidos por intérpretes e compositores. As tópicas, ao passo que estariam enraizadas em uma ambiência sociocultural delimitada, guardariam potencialmente a capacidade de serem reconhecíveis pela audiência e também de produzirem diferentes níveis de retoricidade, de acordo com sua eficácia na incitação de novos significados (Piedade, 2017, p. 274-276).

Sobre aquilo que denomina de “musicalidade brasileira”, recorte primordial ao qual direciona seu exame, Acácio Piedade nos conta o seguinte:

Para o repertório em foco, a música de concerto da escola nacionalista brasileira, proponho alguns conjuntos de tópicas que julgo relevantes. Estes funcionam como fontes de uma *musicalidade entendida como brasileira, conforme ela foi construída a partir do modernismo na capital e em toda a Região Sudeste*, e serviram como materiais musical-simbólicos para os compositores criarem uma música nacional, plena de remissões a musicalidades interiores e constituinte de uma virtual brasilidade musical como idealizada na época [...] (Piedade, 2017, p. 277, grifo meu).

Do trecho acima transcrito podemos ressaltar a centralidade, indicada pelo pesquisador, do papel desempenhado pelas modernidades artísticas emergentes nas primeiras décadas do século XX, no país, para o modelamento de uma musicalidade que reivindicava para si o qualificativo de “nacional”. E em meio aos vicejantes debates protagonizados por artistas engajados no mencionado movimento, Mário de Andrade destacou-se como um dos principais teorizadores do campo estético-musical.

Professor colaborador do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 1921, e, já no ano seguinte, alçado ao posto de catedrático oficial dos cursos de Estética e História da Música, Mário de Andrade dava início, no mesmo ano de eclosão da Semana de Arte Moderna protagonizada pelo núcleo artístico do modernismo paulista, a mais uma etapa de sua longa relação com esta instituição de ensino musical na qual havia concluído seus estudos formais de piano e com a qual manteria estreitos vínculos ao longo de toda a sua vida. Pois, como o pontua Eduardo Jardim, esse multifacetado poeta, escritor, etnólogo e esteta, ao fim e ao cabo, fez da música sua primeira opção artística (Jardim, 2015, p. 27).

E no mesmo ano de 1922, escolhido como paraninfo da turma de formandos, o jovem mestre profere um sugestivo discurso dirigido aos alunos, cuja versão redigida seria, em seguida, publicada pelos jornais paulistanos, comumente interessados pelas atividades que tomavam espaço no Conservatório. Segundo as pesquisadoras Flávia Camargo Toni e Camila Fresca, uma vista panorâmica do texto apontaria para as seguintes questões, desenvolvidas pelo jovem mestre com particular atenção: a missão

do artista brasileiro; os tipos brasílicos correspondentes às diferentes regiões climáticas e geográficas do país; uma teoria sobre o despertar dos gênios; e, por fim, a proposição de um novo discurso artístico-musical pautado tanto pela “topografia das nossas paisagens”, quanto pelos tipos culturais, étnicos e raciais integrantes da nação (Toni, Fresca, 2022, p. 155-157).

Porém, dentre o vasto leque de temáticas suscitadas pelo texto, gostaria de particularmente restringir-me aos vínculos entretecidos pelo autor entre os pares natureza e cultura, paisagem e arte nacional; tema introduzido pelo discurso a partir de um retrospecto dos “índices étnicos” integrantes do “tipo brasílico” que em muito se assemelha às reflexões de Euclides da Cunha (1866-1909) sobre o mesmo tema. Seguindo essa trilha, Mário de Andrade pontua o fato de sermos, em seu entender, “uma gente de sub-raça, indeterminada ainda” (Andrade, 2022 [1923], p. 169), em processo de constituição.

Nas palavras do jovem professor:

Os diversos tipos brasílicos, díspares entre si, não representam totalmente, em seus índices étnicos a soma dos sangues índio, negro e luso, fundidos entre nós. A aspereza impositiva dos climas, a conformação de nossas terras, necessidade de adaptação e de vitória fizeram surgir aqui e além, neste vasto sendal de terras que é o Brasil, tipos mais ou menos caracterizados, como por exemplo: o bandeirante, o seringueiro e o gaúcho do sul. [...] Sob o ponto de vista artístico [essa disparidade] constitui uma riqueza e talvez uma salvação para nós. Direi mais adiante por quê. (ANDRADE, 2022 [1923], p. 169)

Observemos em seguida o que nos diz o autor d’ *Os sertões* (1902) sobre o assunto:

Convindo em que o meio não forma as raças, no nosso caso variou demais nos diversos pontos do território as dosagens de três elementos essenciais [o branco, o negro e o indígena]. Preparou o advento de sub-raças diferentes pela própria diversidade das condições de adaptação. [...] Entre nós, vimo-lo, a intensidade destes últimos [os aspectos da natureza] está longe da uniformidade proclamada. Distribuíram, como o indica a História, de modo diverso as nossas camadas étnicas, originando uma mestiçagem dissímil. Não há um tipo antropológico brasileiro. (Cunha, 2016, p. 92-93)

Longe de uma aproximação direta entre Mário de Andrade e Euclides da Cunha – este último certamente “ignorado pela irreverência dos jovens modernistas” (Costa Lima, 1997, p. 22) –, o que procuro, mediante os fragmentos citados, é sugerir a possibilidade de também o nosso escritor modernista, a exemplo de tantos outros expoentes sucessivos da intelectualidade brasileira, ter, ainda que parcialmente, tomado parte no arquivo inesgotável de tropos constituído pelas poderosas imagens forjadas no interior do livro vingador de Euclides (Albuquerque Jr., 2007, p. 25).

Porém, mais do que isso, o que interessa aos propósitos deste artigo é a presença, no discurso de Mário de Andrade, de um núcleo de interpretações oitocentistas acerca da nacionalidade, o que poderia ser explicado caso levemos em consideração aquilo que Eduardo Jardim afirma sobre a dimensão filosófica do movimento artístico paulista dos anos 1920 e 1930. De acordo com o pesquisador, a formulação da “problemática da brasilidade”, em sua variante modernista, estaria enraizada em uma vertente do pensamento brasileiro que se estende desde finais do século anterior (Jardim, 2016, p. 18) – vertente da qual, vale dizer, Euclides da Cunha firmou-se como importante expoente.

