



## Em defesa de reformas musicais: Mario de Andrade e Luciano Gallet

MODALIDADE: PAINEL

*Said Tuma*

*Doutorando pela ECA-USP – said\_tuma@yahoo.com.br*

**Resumo:** “Não se trata mais, nesse instante de ‘ajustar’ o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente” – assim o crítico literário João Luiz Lafetá entende a politização da arte do modernismo no Brasil nos anos 1930. No campo da música são diversos os projetos reformadores, a partir do diagnóstico da necessidade de mudanças e transformações em suas mais diversas dimensões: na sua linguagem, no seu conteúdo, no seu sistema de produção e reprodução e no seu ensino. No presente painel, destaca-se a atuação de dois influentes intelectuais em relação a reformas no período: Mario de Andrade e Luciano Gallet. Os diálogos presentes na correspondência entre eles revelam uma inquietação com os rumos da música brasileira e a necessidade de alteração na sua trajetória. Os artigos versam sobre as críticas de ópera e comentários sobre história da música do primeiro e sobre a atuação política do segundo.

**Palavras-chave:** Mario de Andrade. Luciano Gallet. Ópera no Brasil. Historiografia musical. Sistema musical.

### **In Defense of Musical Reformation: Mario de Andrade and Luciano Gallet**

**Abstract:** “This is not, any longer, about ‘adjusting’ the cultural frame of the country to a more modern reality; this is about reforming or revolutionizing this reality, deeply modifying it” – this is how the literary critic João Luiz Lafetá understands the politicization of the modernist art in Brazil in the 1930s. In the musical field, there are several reforming projects, which depart from the diagnosis for the need of changes and transformations in its most wide-ranging dimensions: in the language of music, its content, its production and reproduction system and its teaching. In this panel, we draw attention to two influent intellectuals in connection with reformations in the period: Mario de Andrade and Luciano Gallet. The dialogues existing in the correspondence between them depict an uneasiness with the paths of Brazilian music and the need of a change in its trajectory. The articles deal with opera criticisms and comments on history of music of the former author and the political activity of the latter.

**Keywords:** Mario de Andrade. Luciano Gallet. Opera in Brazil. Music Historiography. Musical system.



## Mário de Andrade e a ópera: 2 tempos de crítica (1918-1919 e 1928)

*Eduardo Tadafumi Sato<sup>1</sup>*

*Mestrando pelo IEB-USP – dutsato1@gmail.com*

**Resumo:** Os escritos sobre música de Mário de Andrade da década de 1910 são pouco conhecidos e estudados. O objetivo do presente artigo é oferecer uma nova leitura às críticas que este autor faz a apresentações de ópera em 1928, período em que já se encontra consagrado, tendo em mente sua produção anterior acerca do mesmo assunto. Considerando as semelhanças e diferenças em torno das ideias desenvolvidas no período, conclui-se tanto a pertinência de se estudar sua produção inicial quanto o potencial reformador da sua crítica posterior.

**Palavras-chave:** Mário de Andrade. Ópera. Crítica musical. A Gazeta. Diário Nacional

### **Mário de Andrade and the Opera: 2 Periods of Criticism (1918-1919 e 1928)**

**Abstract:** Mário de Andrade's writings on music from the 1910s are little known and studied. Having in mind his writings on opera performances on this period, the objective of this article is to provide a new interpretation to his criticism on the same subject in 1928, when he was already a renowned writer in Brazil. Considering the similarities and differences around his though developed during the period, it concludes the relevance of studying his early production and also the reformist potential of his later criticism.

**Keywords:** Mário de Andrade. Opera. Music criticism. A Gazeta. Diário Nacional

João Luiz Lafetá propõe como instrumento de análise da crítica modernista, na qual Mário de Andrade é figura privilegiada de análise, uma separação entre dois aspectos: o projeto estético, “de renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional” e o projeto ideológico, “consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções” (LAFETÁ, 1973: p.12). Apesar de considerar que ambos os processos ocorrem simultânea e dialeticamente, assume que o primeiro estaria enfatizado na “fase heroica” do modernismo correspondente aos anos 1920, enquanto o segundo apareceria com mais força após a revolução de 1930. O autor assume que um posicionamento mais politizado em relação à literatura seria um movimento mundial frente uma polarização ideológica crescente no período. Na mesma direção, Telê Ancona Lopez afirma que o período 1927-1931 marca na obra de Mário de Andrade um “momento de indagações e conflitos, que culmina com a mistura da problemática social à problemática individual do escritor” (LOPEZ, 1972: p. 236). Esse movimento foi pouco trabalhado em relação aos artigos do musicólogo que versam sobre música.

A vasta produção de escritos sobre música de Mário de Andrade foi frequentemente periodizada pela literatura através de eixos temáticos que corresponderiam a fases da sua vida. Em síntese, sua obra é dividida em três fases: 1) a primeira corresponde ao



final da década de 1920, cujo tema privilegiado é a nacionalização da música brasileira, orbitando em torno do *Ensaio sobre Música Brasileira*, de 1928; 2) a segunda aos anos 1930, onde reconhece como principal questão a consciência da crise da técnica artística, onde o principal texto sobre música seria *Cultura Musical* de 1935 e 3) a terceira engloba os textos da década de 1940, no qual se faz um apelo a politização dos artistas, principalmente no rodapé *Mundo Musical*<sup>2</sup>. Essa divisão proposta no trabalho pioneiro de Jorge Coli encontra limitações nas fontes disponíveis de pesquisa, uma vez que a produção anterior a 1928 é ignorada ou pouco considerada<sup>3</sup>. Um trabalho com fontes menos conhecidas pode revelar modificações na maneira como uma cronologia é construída. No presente artigo pretendo propor uma leitura sobre dois conjuntos de artigos de Mário de Andrade que tratam de comentários e críticas às Temporadas Líricas de São Paulo dos anos de 1918-1919 e 1928. A partir de uma comparação entre os dois grupos de artigos, pretendo mostrar como existem aproximações e distanciamentos entre cada conjunto, de modo que a compreensão da trajetória do autor modernista não pode passar ao largo da produção da década de 1910. Nesse sentido, pretendo mostrar ainda como é possível entender a crítica musical do autor no final dos anos 1920 de maneira similar aos comentários acerca da sua obra literária.

### **1. A crítica musical de Mário de Andrade sobre as temporadas líricas**

Quando, no início de 1918, Mário de Andrade recebe seu diploma de piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, este já era auxiliar de ensino da mesma instituição há 5 anos, nas disciplinas de História da Música e Estética, cátedra que assumiria definitivamente em 1922, além de lecionar piano (Alvarenga, 1974: 59-61). No mesmo período da sua formatura, o jovem professor já escreve artigos sobre música para jornais diários, principalmente para o jornal *A Gazeta*. São conhecidos artigos de sua autoria para esse periódico entre 1918 e 1922, que versam principalmente sobre a programação musical na cidade de São Paulo<sup>4</sup>. São 8 os artigos sobre as temporadas líricas publicados no jornal *A Gazeta*: dois relativos ao ano de 1918, publicados em 16 e 17 de outubro daquele ano; e seis do ano de 1919, publicados entre 3 e 9 de outubro. A partir destes 8 artigos em comparação com as datas das récitas, sabe-se que a atividade de Mário de Andrade consistia em, logo ao término das apresentações, dirigir-se à redação do jornal para a escrita dos seus artigos, uma vez que, na maioria dos casos, uma apreciação do concerto já era publicada na edição do dia seguinte à realização do mesmo.



Título	Data	Obra(s)
Teatro Municipal	16/10/1918	9ª Sinfonia e I Pagliacci
Teatro Municipal	17/10/1918	Herodiade
Temporada Lírica	03/10/1919	Mefistofeles
Temporada Lírica	04/10/1919	Manon
Temporada Lírica	06/10/1919	Ballet, Tosca e Thais
Temporada Lírica	07/10/1919	Marouf
Bailados Russos	08/10/1919	La Péri
Temporada Lírica	09/10/1919	Barbeiro de Sevilha

**Tabela 1 - Artigos de Mário de Andrade sobre as temporadas líricas de São Paulo publicados no jornal *A Gazeta***

Nesse sentido, é possível entender essas críticas de Mário de Andrade da década de 1910 como próximas de *críticas da performance musical*, no sentido desenvolvido por Monelle (2010). Para este autor uma crítica musical mais ampla teria como atividades escrever “sobre teoria musical, sobre estilos, modas e tendências ou sobre novas composições”, enquanto a crítica das performances musicais, tratava de concertos e intérpretes.<sup>5</sup> (MONELLE, 2010: 213). A maior parte desses artigos de Mário de Andrade assume a perspectiva de noticiar as performances e realizar comentários sobre os artistas e as obras, principalmente no caso de comentar obras já canonizadas nos teatros paulistas como *I Pagliacci*, *Mefistofeles*, *Manon*, *Tosca* e *O Barbeiro de Sevilha*. Porém, nos mesmos artigos ou quando comenta obras novas para o público paulistano, como no caso de *Herodiade*, *Marouf* e o ballet *La Péri*, o autor faz comentários gerais de conteúdo estético e histórico, desvendando as tramas da ópera e do seu lugar na história da música a fim de facilitar a compreensão da mesma, demonstrando sua vocação de professor. No texto sobre a ópera *Manon*, por exemplo, ele faz referências a escolas nacionais, localizando esta obra dentro da tradição francesa, diferenciando-a da alemã e italiana, mostrando domínio sobre conteúdos musicais pouco divulgados no país<sup>6</sup>:

A música francesa, que é toda de cambiantes finas e delicadas, apresenta rudeza dos embates da vida sob uma aparência piedosa de visão e fantasia – falamos da música representativa, que frisa o gênio da raça, que nasce com as ‘bergerettes’, e com altos e baixos passa pelas criações de Rameau, Gluck, Cesar Franck, Massenet e outros ainda, para atingir Chausson, Fauré e finalmente Debussy. Essa música nunca atingirá o realismo filosófico e possante da alemã, muito menos o verismo bambo e puccinesco de certas bandas de aldeia, onde dominam pratos e tambores, com arrebiques de flautim. Sob esse ponto de vista, a ‘Manon’ nos interessa muito mais que a própria música de Berlioz, muito menos característica, muito menos representativa, muito menos francesa, enfim, por isso mesmo que deriva de um gênio mais possante e mais audaz. (ANDRADE, 1919)



Já em 1928 em artigos publicados no *Diário Nacional* e posteriormente denominados *Campanha contra as Temporadas Líricas* na sua republicação no livro *Música, Doce Música*, em 1933, a postura de Mário de Andrade em relação à temporada de ópera é distinta. É importante notar que existe uma diferença significativa entre os textos publicados no jornal e sua posterior publicação em livro. Em 1928, são 8 artigos publicados comentando aspectos da temporada lírica. Desses 8, 5 são publicados no livro de 1933 com pequenas edições, como correções de palavras e a omissão de alguns trechos; 2 não vão para o livro; e 1 é publicado com alterações significativas no texto. O último artigo publicado no livro é originalmente de abril de 1930, de modo que aparece de forma deslocada no livro.

Título (no DN)	Data (no DN)	Numeração (em MDM)	Obra
Temporada Lírica	18/09/1928	I	Marta
A Temporada Lírica	19/09/1928	II	Manon Lescaut
A Temporada Lírica	21/09/1928	III	Tosca
Temporada Lírica	23/09/1928	IV	La Traviata
Temporada Lírica	25/09/1928	V	Mefistofeles
Temporada Lírica	27/09/1928		Giuliano
Temporada Lírica	28/09/1928		Loreley
Temporada Lírica	30/09/1928	VI	
Traviata, Leoncavallo & Cia.	23/04/1930	VII	

**Tabela 2 – Artigos da seção *Campanha contra as Temporadas Líricas* do livro *Música, Doce Música*, comparadas com sua publicação original no *Diário Nacional***

Nos artigos publicados em *Música, Doce Música*, Mário de Andrade critica severamente a organização das temporadas de ópera em São Paulo, em diversos aspectos, aqui sintetizados: o uso de recursos públicos na programação de uma arte não interessante; os preços altos cobrados pela empresa organizadora; a exclusão do povo da temporada, sendo esta realizada para a elite; o desgaste do repertório apresentado e o uso de cantores consagrados somente nessas obras de menor interesse; o desequilíbrio das montagens, com os títulos célebres sendo mais bem realizados que os menos conhecidos; o lucro buscado pela empresa na divulgação das romanças célebres em detrimento do espetáculo lírico integral; uso que a empresa faz dos artistas para absolver sua culpa em performances ruins; e ausência de óperas com valor nacional. Em geral, trata-se de críticas voltadas para a organização das temporadas líricas, com menos ênfase nas récitas ou nas características estéticas. Entretanto, ao serem confrontadas com as versões publicadas no *Diário Nacional* em 1928, vemos que os comentários sobre as apresentações e sobre algumas obras estão presentes. Esses comentários,



em geral no final dos textos, trazem informações sobre a atuação dos cantores dentro do contexto da récita presenciada no dia anterior, relatando e elogiando as interpretações. Um dos artigos não editados na versão em livro, por exemplo, trata da ópera *Giuliano* de Ricardo Zandonai, estreada no mesmo ano em Nápoles, no qual o crítico faz comentários gerais sobre a obra e seu contexto na música contemporânea italiana, sem tocar no aspecto político dos outros artigos.