Segundo Eduardo Jardim:

[...] A mudança de rumos no modernismo, em 1924, tem raízes em formas de compreensão da vida brasileira já presentes na nossa história cultural [...]. O modernismo deve ser observado como inserido em uma linhagem de pensadores que se inicia no final do século XIX, na geração de 1870. É possível que ali tenha sido inaugurado o modernismo brasileiro, um movimento de enorme abrangência e com uma longa história. (Jardim, 2016, p. 64)

Em *Tessituras do tempo*, Rodrigo Turin se debruça, entre outros assuntos, sobre a mudança de paradigma que, segundo o autor, caracterizaria a produção historiográfica no Brasil, a partir da década de 1870, período durante o qual cada vez mais os domínios da História e da Etnografia, até então apartados, começaram a convergir. Nesse sentido, a Etnografia passava a aplicar seus próprios métodos a um objeto tido como específico do labor historiográfico – a formação da nacionalidade –, resultando desse processo a construção de uma temporalidade destoante daquela que, até esse momento, vinha sendo adotada pela historiografia imperial.

Esse deslocamento resultará na produção de novos efeitos de conhecimento, pois, habituado a lidar com uma ordem temporal mais alongada, e pouco afeito a aspectos políticos, “eventos notáveis” e “grandes personagens”, o saber etnográfico, ao direcionar-se ao tema da formação do país, “construía uma tessitura da história particular, de longa duração, anônima”, adequada à procura pelo “passado profundo” da nação e à delimitação etnológica de sua população. (Turin, 2013, p. 194-196)

Partícipes dessa nova configuração temporal aplicada à história nacional foram, de um lado, os estudos folclóricos brasileiros, pioneiros no aludido contato incitado entre o saber histórico e o pensamento etnográfico, cuja principal implicação foi a elaboração de uma definição de “povo” que comportava a sua conversão em objeto de ciência e também em autêntica fonte da qual emanaria a essência da nacionalidade, a ser lastreada na poesia e nos cantos populares; e, de outro, letrados do quilate de Sílvio Romero e Euclides da Cunha, inauguradores de um novo “regime de visão” calcado no primado da observação, de modo a acessar um passado persistente apenas como resíduo no presente, e que poderia funcionar como substrato de uma “história profunda” da nação.

E para a pesquisa dessa formação nacional, dotada de amplitude cronológica e étnica, algumas das estratégias discursivas e metodológicas praticadas foram as seguintes: a coleta pessoal de documentações etnográficas e de materiais folclóricos, a conversão da oralidade popular em registro escrito, o uso de marcas textuais de enunciação da presença – “eu vi”, “eu ouvi”, “eu estive lá” – como efeito de produção de verdade, a correlata tentativa de anulação da distância entre ver, dizer, saber e olhar, e, por fim, o contato direto com a natureza brasileira aliado à observação das peculiaridades locais. (Turin, 2016, p. 222-226)

Partindo do que foi dito, façamos um movimento de retorno ao “Discurso de Paraninfo” proferido pelo jovem Mário de Andrade:

Nós temos de construir nossa sub-raça brasileira, com caracteres, tendências, arte e tradição nossas, se quisermos viver unidos dentro da América e pesarmos no concerto das nações. É para isso que esses tipos brasílicos, que atrás aponte, e as oportunidades que nos apresenta a topografia das nossas paisagens, nossa flora e nossa fauna, têm uma importância presidencial e decisiva. Sob esse ponto, somos um país bem fadado. Em arte, escola nacional alguma existe que não se baseie nesses elementos. Deve-se como

que praticar uma seleção de caracteres típicos que determinem os sentimentos gerais da raça. E por eles as obras de arte se pautarão. [...] Uma arte brasileira será também como nosso caráter e nossa natureza. [...] A grandiloquência das quedas de água colossais, a majestade do Amazonas e das Guanabaras se refletirão numa língua múltipla e eloqüente. O ouro, o rubor de nossos pássaros, o capitoso mel de nossos frutos, o verde multi-cor (de que falou Martins Fontes) das nossas florestas virgens, enriquecerão a paleta de nossos pintores; assim como a elegância imperial de nossos coqueiros, a calma viril das vitórias régias, a hercúlea exorbitância dos guarantãs e dos jequitibás distribuirão monumentalmente a luz no bronze dos escultores. Enfim, o calor úmido de nossas rechãs, a lembrança do sangue escravo e da saudade portuguesa, ritmarão sensualmente a nossa música de melancólica e dolente melodia. [...]

(Andrade, 2022 [1923], p. 170-171)

É possível observar no fragmento transcrito o recurso ao repertório oitocentista já aludido, de ideias acerca da pesquisa de uma “história profunda” do Brasil, mobilizado juntamente com um núcleo programático de recomendações particularmente voltadas para construção de uma “arte nacional”, no âmbito dos debates modernistas, em meio aos quais Mário de Andrade desempenhou um inegável protagonismo. Tudo isso enriquecido pelo recorrente emprego de metáforas naturais e imagens da paisagem e da natureza brasileira, mediante as quais o autor entretece estreitos vínculos entre o labor artístico engajado em um projeto estético nacional e as variadas cores, gostos, sons e temperamentos das florestas, animais, quedas de água e plantas constitutivas da “topografia de nossas paisagens, nossa fauna e nossa flora”.

Sobre esse tema, Flavia Camargo Toni e Camila Fresca sugestivamente sublinham que o projeto estético modelado por Mário de Andrade, entre os anos de 1921 e 1922, ao recorrer às imagens e sons de “nossa fauna” e de “nossa flora” e ao evocar os “tipos brasílicos” formadores da “raça” nacional, expressaria inequivocamente “um forte teor romântico”, voltado “ao enaltecimento das qualidades naturais do país” (Toni, Fresca, 2022, p. 143). Em sintonia com o que afirmam as pesquisadoras, gostaria, daqui em diante, de aventar a hipótese de que o referido lastro romântico contido na obra do artista modernista poderia ser proveitosamente abordado, caso elucidemos a particular releitura feita por Mário de Andrade de uma categoria fundante do pensamento histórico propalado pelo Romantismo germânico: a saber, a noção de “formação” [*Bildung*].

Existem, inclusive, estudos de enorme relevo que enfocam a remodelação do conceito de *Bildung* no cenário intelectual brasileiro, a exemplo do artigo de Henrique Estrada Rodrigues, intitulado “O conceito de formação na historiografia brasileira”, em que o pesquisador se debruça sobre um leque variado de obras publicadas no país, na primeira metade do século XX – a exemplo de *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, *A formação do Brasil contemporâneo* (1942), de Caio Prado Júnior, e *Formação da literatura brasileira* (1959), de Antonio Candido –, todas elas dedicadas à tarefa da descrição e análise da *formação* nacional (Rodrigues, 2015, p. 253-275).