## 2. Comparação entre as séries de artigos

A principal semelhança entre as duas séries de artigos de 1919 e 1928, está no fato de ambos realizarem a crítica da performance, avaliando os intérpretes da obra e a sua execução. É significativo, entretanto, que no livro de 1933, Mário de Andrade edita os artigos de 1928 retirando esses comentários, de modo que a leitura no livro sugere uma crítica mais radical a toda produção, incluindo artistas e intérpretes. Essa omissão e a não publicação em livro das críticas da década de 1910 indica que Mário de Andrade, entendendo um caráter de maior permanência do livro perante o jornal, escolheu artigos que tratavam de temas menos datados e mais relevantes para o seu momento atual. Possivelmente, isso indica um desconforto com uma crítica que se certa maneira se alinha ideologicamente com práticas artísticas que vai posteriormente combater.

A mudança nos posicionamentos de Mário de Andrade em relação às temporadas líricas nesse período pode ser entendida a partir de argumentos divididos em três principais eixos: o argumento sociológico, o argumento estético e o político ideológico.

O argumento sociológico pode se centrar na diferença de posição de Mário de Andrade no campo intelectual paulistano entre 1918 e 1928. Em 1918, ele era um recém-formado professor do Conservatório, tendo publicado apenas um livro de poesias e sendo pouco conhecido de um público mais amplo. Tinha ainda pouco contato com membros influentes da elite paulistana, como aqueles que irão organizar a *Semana de Arte Moderna* de 1922. Essa posição inferior na hierarquia intelectual pode ter afetado a maneira como ele escrevia nos jornais da época, já que os órgãos de imprensa são importantes mediadores entre as ideias formuladas por um autor e o seu público. Nesse sentido, é possível que, se Mário de Andrade já nutria desconfianças e críticas severas às temporadas líricas na década de 1910, este pode não ter encontrado um canal para a difusão dessas ideias na imprensa, já que ainda não era o intelectual respeitado que passou a ser nos anos 1920, principalmente após a *Semana de 1922*. Em torno deste evento, Mário se filia à vanguarda artística da cidade, de modo que sua aceitação é ambígua: nos círculos intelectuais e artísticos passa a ser visto com



respeito e nos meios mais conservadores com temor, tendo como exemplo o depoimento de que havia perdido todas as suas alunas particulares de piano em decorrência de tal alinhamento (Alvarenga, 1974: p. 40). Nesse período, é concedida por *A Gazeta* uma coluna na qual ele discute a arte moderna e a Semana de 22. Já aí se nota uma maior naturalidade na sua escrita, abordando conteúdos de maneira mais autônoma do que no período anterior:

Desejamos apenas ser atuais. Atuais de França e Itália como da América do Norte e de São Paulo. Há exageros em nossa arte? É natural. Não se constrói um arranha-céu sobre um castelo moçárabe. Derruba-se primeiro a mole pesadíssima dos preconceitos, que já foram verdades, para elevar depois outras verdades, que serão preconceitos num futuro, quiçá muito próximo. Se na própria ciência as 'verdades' ruem às pressões dos Einsteins, que será na arte, feita de moda e sensibilidade! Queremos ser atuais, livres de cânones gastos, incapazes de objetivar com exatidão o ímpeto feliz da modernidade. (ANDRADE, 1922, in BOAVENTURA, 2008: 37-38).

Em 1928, essa posição privilegiada na hierarquia social está ainda mais consolidada, com uma participação mais frequente na imprensa, em especial no *Diário Nacional*, e com a publicação de importantes livros como *Macunaíma* e o *Ensaio sobre Música Brasileira*, de modo que o autor possui uma liberdade maior para divulgar suas ideias. Essa maior autonomia perante a sociedade paulistana é refletida claramente nos artigos de 1928 em relação às temporadas líricas, já que ataca diretamente o poder estatal e a elite da cidade<sup>7</sup>.

O argumento estético, entendido a partir da ideia da renovação da linguagem artística, que pode explicar a mudança na crítica está relacionada à formação de escolas musicais nacionais, o que é defendido com veemência no *Ensaio sobre Música Brasileira*, também publicado no ano de 1928. Apesar de nos artigos de 1918 e 1919 o musicólogo reconhecer a existência de escolas nacionais, o tema da formação de uma música brasileira não está desenvolvido de maneira tão direta e explícita como em 1928. Nesse sentido, a repetição dos títulos de ópera ao longo do tempo, priorizando o repertório italiano estaria bloqueando a possibilidade do surgimento de um vocabulário musical brasileiro, a partir do qual compositores pudessem se guiar. Esse argumento fica claro quando acusa a impossibilidade das obras apresentadas na temporada de criarem interesse do público, uma vez que já estão bastante desgastadas. O caso da ópera de *O Inocente*<sup>8</sup> de Francisco Mignone, apresentada em parceria com a Sociedade de Cultura Artística ilustra o seu posicionamento crítico frente a um músico brasileiro, colega de Mário de Andrade desde o tempo de aluno no Conservatório, que compõe uma ópera em italiano na qual não há a expressão da música brasileira. As críticas agressivas que são colocadas em relação à ópera escondem um



reconhecimento de um grande potencial político desse tipo de manifestação artística, que Mário chama de “teatro cantado”. É a partir do diagnóstico do teatro cantado como elemento de comunicação privilegiado com o público que o professor de música vai desenvolver nos anos 1940 a ópera *O Café*<sup>9</sup>.

Um último argumento, que é o mais aparente na crítica de 1928 e de 1933, e que está ausente na década de 1910, diz respeito às instituições musicais e está ligado a um posicionamento ideológico. A crítica ferrenha que o poeta faz à maneira como o Estado, as elites e as empresas organizam as temporadas de ópera, revela a incompletude de um sistema musical mais amplo, no qual a população estivesse incluída, tanto na plateia, através do acesso efetivo às récitas, quanto no palco, através da utilização de músicas da tradição brasileira. Esta distinção entre palco e plateia marcará dois projetos de transformação empenhados por Mário de Andrade na sua obra e na sua atuação política nos anos 1930, a saber: a nacionalização da música e a função social da arte. O primeiro tema está relacionado tanto às pesquisas de folclore que realiza, quanto à sua ação perante aos compositores do período, de incentivá-los no uso de tais materiais. Esse tipo de abordagem aparece, por exemplo, na menção que faz a Francisco Mignone nos artigos. Na série de artigos de 1928, porém, destaca-se principalmente uma luta pela segunda forma de inclusão do povo na música, de modo que Mário de Andrade dirige sua crítica principalmente à utilização de dinheiro público para a realização de uma temporada que não era acessível ao público devido ao preço dos ingressos, e também ao desgaste da programação, distante do interesse público.

### **3. Conclusões**

Não é possível falar da crítica musical de Mário de Andrade no singular, já que há mudanças nestas ao longo do tempo. Nesse sentido, o uso de fontes pouco conhecidas pode modificar a forma como é compreendido o desenvolvimento das críticas e dos seus próprios conteúdos. A primeira proposta foi mostrar como a leitura de artigos precedentes à série de 1928/1933 pode alterar a compreensão da mesma, de modo que na sistematização de um panorama amplo da obra musical de Mário de Andrade, a apreciação das suas primeiras obras, da década de 1910, é imprescindível.

Além disso, a avaliação das diferenças nos argumentos críticos mobilizados nos dois conjuntos de artigos é similar com a avaliação que Lafetá (1974) e Lopez (1972) realizam da sua obra literária. É possível se verificar uma crítica que se apura partindo da centralidade do conteúdo da obra para uma ênfase no seu processo de produção e difusão, concordante com a mudança de um projeto estético para um ideológico. O que se argumenta,





para além dessa avaliação, é que essa mudança está ancorada numa ascensão no campo intelectual e social, de modo que o autor não precisa mais evitar o desconforto de comentar as mesmas obras desgastadas a partir das performances bem realizadas, mas de exigir diretamente uma mudança na estrutura de reprodução das mesmas. Ele pode, assim, passar para uma crítica ideológica no campo da música sem que a renovação da linguagem musical esteja plenamente realizada. Não se trata de renovar as instituições musicais a partir de uma nova linguagem musical estabelecida, mas de propor mudanças que acolhessem ambas as propostas transformativas. É possível entender, portanto, as críticas do final dos anos 1920 como um projeto de reformas ambicioso no mundo musical tanto em relação a obras como a empresários e artistas.

## Referências

- ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade e a Música*. In: Mário de Andrade, um pouco. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974.
- ANDRADE, Mario. *Temporada Lírica*. In: *A Gazeta*. São Paulo, 04 de outubro de 1919.
- \_\_\_\_\_. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). *22 por 22: A semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2ª ed. revista e ampliada, 2008.
- CENNI, Franco. *Italianos no Brasil: “Andiamo in ‘Merica”*. São Paulo: Edusp, 1ª reimp. da 3ª ed., 2011.
- CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo, 1954
- COLI, Jorge. Mário de Andrade: introdução ao pensamento musical. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, SP: USP, v. 12, 1972. p. 111-136.
- \_\_\_\_\_. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas, SP: Editora na Unicamp, 1998.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.
- MONELLE, Raymond. *The criticism of musical performance*. In: RINK, John (ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 7ª impressão, 2010.
- TONI, Flávia. *Café, uma ópera de Mário de Andrade: Estudo e edição anotada*. Tese de livre-docência apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Revistas musicais estrangeiras e compositores modernos na biblioteca de Mário de Andrade*. In: *Remate de Males*, v.33, 2013

---

<sup>1</sup> O autor agradece à Fapesp pelo financiamento à sua pesquisa de mestrado.

<sup>2</sup> Ver Coli (1972), p.114-115

<sup>3</sup> Nos comentários que faz à publicação dos artigos do Mundo Musical, Coli (1998) chega a transcrever um artigo publicado no jornal *A Gazeta* de 1919 (Andrade, 1919), porém não chega a realizar uma análise deste.

<sup>4</sup> Como, durante a pesquisa, não foi encontrada nos arquivos pesquisados uma coleção completa do jornal, essa série pode ainda possuir lacunas.

<sup>5</sup> Tradução minha.

<sup>6</sup> Toni (2013) mostra a influência das revistas estrangeiras na atualização do conhecimento da música moderna em Mário de Andrade

<sup>7</sup> É importante ressaltar que o Diário Nacional era o órgão oficial de imprensa do Partido Democrático (PD), fundado em oposição à longa permanência do Partido Republicano Paulista (PRP) nos governos estaduais e federal.

<sup>8</sup> Apesar da referência frequente na série de artigos sobre essa ópera por Mário de Andrade, Cerquera (1954), não faz referência a sua execução. Esse comentário só aparece na publicação de 1933.

<sup>9</sup> Sobre este tema ver Toni (2004) e Coli (1998)



## A ideia de reforma em textos de Mário de Andrade sobre a escrita da história da música brasileira

Said Tuma<sup>1</sup>

Doutorando pela ECA-USP – said\_tuma@yahoo.com.br

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo analisar a ideia de reforma em textos de Mário de Andrade que tratam da escrita da história da música brasileira. Trata-se de uma pesquisa histórica baseada no levantamento de artigos de jornal, cartas e de fontes bibliográficas. Como conclusão, aponta para o adensamento e amadurecimento das concepções de Andrade sobre a história da música, que ganham nova dimensão social e ética, sobretudo após sua atuação como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo (1935-38).

**Palavras-chave:** Historiografia Musical Brasileira, Mário de Andrade, Renato Almeida, Nacionalismo Musical, Estética Musical.

### The Idea of Reformation in Mario de Andrade's Texts on the Writing of History of Brazilian Music

**Abstract:** The purpose of this article is to review the idea of reform in Mario de Andrade's texts approaching the writing of history of Brazilian music. This is a historic research based on the survey of newspaper articles, letters and bibliographical sources. As a conclusion, it indicates the density and maturation of Andrade's conceptions on history of music, which take a new social and ethical dimension, in particular after his occupation as director of the Culture Department of São Paulo.

**Keywords:** Brazilian Musical Historiography. Mário de Andrade. Renato Almeida. Musical Nationalism. Musical Aesthetics.

### 1. Objetivos e justificativas

Apesar de ideia de transformação, pela ação dos intelectuais, aparecer de forma recorrente na história cultural brasileira, é no contexto do entre guerras, que a sua dimensão de reforma – compreendida como ensejo renovador – vai adquirir maior peso. Fruto de um ensejo socializador, o desejo de mudanças no campo da música foi abrangente, contemplando desde a linguagem e repertório musicais, tratados no primeiro artigo, passando pela escrita da história da música, objeto deste texto, até sua dimensão pedagógica, tema do último artigo.