Sobre as significações da aludida categoria, que desfrutou de larga abrangência geográfica e temporal, pode-se dizer que ela remete de maneira mais direta às ideias de formação ou autoformação dos sujeitos humanos ou coletivos. Entretanto, sob o signo romântico, a noção germânica de *Bildung* adquiriu uma específica entonação, que particularmente interessa aos propósitos argumentativos desse artigo. Refiro-me a uma interpretação histórico-cultural calcada na atribuição de singularidade e dignidade próprias às individualidades coletivas (povos, sociedades, nações) emergidas nas mais diversas latitudes e épocas, em contraposição ao modelo iluminista, marcado pela hierarquização e

universalização do processo histórico mediante o emprego das categorias de “perfectibilidade humana” e de “progresso”².

Como afirma Luiz Fernando Dias Duarte, a “inspiração reativa” do Romantismo insurgiu-se justamente contra o universalismo, o racionalismo e o fisicalismo propalados pelas tendências de pensamento hegemônicas no âmbito da cultura ocidental moderna. E ainda que jamais tenha chegado a sobrepujar essa aludida tendência, a crítica romântica teria contribuído, segundo o pesquisador, como contraponto suficientemente forte para atenuar e complexificar, dentro de nosso horizonte ideológico, os efeitos produzidos pelo modelo universalista derivado do pensamento iluminista (Duarte, 2004, p. 5-8).

Figura central para a compreensão das implicações histórico-culturais dessa atitude reativa ao universalismo iluminista, Johann Gottfried von Herder (1744-1803) afirmou a diversidade das culturas humanas, em face à interpretação homogênea e uniforme da humanidade, repartida em graus hierárquicos diferentes. De acordo com o filósofo, cada sujeito humano, cada cultura, cada povo (*Volk*) carregaria consigo uma originalidade insubstituível, não passível de comparação (Dumont, 1994, p. 84). Ideia que podemos observar no seguinte excerto, em que o pensador comenta a inadequação de adotar uma cultura como parâmetro avaliativo das demais:

Também aqui volta a ser loucura querer isolar das circunstâncias de lugar e de tempo, e daquela idade juvenil do espírito humano, uma única virtude egípcia e avaliá-la com o instrumento de medida próprio de um tempo diferente! Se é verdade que, como disse atrás, já os gregos se enganavam tão flagrantemente sobre os egípcios e se os orientais detestam os egípcios, parece-me que o nosso primeiro pensamento deveria ser o de os ver apenas no seu lugar próprio, porque doutro modo, sobretudo na nossa perspectiva de europeus, não conseguiremos ver mais do que uma caricatura deformada. (Herder, 1994, p. 21)

Ao entendimento da evolução histórica como sucessão de etapas ascendentes, o filósofo alemão contrapunha a ideia dos ciclos orgânicos vivenciados singularmente pelas culturas humanas. Neste processo, a natureza era compreendida como estímulo da organização humana, sendo a partir dela construídas as estratégias culturais iniciadas pela linguagem (Néia, 2017, p. 206-207).

É verdade! O poeta tem de permanecer fiel a seu solo, se quer ter domínio sobre a expressão: aqui ele pode plantar palavras poderosas, pois ele conhece o território; aqui ele pode colher as flores, pois a terra é sua; aqui ele pode escavar a profundidade, à procura de ouro, galgar as montanhas e canalizar as correntes, pois ele é o senhorio. O verdadeiro humor apenas se imprime na língua materna, e eu não me envergonho de confessar a fraqueza de minha alma, minha falta de confiança durante toda a vida de ser capaz de apreender mais do que uma única língua perfeitamente. (Herder, 2019, p. 62)

Feito esse breve excursus pela categoria de *Bildung*, aqui enfocada em sua acepção romântica de modo a compreender a maneira pela qual Mário de Andrade entretece os termos natureza, cultura e “raças brásílicas”, sugiro que nos direcionemos mais detidamente, na seção que se segue, ao problema da formação de uma arte e de uma música nacionais, tal como essa questão foi abordada em outro texto do escritor: o *Ensaio sobre a música brasileira*.

2 Sobre o assunto, conferir os seminais escritos de Georg Gadamer (2015, p. 44-45) e Reinhart Koselleck (2020, p. 115-168), voltados para o percurso histórico do conceito de *Bildung* [formação]. Além disso, Louis Dumont apresenta em seu livro *German Ideology* uma notável síntese dos significados historicamente comportados pelo referido conceito. Segundo o autor, derivado de *Bild*, no alemão, palavra que significaria imagem ou forma, o conceito de *Bildung* teria uma acepção mística e religiosa no contexto da Idade Média. Porém, ao longo do século XVIII, um novo significado mais próximo à “filosofia da humanidade” teria despontado, passando a palavra a remeter à ideia de formação por desenvolvimento e em interação com o meio, até que, em finais do século, *Bildung* converteu-se em sinônimo de auto-formação e auto-aprimoramento humano. (Dumont, 1994, p. 82-85)

O NACIONAL COMO ESSÊNCIA OU COMO CONTINGÊNCIA?

Publicado no mesmo ano que *Macunaíma* (1928), o *Ensaio sobre a música brasileira* poderia ser identificado como uma das obras centrais mediante as quais o modernista paulista fixara seu “ponto de vista sobre o abasileiramento da arte e da cultura em geral”, mobilizando, para tanto, uma série de identificações e uma cadeia de conceitos, de modo a sustentar a nacionalização como forma mais propícia de assegurar a entrada do país no universo moderno (Jardim, 2015, p. 80-81). Seguindo essa trilha, logo nas primeiras páginas do *Ensaio* o autor sintetiza alguns de seus principais pressupostos:

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente si quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos, psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: *uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista só tem que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada* (Andrade, 2006 [1928], p. 13, grifo meu).

Como o indica Eduardo Jardim, seria recente a crença de que nas manifestações da “cultura popular” estariam contidos os elementos formadores da identidade nacional, datando de pouco mais de cem anos, originária que foi “das preocupações dos românticos alemães, no final do século XVIII”, desejosos de contrastar o “espírito germânico” pelo ressaltado dos cantos e contos populares. Ainda segundo o pesquisador, tal recurso teria ultrapassado os limites do Romantismo, “tendo sido retomado em diversas correntes artísticas do século XX” (Jardim, 2013, p. 81).