Partindo desse quadro geral, gostaria de abordar a ideia de reforma presente nas reflexões de Mário de Andrade sobre a escrita da história da música brasileira. Para isso pretendo analisar um conjunto de textos que, apesar de não esgotarem o assunto, estão entre os mais significativos do musicólogo paulista, em relação à questão apontada. Em sua maioria, estes textos se apresentam na forma de artigos de jornais e revistas. Esta característica faz com que este material seja mais espontâneo do que as obras totalizantes ou canônicas. Escritos sem intenção de perenidade estes artigos deixam mostrar também aspectos ligados ao contexto social e político imediato.



O papel de Mário de Andrade, em relação aos autores das obras da historiografia musical tradicional, as chamadas *histórias da música brasileira*<sup>2</sup>, não se restringia à função de autor, analista ou crítico. Através de sua ação engajada, Mário acabou exercendo um papel de orientador para estes autores, sobretudo aqueles que se iniciavam nesse mister, como foi o caso de Renato Almeida<sup>3</sup>.

No desenvolvimento deste texto, será considerada, em parte, a correspondência trocada entre Mário de Andrade e Renato Almeida, sobretudo por ocasião das publicações das duas edições da *História da Música Brasileira*, deste último, respectivamente em 1926 e 1942. A intensa troca de cartas mostra o papel decisivo de Mário, que da grande insatisfação e discordância, manifestada com a publicação da primeira edição, torna-se bastante satisfeito em 1942, momento em que Almeida demonstra ter aceitado, de forma ampla, muitas das ideias de seu orientador musical.

Acredito também, que nesse esforço de entender, um pouco melhor, o papel renovador desempenhado por Mário de Andrade nos anos 1930 e 1940, algumas características das *histórias da música brasileira* vão se tornando mais claras. Estes dados permitem inferir que, apesar do papel centralizador desempenhado pelo escritor modernista, a situação da pesquisa musicológica no Brasil, naquele momento, não permitiu a plena realização dos ensejos renovadores defendidos por ele.

As reflexões apresentadas neste texto se originam em parte como esforço de sistematizar parte do material já identificado durante minhas pesquisas recentes. Neste sentido, tento propor alguma contribuição em relação ao estado da arte da musicologia no que diz respeito aos estudos historiográficos. Cabe então destacar que, como já advertia o musicólogo Regis Duprat, em artigo de 1989, não possuímos “nenhuma obra sobre a Evolução da Historiografia Musical Brasileira” (DUPRAT, 1989:33). Apesar de não se tratar de trabalho recente, o levantamento por mim realizado até o momento, através dos principais bancos de teses no país, permite constatação parecida. Se começam a surgir artigos isolados tratando de aspectos ligados à escrita das *histórias da música brasileira*, são raros os trabalhos de maior fôlego, sobretudo de monografias, dissertações e teses, sobre o tema.

No que concerne à complexa questão da escrita da história da música no Brasil é sempre oportuno lembrar, conforme palavras da pesquisadora Maria Elisabeth Lucas, que grande parte desta produção mais tradicional goza ainda de grande visibilidade e, apesar de sua utilidade, acabam por fomentar “um modelo positivista<sup>4</sup> de concepção histórica e musicológica” (LUCAS, 1998: 70).



## **2. Fontes bibliográficas**

Dentre as fontes bibliográficas mais relevantes para a construção da reflexão, gostaria de destacar o conjunto de críticas de Mário de Andrade para a terceira fase da *Revista do Brasil* (ago. 1938- jun. 1940), organizados por Francini Venâncio de Oliveira (2013). Destacaria também o trabalho de Marcelo Adriano Martins (2009) sobre as divergências e convergências entre o pensamento de Mário de Andrade e Renato Almeida e, em relação às cartas trocadas por eles, a edição da correspondência anotada por Maria Guadalupe Pessoa Nogueira (2003).

As obras tradicionais da historiografia musical brasileira, aqui consideradas, concentraram-se, sobretudo, nas duas edições do texto de Renato Almeida e, de forma pontual, no *Ensaio sobre a música brasileira* e no *Compêndio de história da música*, de Mário de Andrade, além de artigos de crítica musical escritos para *O Estado de São Paulo*.

## **3. A reforma da escrita da história da música brasileira: sua dimensão social**

Em relação à trajetória intelectual de Mário de Andrade, o ensejo reformador está presente pelo menos desde os anos 1920, fase heroica do modernismo, momento no qual ele insistia na renovação da linguagem musical. Em 1928, quando publica o *Ensaio*, apesar do aparecimento das inquietações sociais em torno da figura do compositor – que deveria conscientizar-se de seu papel social – sua ênfase recai sobre possíveis subsídios para a escrita de uma música brasileira, notadamente a partir de parâmetros como *ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma* (ANDRADE: 2006).

Apesar de não haver rupturas em seu percurso intelectual, no que diz respeito à questão social, é no contexto dos anos 1930, que se nota um significativo processo de renovação e amadurecimento da dimensão estética em seus escritos, processo que foi catalisado a partir da experiência como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo (1935-38). Trata-se de uma reorientação intelectual em favor de uma atitude mais engajada, de um projeto artístico com maior profundidade social. No plano musical, o que se observa, segundo Francini de Oliveira, é a percepção da necessidade do artista retomar a dimensão artesanal da arte, para estabelecer comunicação com a sua dimensão social. É também este um período em que Mário debate, vivamente, a questão do virtuose, e o isolamento social dessa figura, naqueles anos. (OLIVEIRA, 2013: 19-31).

É neste momento que percebo o adensamento da ideia de reforma nas reflexões de Mário de Andrade sobre a escrita da música brasileira. Distanciado da virulência dos embates surgidos no primeiro tempo modernista e mais amadurecido intelectualmente, o escritor vai se



debruçar sobre várias obras que se ocupavam da escrita da história da música brasileira, para refletir sobre os problemas delas e pregar, como um orientador, a necessidade de renovação conceitual e axiológica.

No artigo *Histórias Musicais*, publicado em 15 de abril de 1942, no jornal *Estado de São Paulo*, Mário vai dar várias pistas de suas concepções musicais. O artigo tinha por objetivo comentar a tradução feita por Caldeira Filho do livro *Noções de História da Música*, do italiano Domenico Alaleona, recém-lançado pela Editora Ricordi. Na verdade, além da tradução, Caldeira Filho incorporou também notas explicativas e mais dois capítulos de sua autoria, elementos que passaram a ser o núcleo central do artigo escrito por Andrade. Em relação ao texto de autoria de Alaleona, Mário faz duas críticas. A primeira aponta para a perda de equilíbrio da obra causado pelo excessivo desenvolvimento de alguns temas, em detrimento de outros. De outra parte, Mário questiona a concepção do autor italiano de *história da música* como uma disciplina puramente cronológica (ANDRADE, 2006: 347).

Quanto à contribuição de Caldeira Filho a percepção de Andrade é positiva. Nesse sentido o musicólogo destaca o valor do capítulo final, *A música brasileira*. O valor dele estaria no fato de que o autor teria dedicado poucas linhas aos “clássicos”, deixando maior espaço aos “novos”. Outros comentários, mais gerais, aparecem na sequência e dizem respeito à musicologia, em geral, e à música brasileira, em particular. Para Mário de Andrade as melhores histórias ainda não tinham conseguido abranger a música enquanto complexo social. O que havia eram histórias dos gêneros e das formas musicais. Para ele, somente uma história da música concebida pelos “métodos sociológicos” poderia explicar a “evolução” do fenômeno artístico. Mário chega a anunciar notícia dada por Gilberto Freyre, que Almir Andrade estava trabalhando em uma história da música brasileira “estudada do ponto de vista sociológico”. Mário relaciona a “historiografia artística” – aquela que dava ênfase às obras e autores – com o individualismo das artes daquele tempo (ANDRADE, 2006: 349-50).

Outro aspecto muito relevante trazido pelo texto, e referido em outras ocasiões, como artigos e correspondência, diz respeito à ideia de “música brasileira”, ideia que deveria servir de ponto de partida para a renovação das concepções dos autores nacionais na escrita das suas *histórias*. Ainda no artigo de 1942, ano de publicação da segunda edição do livro de Renato Almeida, Mário afirma que o autor baiano tinha sido bem sucedido em seu texto devido a sua “concepção mais humana da arte, dando pesos iguais à música popular e à erudita” (ANDRADE, 2006: 349-50). Em texto posterior, a fusão mencionada adquiriu dimensão de reforma social, como mostra o artigo *Distanciamento e aproximações*, de 10 de maio de 1942. Ao defender os compositores nacionais da crítica de outros compositores da



América, em geral, e do musicólogo Curt Lange, em particular, pelo caráter fortemente “folclórico” de suas composições, Mário afirma que o uso de elementos nacionais, ou nacionalizantes no Brasil, não é um problema de “nacionalismo”, antes, é “uma tendência para diminuir anti-capitalistamente, a distância social hoje tão absurdamente exagerada, entre a arte erudita e as massas populares”. Na sequência, pontua que a obra dos compositores nacionais mostra “uma sadia e harmoniosa fusão social entre a arte erudita e as massas populares”, de modo quase idêntico ao afirmado no artigo citado anteriormente. E reitera em seu texto quanto à necessidade de se retornar a uma concepção mais ética da arte (ANDRADE, 2006: 351-355).

No que diz respeito à troca de cartas, entre Mário de Andrade e Renato Almeida, em torno de 1926 e 1942, ocasiões, respectivamente, da publicação da 1ª e da 2ª edição da *História da música brasileira* de Almeida, é possível aprofundar a ideia de reforma proposta pelo musicólogo paulista. Apesar de ambos os intelectuais estarem vinculados ao movimento modernista e preocupados com a definição de uma música brasileira, eles partiram de concepções e interlocutores muito diferentes. No caso de Almeida, seu principal orientador, quando da publicação da primeira edição da sua *História*, foi o escritor Graça Aranha, um dos mais destacados intelectuais da *geração de 1870*. A leitura conjunta deste texto, de *A estética da vida* e de *A emoção estética na arte moderna*, deixa claro a relevância das concepções de Graça Aranha, que foi também o homenageado com a dedicatória do livro de Almeida. Do ponto de vista idealista, perspectiva compartilhada por eles, a apreensão da realidade brasileira se daria de forma intuitiva, sem o auxílio da ciência, a qual só poderia compreender a realidade de forma fragmentária. Nesse sentido, foi dado peso maior à contribuição do *meio* na constituição da nacionalidade. Para Mário de Andrade, ao contrário, a música brasileira só poderia ser encontrada de forma objetiva, pela pesquisa sistemática do folclore (MARTINS, 2009: 116-129). Este fato fica evidente na grande ênfase dada por ele às viagens de reconhecimento, realizadas desde 1924 e que culminaram com a Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938. Apesar dele não ter participado diretamente da viagem, foi ele o responsável pela sua organização, desde sua fase preparatória, fase na qual os membros da missão foram instruídos por Dina Dreyfus a respeito da metodologia de pesquisa de Constantin Brailoiu (TONI, 2007: 77-8).

Diante de divergências tão acentuadas, a percepção de Mário de Andrade da primeira edição do livro de Renato Almeida foi negativa. Entretanto, com o falecimento de Graça Aranha (1931) e com o contato permanente entre o musicólogo paulista e o intelectual baiano, as divergências foram se atenuando até a adesão de Almeida ao programa reformador



de Andrade, convergência perceptível quando da publicação da segunda edição, em 1942, da *História da Música Brasileira* (MARTINS, 2009: 120). Como pequena digressão, questionaria se não teriam sido as discordâncias iniciais entre eles uma das motivações para a escrita do *Ensaio sobre a música brasileira*, em 1928, e o *Compêndio de história da música*, de 1929, nos quais Mário investe, entre outros, na apresentação de um conjunto significativo de melodias folclóricas que, no *Ensaio*, ocupam toda a segunda parte da obra, e que poderiam fornecer material musical para os compositores brasileiros, sobretudo em um momento em que a pesquisa etnográfica ainda enfrentava grandes dificuldades para se estabelecer.

A percepção positiva de Mário de Andrade em relação à segunda edição do livro de Renato Almeida deve-se, primeiramente, à concepção mais “humana da obra” e também pela presença da música popular, conforme já tinha sido solicitado por Mário, em suas críticas à primeira edição da obra. Porém, a satisfação do musicólogo paulista não se resume a estes aspectos. É possível mapear, a partir das cartas trocadas por ambos (NOGUEIRA: 2003), o aprimoramento dos conhecimentos musicais por parte do intelectual baiano, transformação em grande parte devida à inestimável colaboração de Mário de Andrade. Além disso, ao perceber a “concepção mais humana da arte”, na segunda edição de Renato Almeida, Mário parece retomar a discussão proposta na seção *Crônica Musical*, da *Revista do Brasil*, de agosto de 1938, em que trata do Confucionismo e também as discussões em torno da figura de Nyh Erh, um chinês que apesar de não saber muita música, tinha escrito “canções humaníssimas” além de ter compreendido a necessidade de submeter sua arte a uma causa maior (OLIVEIRA 2013: 40). As considerações de Mário de Andrade sobre a música chinesa, muito mais voltada para aspectos sensíveis, mostram as preocupações dele em relação à completa perda da funcionalidade, e dos aspectos éticos, na música daqueles anos. No lugar da concepção estética romântica, ainda em voga, Mário parece sintetizar uma posição que se situa, de certo modo, entre o platonismo, em suas preocupações ligadas à formação do cidadão dentro da polis, e as concepções de Aristóteles e Aristóxeno, em relação à dimensão sensível da escuta musical. No mesmo artigo, quando Mário discute o problema do “músico” vs “musical” e a questão do virtuose, também está acenando, dentro desta renovada orientação estética, para o problema da reforma, só que, neste caso, envolvendo também a educação musical.