Movendo-se neste núcleo de debates, Mário de Andrade comenta os diferentes critérios artísticos operantes em distintas épocas, argumentando que o “critério universal” – de acordo com o qual seria “música brasileira” toda e qualquer criação que fosse “música nacional”, com ou sem “carácter étnico” – poderia ser adequado para a definição das composições realizadas por mestres da música colonial ou então por músicos nascidos no período do Império como “música nacional”:

Na obra de José Maurício e mais fortemente na de Carlos Gomes, Levy, Glauco Velasquez, Miguez, a gente percebe *um não-sei-quê indefinível* [grifo meu], um ruim que não é ruim propriamente, é um ruim esquisito [...]. Esse não-sei-quê vago mais geral é uma primeira fatalidade da raça badalando longe. (Andrade, 2006 [1928], p. 14)

Porém, de acordo com o escritor paulista, o mesmo critério dificilmente poderia ser compatível com o debate artístico e cultural vivenciado pelo país nos anos de escrita do *Ensaio*, marcado que estaria pela questão da nacionalização da arte. A periodização de que se vale o autor foi posteriormente desenvolvida de maneira mais sistematizada em seu artigo “Evolução social da música no Brasil” (1939), no qual Mário de Andrade afirma: “De início, e sempre do ponto-de-vista social, a música brasileira teve um desenvolvimento lógico [...]. Primeiro Deus, em seguida o amor e finalmente a nacionalidade” (Andrade, 1991, p. 11).

Neste sentido, observemos de que forma o escritor modernista modela o novo critério artístico vigente em seu próprio presente:

O critério da música brasileira pra atualidade deve de existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo [feita] sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça.

Onde que estas estão? Na música popular.

Pode-se dizer que o populário musical brasileiro é desconhecido até de nós mesmos. Vivemos afirmando que é riquíssimo e bonito. Está certo. Só que me parece mais rico e bonito do que a gente imagina. E sobretudo mais complexo. (Andrade, 2006 [1928], p. 16-17)

Em seu próprio título o texto é filiado pelo autor modernista ao gênero discursivo do ensaio, e por certo que com a escrita ensaística ele compartilha múltiplos aspectos, a exemplo da abertura para a sociabilidade intelectual e o recurso à representação das condições necessárias aos circuitos de conversação capazes de dotar de sentido as palavras (Weinberg, 2017, p. 523-524), sendo numerosas as remissões de Mário de Andrade a artistas e intelectuais contemporâneos a ele, e que com o nosso autor repartiram um mesmo contexto cultural e um núcleo semelhante de indagações: Lúcio Gallet, Heitor Villa-Lobos e Mozart Camargo Guarnieri são apenas alguns dos nomes que pululam nas páginas do *Ensaio sobre a música brasileira*.

Entretanto, não seria disparatado dizer que a tonalidade imprimida ao texto em muito se aproxima daquela que caracteriza o gênero do manifesto. De acordo com Pedro Duarte, os manifestos seriam herdeiros da estética coletiva dos primeiros românticos de Jena, sendo o seu aspecto reflexivo, ou seja, a dobra que a arte faz sobre si mesma nesses textos, um dos traços que irmanaria, nas palavras do autor, “o Modernismo brasileiro ao modernismo alemão inicial” (Duarte, 2014, p. 65-66). Os manifestos comunicariam, assim, “produção e crítica”, “arte e filosofia”, em nome de um desejo de mudança e de uma afirmação expressa em termos performáticos, ao passo que o manifesto almeja ser, ele mesmo, exemplo daquilo que divulga e que propõe para a arte do futuro (Duarte, 2014, p. 58).

João Cezar de Castro Rocha igualmente atenta para o caráter performático de todo manifesto, cujo eixo estético seria a polarização da experiência artística, a fim de contrastar “os mestres do passado” e os “arautos dos novos tempos”. Junto a isso, o autor pontua o ânimo bélico que usualmente acompanha a propagação de ideias e de princípios, realizada por esse gênero textual específico. Além do que, o manifesto atuaria como ponto de convergência para a organização de movimentos artísticos de vanguarda, sendo um de seus principais propósitos a arregimentação de novos seguidores (Castro Rocha, 2022, p. 154-156).

Ademais, de acordo com Castro Rocha, em seu artigo “Manifestos: a estética, a política, as polêmicas e o legado”, no qual o pesquisador desenvolve uma importante reflexão sobre a centralidade dos manifestos no contexto intelectual e artístico da América Latina ao longo do século XX, teria sido esse um dos gêneros textuais mais prolíficos para o tratamento de um dos principais dilemas enfrentados por culturas não-hegemônicas:

O desafio da *mimesis* atravessou séculos da história cultural do continente e alcançou um nível inédito de tensão nos movimentos de vanguarda, sobretudo na década de 1920. [...] Para dizê-lo brutalmente: como transgredir seguindo o passo a passo de um manual de instruções, sempre escrito em língua estrangeira? Não houve grupo de vanguarda que tenha negligenciado a urgência de perguntas similares.

Por isso mesmo, os manifestos mais instigantes, e que seguem atraindo atenção até hoje, são aqueles que inventaram formas inspiradas de lidar com a centralidade do outro na determinação da cultura. [...] Ironia final: gênero agônico por excelência, polêmico por definição, conflituoso por traço estilístico, nas vanguardas latino-americanas, o manifesto encontrou sua convergência na invenção de um modo de lidar com o outro. (Castro Rocha, 2022, p. 166)

No trecho citado, evoca-se uma questão central, a partir da qual Mário de Andrade orienta suas reflexões sobre o tema da “música brasileira”: a saber, a da combinação muitas vezes complexa, paradoxal e oscilante entre o particular e universal, que englobaria, por seu turno, o aspecto nacional, de um lado, e, de outro, a participação país no “concerto das nações”. Neste sentido, o autor busca traçar uma concepção de arte nacional vista como fruto da criação de “nossa raça”³, meio, clima, fauna e flora, das condições psicológicas e étnicas – vale relembrar neste ponto aquilo que o escritor modernista afirma sobre esse assunto em trechos previamente citados de seu “Discurso de paraninfo”.

Entretanto, ainda que, em seu *Ensaio*, Mário de Andrade por vezes descambe para uma formulação essencializada do “nacional” – em consonância com diversas interpretações ensaísticas do país produzidas nesse mesmo momento –, em ocasiões específicas o nosso autor sustenta uma compreensão diversa sobre esse tema, algo que realiza quando recorre a interpretações mais dinâmicas e historicizadas da interação instituída entre o par particular e universal:

Está claro que o artista deve selecionar a documentação que vai lhe servir de estudo ou de base. Mas por outro lado não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil. *A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele.* Não pela repulsa. [grifo meu] (Andrade, 2006 [1928], p. 21)

Outro exemplo ainda mais contundente para o argumento que pretendo sustentar extrapola os limites do *Ensaio* e encontra-se presente na troca epistolar estabelecida entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade:

Eu não amo o Brasil espiritualmente mais que a França ou a Cochinchina. *Mas é no Brasil que me acontece viver* e agora só no Brasil eu penso e por ele tudo sacrifiquei. A língua que escrevo, as ilusões que prezo, os modernismos que faço são pro Brasil. E isso nem sei se tem mérito porque me dá felicidade, que é minha razão de ser na vida (Andrade, 2002, p. 51 *apud* Duarte, 2014, p. 171, grifo meu).