Nesta direção valeria a leitura da *Oração de Paraninfo*, na qual os questionamentos de Andrade também vão nessa direção reformadora, na medida em que discute sobre a necessidade de se institucionalizar e se desenvolver o ensino de música no país, questão tratada no artigo seguinte (ANDRADE, 1991: 191). Neste mesmo texto Mário



questiona o valor da formação de talentos isolados em detrimento de uma classe de professores de música e, talvez já antevendo a desilusão que causaria seu trabalho no Departamento de Cultura<sup>5</sup>, afirma que:

Sempre conservara a ilusão de que era um homem útil, apenas porque escrevia no meu canto, livros de luta em prol da arte, da renovação das artes e da nacionalização do Brasil. (ANDRADE, 1991: p.186)

#### **4. Conclusões:**

Apesar da permanência da dimensão renovadora na trajetória intelectual de Mário de Andrade, parece que, a partir da sua experiência no Departamento de Cultura de São Paulo, ela tenha se adensado e ganhado um contorno ético e social mais claro. Em seu percurso intelectual, que se inicia com as primeiras contribuições voltadas para a atualização da linguagem musical, sobretudo no primeiro tempo modernista, Mário vai delineando melhor sua ideia de música brasileira em direção à ideia de fusão, entre a arte erudita e o elemento popular. Em consonância com esta dimensão, suas concepções estéticas voltam a incorporar uma retomada da dimensão ética, abandonada, sobretudo, a partir da ideia de arte como expressão, hipertrofiada durante o chamado Romantismo, sobretudo na sua vertente alemã. De qualquer modo, ainda dentro da sua preocupação social, Mário passa a defender uma história da música que seja capaz de reconhecer a importância do elemento popular<sup>6</sup>, além de contemplar também, do ponto de vista epistemológico, uma abordagem sociológica do problema. E é em relação a esta abrangência do pensamento andradiano que caberia um esforço de explicação. Apesar da aderência dos compositores e autores das histórias da música às ideias de Mário de Andrade, sobretudo aquelas emanadas no *Ensaio*, as dificuldades e idiosincrasias ligadas à institucionalização da musicologia no Brasil, conforme apontadas por Castagna (2008), impediram que esses autores conseguissem aderir aos ideais reformadores defendidos pelo musicólogo paulista. Talvez seja por isso que, apesar da atitude reverencial desses autores diante do grande escritor, as *histórias da música brasileira*, mesmo aquelas sucessivamente reeditadas, permaneçam, ainda hoje, um repositório de datas e obras<sup>7</sup>.

#### **Referências:**

- ALALEONA, Domingos. *História da música: desde a Antiguidade até nossos dias*. Trad. e capítulos originais João C. Caldeira Filho. São Paulo: Editora Ricordi, 1984.
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006 [1ª ed. 1928]. (Coleção Excelsior, v. 42)





- \_\_\_\_\_. *Música, doce música*. 3.ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006b [1ªed. 1933]. (Coleção Excelsior, v. 44)
- \_\_\_\_\_. Cultura Musical (Oração do Paraninfo – 1935). In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991. (Obras de Mário de Andrade, v. 11)
- CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, n. 1, 2008, p. 32-57.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.
- DUPRAT, Regis. Evolução da historiografia musical brasileira. *Opus*, Porto Alegre: ANPPOM, v. 1, n. 1, p. 32-6, 1989.
- LUCAS, Maria Elizabeth. “Perspectivas da pesquisa musicológica na América Latina: o caso brasileiro”. In: SIMPÓSIO LATINO AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1, 1998, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998, p. 69-74.
- MARTINS, Marcelo Adriano. *Duas trajetórias, um modernismo musical? Mário de Andrade e Renato Almeida*. Rio de Janeiro, 2009. 131 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- MELLO, Guilherme de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia: Tipografia S. Joaquim, 1908.
- NOGUEIRA, Maria Guadalupe Pessoa. *Edição anotada da correspondência Mário de Andrade e Renato Almeida*. São Paulo, 2003. 362 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- OLIVEIRA, Francini Venâncio de (org.). *Sejamos todos musicais: as crônicas na 3ª fase da Revista do Brasil – Mário de Andrade*. São Paulo: Alameda, 2013.
- TONI, Flávia de Camargo. *Missão: as pesquisas folclóricas*. In: ANDRADE, Mário de. *Missão de pesquisas folclóricas: música tradicional do norte e nordeste, 1938*. São Paulo: SESC-SP, Centro Cultural São Paulo, 2007. 6 CDs.

<sup>1</sup> O autor agradece à Capes pelo financiamento à sua pesquisa de doutorado.

<sup>2</sup> Além de Almeida (1926), (1942), Andrade (1928) e (1929), indicados na Bibliografia, refiro-me também às seguintes obras: Cernicchiaro (1926) e Mello (1908).

<sup>3</sup> Além de Renato Almeida e Caldeira Filho, citados no texto, é possível apontar também Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, além de outros autores que posteriormente levaram adiante as ideias de M. de Andrade, como Bruno Kiefer e Vasco Mariz, cujas obras são periodicamente reeditadas até a atualidade.

<sup>4</sup> Por “modelo positivista” a autora discute a abordagem musicológica que se baseia no acúmulo de dados factuais, sem o pertinente esforço de análise e interpretação deles. No campo da escrita da história da música brasileira esses dados estão relacionados a aspectos biográficos e obras musicais.

<sup>5</sup> A sensação de desilusão manifestada precocemente na “Oração do Paraninfo”, texto do início de 1935, quando Mário apenas iniciava seu trabalho do Departamento de Cultura, ajuda a reforçar a ideia de continuidade no pensamento dele.