Tal como o afirma Pedro Duarte, o nacionalismo de Mário de Andrade consistia, sobretudo, na experiência de “pura e simplesmente habitar com verdade o país onde calhamos de nascer”, uma vez que um indivíduo “não existiria solto em qualquer canto, mas situado no seu país”. E assim, mediante considerações como essas, o escritor modernista abria algumas possíveis brechas para o enfoque da questão da nacionalidade enquanto contingência, em vez de como essência.

3 O conceito de “raça”, central para o ideal civilizatório e evolucionista do Ocidente, no século XIX, não foi mobilizado por Mário de Andrade em sua acepção biologizante e racista, utilizada como critério científico e político de hierarquização dos grupos humanos, sobretudo a partir da segunda metade do século, e que tomava como ponto culminante do processo civilizatório o mundo branco moderno-ocidental e colonial (SCHWARCZ, 1993, p. 57-86). Em Mário de Andrade, o que muitas vezes se percebe é o intercâmbio entre os termos “raça”, “povo”, “caracter étnico”, etc. A partir desses termos, o autor procura modelar sua noção de nacional.

A FACETA POUCO OBSERVADA DE UM MÁRIO DE ANDRADE AFRICANISTA

Em seu artigo “Mário de Andrade, africanista”, a pesquisadora Ligia Fonseca Ferreira oferece uma imprescindível, porém pouco comentada dimensão expressa pela obra e pelo projeto estético e intelectual de Mário de Andrade. Como a autora pontua, ser “africanista” nos anos 1930 pressuporia “atitude crítica e engajamento”, por parte de especialistas de diversas disciplinas “voltados para o estudo dos povos, línguas e culturas africanas”, bem como para a pesquisa sobre a afro-diáspora gerada pela escravidão largamente praticada no contexto moderno colonial. Sendo assim, tais objetos de interesse estariam “longe de serem neutros” (Ferreira, 2019, p. 172-173).

Partindo dessa constatação inicial, a pesquisadora entretece o argumento de que Mário de Andrade poderia ser considerado como intelectual africanista, ao participar das densas redes de colaboração, dedicadas a promover a circulação de ideias e de pessoas, organizadas nacional e internacionalmente por estudiosos de temáticas africanas e afro-diaspóricas. Neste sentido, a farta correspondência do escritor e musicólogo modernista poderia evidenciar os abrangentes contatos de Mário de Andrade com artistas plásticos, musicólogos, críticos literários e folcloristas latino-americanos, dentre os quais se destacam nomes como o do musicólogo uruguaio Ildefonso Pereda Valdés, conhecido sobretudo por firmar uma rede intelectual voltada para pesquisa sobre a herança africana nas Américas, e que via no escritor modernista um importante aliado (Ferreira, 2019, p. 177-181).

Mário de Andrade consta também como único representante brasileiro da *Negro Anthology* (1934), organizada por Nancy Cunard, e que contou com 250 artigos escritos por 155 colaboradores, resultando em um volume de 850 páginas (Ferreira, 2019, p. 191). Em pedido à colaboração do musicólogo modernista – pedido que resultará no envio, por parte de Mário de Andrade, da transcrição do “Canto de Xangô”⁴, acompanhado de comentário explicativo –, a organizadora da obra, em troca epistolar inédita, transcrita por Ligia Fonseca Ferreira, direciona as seguintes palavras ao artista:

[...] Trata-se do grande livro, da Antologia, que estou preparando sobre a Raça Negra. Há algumas semanas recebi uma carta bastante encorajadora do Senhor Ildefonso Pereda Valdés de Montevideu; ele vai colaborar e me disse que lhe escreveria para lhe pedir um artigo sobre música negra no Brasil (coisa que, como eu disse a ele, seria do maior interesse para o livro). Ele me disse também que o senhor é uma autoridade em folclore Negro. [...] É uma alegria contar com a sua colaboração e *lhe pediria para mandar também uma pequena foto sua para reproduzirmos com o texto, todos os autores negros estão representados* (Ferreira, 2019, p. 189, grifo meu).

Ao final do fragmento podemos ressaltar a acalorada polêmica que envolve a questão da coloração de pele de Mário de Andrade. Sobre o semblante do artista modernista, Eduardo Jardim nos informa que “seus traços mulatos tinham a ver com as duas avós, Ana Francisca, do lado materno, e Manoela Augusta, do paterno” (Jardim, 2015, p. 133). O nome de Mário de Andrade chega, inclusive, a ser incluído como verbete na *Enciclopédia Negra* (2021), recentemente publicada, e organizada por Lília Moritz Schwarcz, Flávio Gomes e Jaime Lauriano, obra na qual se afirma: “[...] A vida íntima de Mário de Andrade ficou sempre envolta no silêncio. Sua família durante muito tempo escondeu o fato de o escritor ser negro e homossexual” (Gomes, Lauriano, Schwarcz, 2021, p. 423).

4 O canto referido também se encontra presente no *Ensaio sobre a música brasileira* (Andrade, 2006 [1928], p. 83-84), tendo inspirado a composição de “Xangô”, por Heitor Villa-Lobos, peça para voz e piano incluída em seu ciclo de *Canções Típicas Brasileiras* (Tarasti, 2021, p. 353).

Vale indicar também que na conferência “Cinquentenário da abolição” (1938) o autor lançava o seguinte testemunho, acerca de seu pertencimento étnico-racial:

Se qualquer de nós, brasileiros, se zanga com alguém de cor duvidosa, e quer insultá-lo, é frequente chamar-lhe:

— Negro!

Eu mesmo já tive que suportar esse possível insulto em minhas lutas artísticas, mas parece que ele não foi lá muito convincente nem conseguiu me destruir pois que vou passando bem, muito obrigado. (Andrade, 2019, p. 84)

Ao que se soma o seguinte chiste, ao mesmo tempo bem-humorado e sugestivo, deixado no livro de registro do Hotel Macedo pelo grupo de artistas modernistas, em viagem por Minas Gerais:

[...] Dona Tarsila do Amaral, solteira, dentista, americana, Chicago. [...] Blaise Cendrars, solteiro, violinista, allemand, Berlin. *Mário de Andrade, solteiro, fazendeiro, negro, Bahia*. [...] Oswald de Andrade, viúvo, escolar, hollandez, Rotterdam (Eulálio apud Jardim, 2015, p. 70, grifo meu).

Para concluir esse pequeno excursus, que se volta sobre as filiações africanistas de Mário de Andrade, gostaria de ressaltar a própria ocasião em que foi gravado o único registro de que dispomos atualmente da voz de Mário de Andrade. Trata-se da gravação de melodias e de conversas travadas entre o modernista paulista e Lorenzo Dow Turner (1890-1972), linguista negro estadunidense, estudioso do dialeto *Gullah*, falado nos Estados Unidos, e que fez pesquisas *in loco* no Brasil sobre a presença de idiomas de matriz africana no país (GRAVAÇÃO..., 2015), chegando a fotografar e a entrevistar lideranças negras do candomblé baiano, a exemplo da ialorixá Mãe Menininha do Gantois. Mário de Andrade canta, então, para o linguista *Toca zumba*, uma canção abolicionista harmonizada por Luciano Gallet (Lisbôa, 2015, p. 60-61).

Levando-se em conta todos os indícios que vêm sendo apontados nos últimos parágrafos, não seria precipitado dizer que a reflexão acerca das culturas de matriz afro-brasileira, em suas mais diversas manifestações, ocupou posição de destaque entre as temáticas e discussões recorrentemente desenvolvidas por Mário de Andrade, no interior de sua vastíssima obra teórica, artística, musicológica e crítica. E como não poderia deixar de ser, dada a centralidade deste tópico para o autor, a referida presença cultural afro-diaspórica a todo tempo desponta no *Ensaio sobre a música brasileira*.

Essa presença se demonstra pela evocação frequente de artistas negros e conjuntos musicais compostos por músico afrodescendentes, como Pixinguinha e sua maneira “curiosa” e “sublime” de tratar a flauta (Andrade, 2006 [1928], p. 52), os *Oito Batutas* e a passagem do grupo pela França (2006 [1928], p. 12), Sinhô e os maxixes por ele executados de maneira soberba, “a melodia se transfigurando ao ritmo novo” (2006 [1928], p. 12). O jazz estadunidense também é mencionado como núcleo irradiador de novos processos rítmicos e polifônicos, influente sobre a música brasileira (Andrade, 2006 [1928], p. 20-21). E tudo isso sem contar com os numerosos cantos de matriz afro-brasileira anotados pelo autor, na segunda seção em que se reparte seu *Ensaio*.

Mário de Andrade, inclusive, faz menções à obra de Manuel Querino (Andrade, 2006 [1928], p. 25), referenciando-o na seção de referências bibliográficas de seu livro. Como é sabido, Querino (1851-1923) foi um artista, intelectual, professor e político negro baiano que participou das mais destacadas iniciativas educacionais voltadas para o campo da arte, como o Liceu de Artes e Ofícios e

a Academia de Belas Artes. Foi também militante abolicionista e líder operário, chegando a eleger-se vereador de Salvador, em fins do século XIX. Além disso, Manuel Querino contribuiu ativamente com seus estudos e pesquisas para a ampliação da historiografia da arte e da cultura popular, sendo um dos pioneiros no estudo de artistas plásticos negros brasileiros. Apesar de sua notória importância política, artística e intelectual, Querino não chegou a ser reconhecido no meio intelectual nacional, e apenas recentemente começou a ser enfocado como pensador negro de destaque (Barbosa, 2020, p. 62-64). Por fim, as teses sobre a síncopa⁵ desenvolvidas por Mário de Andrade, segundo as quais esse particular procedimento rítmico de deslocamento do acento para as partes fracas do tempo é interpretado como um dos principais fatores sobre os quais o autor faz repousar sua compreensão da “música brasileira”, também são reveladoras para o argumento sustentado ao longo das últimas páginas. De acordo com Mário de Andrade, a síncopa teria sido convertida em “elemento de expressão racial”, pois “o brasileiro se acomodando com os elementos estranhos e ajeitando dentro das próprias tendências adquiriu um jeito fantasista de ritmar”, muito próximo daquilo que o musicólogo modernista chama de “rítmica oratória” e “prosódica” dos “ameríndios” e “africanos” (Andrade, 2006 [1928], p. 24-26).

Nas palavras do autor:

Esses processos de rítmica oratória, desprovida de valores de tempo musical, contrastavam com a música portuguesa afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu. Se deu pois na música brasileira um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias, também constante nos africanos aqui. (Andrade, 2006 [1928], p. 25).

Vale, além do mais, frisar que Mário de Andrade também contribuiu para a complexificação da referida categoria, ao aproximá-la daquilo que denomina de “nosso populário musical”, evidenciando, assim, as limitações do vocabulário musical ocidental ao ser aplicado ao caso da música nacional:

O cantador aceita a medida rítmica justa sob todos os pontos-de-vista a que a gente chama de *Tempo*, mas despreza a medida injusta [...] chamada *compasso*. E pela adição de tempos [...], o cantador vai seguindo livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos [...] São movimentos livres específicos da moleza da prosódia brasileira. São movimentos livres não acentuados. São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica. Nada tem com o tradicional conceito de síncopa [...]. São movimentos livres que tornaram-se específicos da música nacional. (Andrade, 2006 [1928], p. 28-29).

O que procurei indicar, nas últimas páginas, foi a provável ressonância de uma “paisagem sonora”⁶ afro-diaspórica nas teorizações acerca da “música brasileira” desenvolvidas por Mário de Andrade, algo que se expressa pelo frequente despontar de ritmos e gêneros musicais de inflexão afro-brasileira, como o lundu, o maxixe e o samba, nas reflexões do autor ao debruçar-se sobre o referido tema, e também pela presença, sobretudo no *Ensaio sobre a música brasileira*, de artistas e intelectuais negros, evocados como exemplos para a sustentação dos argumentos que o escritor modernista nesse texto apresenta.

5 Ainda que Mário de Andrade associe a síncopa à uma possível importação de Portugal, vale apontar: 1. para a formação de uma “tópica musical afro-brasileira”, por parte de artistas modernistas de inícios do século XX interessados em forjar uma “brasilidade musical”, tópica essa calcada na presença recorrente de síncopas (Piedade, 2017, p. 277); 2. para a mobilização, por parte de Mário de Andrade, de exemplos como o “Canto de Xangô”, de matriz cultural afro-brasileira, para a sustentação de suas teses sobre a síncopa (Andrade, 2006 [1928], p. 27).

6 Refiro-me ao conceito formulado por Murray Schafer, nos marcos do projeto acústico construído pelo autor (Schafer, 2011, p. 11-13).

Por “paisagem sonora” compreendo, em diálogo com o que nos diz sobre a aludida categoria o musicólogo Murray Schafer, a possibilidade de o ambiente acústico mais amplo de uma sociedade poder ser visto como índice potencial das condições sociais que o produzem. E assim, constituída por sons fundamentais, sinais, marcas sonoras e sons arquetípicos, a paisagem sonora poderia ser sondada como espécie de “indicador de época” (Schafer, 2011, p. 23-27). Dela fariam parte elementos como o ruído das ruas e sua transformação ao longo do tempo, os sons da natureza, tomados muitas vezes como indícios para a produção de “autenticidade”, e também, como não poderia deixar de ser, os próprios sons e ritmos recorrentes em um determinado contexto histórico-cultural (Schafer, 2011, p. 151-152).

Seguindo essa trilha, podemos comentar um dos centros irradiadores de uma particular “paisagem sonora” afro-diaspórica no Brasil, centro este efervescente nos anos 1920 e 1930, e localizado na capital do país: refiro-me à Pequena África carioca⁷. O Rio de Janeiro do período, e sobretudo a Pequena África emergida às margens da região central da cidade, poderia ser compreendido como “laboratório de experiências fragmentadas” (Tinhorão, 2010, p. 278), associadas ao recente contexto de abolição da escravidão, à “diáspora baiana” (Moura, 2022, p. 106), constituída pelo intenso afluxo de afrodescendentes vindos do Nordeste para o Rio de Janeiro, e também pelos diversos vínculos identitários e de nação reconstruídos pela população negra da cidade, como forma de rearticular conhecimentos e práticas de matriz africana e afro-brasileira em condições sociais e históricas alteradas (Fromont, 2020, p. 137), tendo as religiões – assim como as práticas festivas – importante papel como instrumentos promotores de alianças interétnicas (Reis, 2022, p. 330).

Emanavam, portanto, da Pequena África e do ambiente popular e urbano do Rio de Janeiro as mais diversas sonoridades, como os batuques e maxixes, choros e serestas, e também as melodias e ritmos associados às novas práticas de comemoração do Carnaval, produzidos pelos ranchos e cordões carnavalescos (Tinhorão, 2013, p. 139-152; Tinhorão, 2010, p. 275-299). Tais sonoridades foram integrantes de uma particular modernidade artística carioca⁸, que culminaria de maneira emblemática na modelação do samba gravado como gênero musical moderno (Cardoso, 2022, p. 36-37; Moura, 2022, p. 175-212).

E em relação a essas sonoridades diversas, constitutivas de uma variada “paisagem sonora” afro-diaspórica que tinha como um de seus principais epicentros a cidade do Rio de Janeiro, Mário de Andrade dificilmente se manteve imune, tendo recorrido a elas, mais do que usualmente se suspeita, para o delineamento de suas reflexões sobre o tema da “música brasileira”⁹.

7 Termo cunhado por Heitor dos Prazeres para designar a região da Praça Onze, Estácio, Saúde, Gamboa e arredores, e também para se referir às favelas que começavam a demarcar e a simbolizar aquela determinada porção da cidade, na virada do século XIX para o XX (Cardoso, 2022, p. 43).

8 Para uma arguta reflexão sobre a Modernidade carioca, da qual faziam parte a música gravada, o cinema, as novas práticas festivas do carnaval, as revistas ilustradas, as novas mídias sonoras e gráficas, conferir o livro recentemente publicado por Rafael Cardoso, *Modernidade em preto e branco: arte imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945* (Cardoso, 2022).

9 Cabe apontar que o autor previamente referido, Rafael Cardoso, comenta com as seguintes palavras a atuação de Mário de Andrade: “Comparadas ao poder retumbante de um desfile de Carnaval, as ideias de Mário de Andrade sobre música ecoam os corredores vazios da torre de marfim” (Cardoso, 2022, p. 37). Em contraponto a percepções como essas, o que procurei demonstrar foi a presença dessas mesmas “retumbantes” sonoridades do samba e da música popular urbana no interior das ideias de Mário de Andrade sobre a “música nacional”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do artigo, procurei lançar luz sobre alguns núcleos de reflexão desenvolvidos por Mário de Andrade acerca do tema da “música brasileira”. Para tanto, foram particularmente enfocados escritos do autor relativos à sua particular – e também pioneira – inserção no campo musicológico e da teorização musical no Brasil. Como fontes a serem analisadas de maneira mais detida, foram selecionados dois textos, o “Discurso de paraninfo” e o *Ensaio sobre a música brasileira*, a partir dos quais busquei, de um lado, sondar os diálogos travados pelo autor com algumas específicas tradições intelectuais, ressonantes em seu pensamento sobre a “música nacional”, e, de outro, apontar para a relação estabelecida pelo autor com modernidades artísticas brasileiras que ultrapassavam o estreito âmbito do modernismo paulista.

Quanto às referidas tradições intelectuais, indiquei os possíveis diálogos de Mário de Andrade com um *corpus* de ideias sobre a história e a cultura do país, forjadas em fins do século XIX por uma larga tradição de intérpretes do Brasil. A particular conjugação entre a noção de “povo” e o projeto de construção de uma “história profunda” da nação foi, então, associada a esses expoentes oitocentistas da intelectualidade nacional. Argumento esse que procurei complexificar ao sugerir a possível aproximação entre Mário de Andrade e a concepção romântica de *Bildung*, a partir da qual o escritor e musicólogo modernista teria concebido uma estreita relação entre os termos “natureza”, “paisagem”, “povo”, “raça” e “nação”, sobretudo em seu “Discurso de paraninfo”.

Sobre os diálogos de Mário de Andrade com as modernidades artísticas alternativas emergidas nas primeiras décadas do século XX, no Brasil, foram sugeridos indícios da filiação africanista do escritor e da centralidade do tema das culturas de matriz afro-brasileira para as teorizações sobre a música nacional desenvolvidas pelo intelectual modernista. Além disso, foi ressaltada a presença latente da paisagem sonora característica da Pequena África carioca e do âmbito popular e urbano do Rio de Janeiro nas discussões desenvolvidas por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira*.

Com isso, o que procurei foi vislumbrar a obra de Mário de Andrade a partir das indagações contemporâneas concernentes às modernidades artísticas emergentes no país desde inícios do século XX, buscando expandir o projeto estético-musical modelado pelo autor para além dos limites do modernismo paulista – movimento, ao longo de décadas, convertido em uma espécie de cânone obliterador dos múltiplos impulsos de modernização da linguagem artística coexistentes no contexto cultural brasileiro (Duarte, 2014, p. 44-53; Cardoso, 2022, p. 18-25).

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O rapto do sertão: a captura do conceito de sertão pelo discurso regionalista nordestino. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 25, maio-novembro, pp. 21-35, 2007.
- ANDRADE, Mário de. Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade, na sessão de entrega dos diplomas aos alunos que concluíram seus cursos em 1922, realizada a 10 do corrente, no Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, sendo o orador paraninfo nomeado pelos diplomados. S. Paulo, *Correio Paulistano*, 9 mar. 1923. In: TONI, Flávia Camargo; FRESCA, Camila. Natureza e modernismo: Mário de Andrade e Villa-Lobos antes da Semana. *Estudos Avançados*, v. 36, n. 104, pp. 205-223, 2022, p. 167-178.

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
- ANDRADE, Mário de. Evolução social da música no Brasil. In: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991, p. 11-31.
- BOTELHO, André. *De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CASTRO ROCHA, João Cezar de. Manifestos: a estética, a política, as polêmicas e o legado. In: ANDRADE, Gênese (Org.). *Modernismos: 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras: 2022.
- CONTIER, Arnaldo Darayra. Mário de Andrade e a Música Brasileira. *Revista Música*, São Paulo, v. 5, n. 1, pp. 33-47, maio, 1994. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55070/58712>>. Acesso em: 1 de mai. 2024.
- COSTA LIMA, Luiz Costa Lima. *Terra ignota: a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- COSTA-LIMA NETO, Luiz. *Entre o lundu, a ária e a aleluia: música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. Edição crítica e organização Walnice Nogueira Galvão. Fortuna crítica: vários autores. São Paulo: Ubu Editora/ Edições Sesc São Paulo, 2016. Vol. I: 704 pp.
- DUARTE, Pedro. *A palavra modernista: vanguarda e manifesto*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- DUARTE, Pedro. O Brasil e os brasis de Mário de Andrade: o fim do turista aprendiz? *Estudos Avançados*, vol. 36, n. 104, pp. 35-52, 2022. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/194924/180039>>. Acesso em: 1 de mai. 2024.
- DUMONT, Louis. *German Ideology: from France to German and back*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- FROMONT, Cécile. Dançando para o rei do Congo: da África Central, no início da Era Moderna, ao Brasil, no período da escravidão. In: AVOLESE, Cláudia Mattos; ALCANALE, Patrícia (Orgs.). *Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil*. São Paulo: Estação liberdade, 2020.
- GADAMER, Hans-Georg. A formação. In: *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015. GOMES, Flávio; LAURIANO, Jaime; SCHWARCZ. *Enciclopédia negra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- GRAVAÇÃO... Gravação inédita apresenta voz de Mário de Andrade pela primeira vez. *Jornal da USP*, São Paulo, 24 abr. 2015. Disponível em: < <https://jornal.usp.br/?p=85357>> Acesso em: 23 mai. 2024.
- HERDER, Johann Gottfried. *Escritos sobre estética e literatura*. Tradução de Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

HERDER, Johann Gottfried von. *Também uma filosofia da história para a formação da humanidade*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Edições Antígona, 1994.

JARDIM, Eduardo. *A brasilidade modernista e sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Editora Ponteio, Editora PUC-Rio, 2016.

JARDIM, Eduardo. As tradições da diversidade cultural – o modernismo. In: *Diversidade cultural brasileira*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.

JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: Eu sou trezentos: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro 2015.

KOSELLECK, Reinhart. Sobre a estrutura antropológica e semântica do conceito de Bildung. In: *Histórias de conceitos: estudos sobre a semântica e a pragmática da linguagem política e social*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020, p. 115-168.

LISBÔA, Sérgio Rodrigues. *Da Bucólica ao Ensaio sobre música brasileira*. Dissertação (Mestrado em Música), São Paulo, Universidade de São Paulo, 2015.

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa. *Arte afro-brasileira: identidade e artes visuais contemporâneas*. Jundiaí, : Paco Editorial, 2020.

MENDES, Gilberto. A música. In: Ávila, Affonso (org.). *O modernismo*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 127-137.

MOTTA, Leda Tenório da. *Cem anos da semana de arte moderna: o gabinete paulista e a conjuração das vanguardas*. São Paulo: Perspectiva, 2022.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. São Paulo: Todavia, 2022.

NÉIA, Vitor Hugo Silva. O folclore e a escrita da história: a cultura popular como fonte. *Resgate – Revista Interdiscip. Cult.*, Campinas, v. 25, n. 1 [33], pp. 203-226, jan./jun., 2017.

PIEIDADE, Acácio. Uma análise do prelúdio da Bachianas Brasileiras Nº 2 sob a perspectiva das tópicas, da retoricidade e da narratividade. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (Orgs.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora UFPR, 2017.

RODRIGUES, Henrique Estrada. O conceito de formação na historiografia brasileira. In: MEDEIROS, Bruno Franco; SOUZA, Francisco Gouvea de; BELCHIOR, Luna Halabi; RANGEL, Marcelo de Mello; PEREIRA, Matheus. *Teoria e historiografia: debates contemporâneos*. Jundiaí: Pacto Editorial, 2015.

REIS, João José. O candomblé na Bahia do século 19. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Orgs.). *Histórias afro-atlânticas: antologia*. São Paulo: MASP, 2022.

SANDRONI, Carlos. Notas sobre a etnografia em Mário de Andrade. *Estudos Avançados*, v. 36, n. 104, pp. 205-223, 2022. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/194957/180066>>. Acesso em> 1 de mai. 2024.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. Representação, representatividade e necropolítica nas artes visuais. In: ANDRADE, Gênese (Org.). *Modernismos: 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras: 2022.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo estado atual do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O negrismo e as vanguardas nos modernismos brasileiros: presença e ausência. In: ANDRADE, Gênese (Org.). *Modernismos: 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959)*. Tradução de Paulo de Tarso Salles, Rodrigo Felicíssimo e Cláudia Sarmiento. São Paulo: Editora Contracorrente, 2021.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. 7ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

TONI, Flávia Camargo; FRESCA, Camila. Natureza e modernismo: Mário de Andrade e Villa-Lobos antes da Semana. *Estudos Avançados*, v. 36, n. 104, pp. 205-223, 2022. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/194931/180049> >. Acesso em: 1 de mai. 2024.

TURIN, Rodrigo. *Tessituras do tempo: discurso etnográfico e historicidade no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

WEINBERG, Liliana. O ensaio em diálogo. Da terra firme ao arquipélago relacional. *Remate de Males*, Campinas, v. 37, n. 2, pp. 523-546, jul./dez., 2017.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo. Parte 1. Nacionalismo musical. In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.