<sup>6</sup> A novidade em termos do elemento popular defendido por Mário, em relação ao Romantismo, que também defendia a presença desse material, está na sua dimensão social, na medida em que ele contemplava a situação brasileira como um todo. Outro aspecto renovador de seu pensamento diz respeito à pesquisa etnográfica, dimensão ausente nas concepções românticas.

<sup>7</sup> Aqui poderiam ser apontados, além das *histórias* publicadas durante a vida de Mário de Andrade, também os textos de Bruno Kiefer e Vasco Mariz, os quais, na atualidade, ainda mostram as deficiências apontadas por Mário em seus contemporâneos.



## **Projetos de reforma do ensino de música em 1930: Associação Brasileira de Música e Associação de Artistas Brasileiros**

*Marcelo Alves Brum*

*Doutorando pela ECA-USP – mabmail2@gmail.com*

**Resumo:** Em meio às ideias de reconstrução político-administrativa do Brasil de 1930 encontramos pensadores e instituições dispostos a colaborar com a reestruturação do ensino de música no país. Este trabalho versa sobre projetos de reforma da Associação Brasileira de Música e Associação dos Artistas Brasileiros e objetiva discutir seus posicionamentos a partir da comparação de documentos onde revelavam suas ideias sobre os caminhos da música e apontavam para a educação como princípio norteador para uma reestruturação musical do país.

**Palavras-chave:** Associação Brasileira de Música. Associação dos Artistas Brasileiros. Reformas no ensino de música no Brasil.

### **Reforms Projects in Music Education in 1930: Brazilian Association of Music and Brazilian Association of Artists**

**Abstract:** Amid the ideas of political and administrative reconstruction of Brazil of 1930 we found figures and institutions willing to collaborate with the restructuring of the music education in the country. This paper discusses reformation projects of the Brazilian Association of Music and the Brazilian Association of Artists and objectively discuss their positions from the comparison of documents which revealed its ideas about the paths of music in the country and pointed to education as a guiding principle for a musical restructuring.

**Keywords:** Brazilian Association of Music. Brazilian Association of Artists. Reformation in Musical Education in Brazil.

Os primórdios de 1930 no Brasil foram marcados por transformações político-administrativas e um ambiente de renovação geral do país principalmente nos domínios da cultura e da educação. A reforma da educação superior levou à criação do Ministério da Educação e à reestruturação da Universidade do Rio Janeiro, que viria a ser o modelo para as demais instituições brasileiras de mesma natureza. Dentro dessa ideia de renovação se deu a nomeação de Luciano Gallet para a direção do Instituto Nacional de Música (INM) como um interventor do primeiro governo de Getúlio Vargas, e a ele coube a reestruturação do ensino de música no Brasil. Em um pronunciamento feito logo após sua solenidade de posse, publicado no Diário da Noite de 19 de dezembro de 1930, Gallet afirmou:

Apanhado de surpresa e tendo assumido imediatamente a direção do Instituto, não sei ainda quais são os recursos com que devo contar para a remodelação deste estabelecimento. No entanto, hoje foi entregue ao ministro da Educação um amplo memorial tratando do problema musical brasileiro e do qual eu fui um dos signatários. Aliás, esse memorial, que conta com as assinaturas de dois professores desta casa – Loreno Fernandez e Antonietta de Souza e mais as dos Srs. Professores Luiz Heitor e Dr. Lopes Gonçalves, foi redigido há muitos dias, época em que não pensava vir ocupar o importante cargo de que ora me acho investido. Esse memorial trata do problema da música desde a escola primária até a grande temporada de ópera – que é a cúpula do edifício (GALLET, 1930).



O memorial a que se referiu Luciano Gallet nesse discurso de posse é um documento elaborado pela Associação Brasileira de Música intitulado *Bases para a Organização da Música no Brasil*. Entretanto, antes de abordarmos seu conteúdo retomaremos uma ideia de Gallet descrita a Mário de Andrade em carta de 14 de abril de 1927, onde revela um antigo propósito de organização de uma escola de música:

Naquele momento, janeiro, eu ia dar andamento a um projeto seríssimo. Data de há 13 anos, apenas. Foi afastado muitas vezes, mas sempre volta à tona. Naquela época, ainda aluno do Instituto, pensava na organização de uma Escola de Música (GALLET, 1934: 23).

Essas informações nos levam a crer que Luciano Gallet meditava o propósito de uma escola de música pelo menos dezessete anos antes da Reforma do Ensino de 1931, e que o assunto ‘estruturas de ensino’ já fazia parte do diálogo destes dois pensadores quatro anos antes da reforma do INM – da qual Mário de Andrade foi um dos signatários e cujas ideias estavam em consonância com seus projetos posteriormente lançados quando diretor do Departamento de Cultura de São Paulo (a partir de 1935). Também nos instigam a refletir se essa reestruturação do INM feita durante a administração Gallet teria ou não sido germinada a partir desses pensamentos durante anos ponderados, aliados à movimentação em defesa e reorganização da música que vinha ocorrendo alimentada pela expectativa de mudança no quadro sócio-político-educacional da Revolução de 1930.

Este painel de estudos se remete às reformas no plano das ideias no entorno de 1930: em seu primeiro texto foi revista a crítica de Mário de Andrade sobre as temporadas líricas de então, empresários e artistas; no segundo, a partir de textos do mesmo pensador, foram estudadas ideias de reforma no âmbito das histórias da música. A partir de agora investimos esforços a fim de ampliar a discussão de ideias de reforma na educação musical do país, através discursos de então sobre este assunto.

### **1. Projetos de reforma no ensino e realizações musicais**

Heitor Villa-Lobos, em uma entrevista ao *Diário de Notícias* transcrita na Ilustração Musical de fevereiro de 1931, revelou algumas de suas ideias sobre a organização do ensino da música no Brasil, dizendo que seu plano consistia na oficialização da música nacional, partindo da proibição governamental de importação de música estrangeira, ou pelo menos a redução desta importação em cinquenta por cento, que, aliada à obrigatoriedade de estudo da música nacional, capacitaria o povo a compreender inclusive a música europeia. Em seu discurso, o estudo da música brasileira deveria ser completo, começando pela harmonia e



passando pelo ritmo, melodia e contraponto, chegando às razões étnicas e fundamentos filosóficos. Para tal empreitada sugeria que o governo contratasse um “técnico estrangeiro”, talvez alemão, para um olhar “frio” e analítico sobre ela. Villa-Lobos ainda discorre sobre a criação de dois conservatórios: um científico, puramente técnico, a ser frequentado pelos que desejassem tornarem-se professores, e outro artístico, que se ocuparia do preparo básico de artistas que mais tarde viram a entregar-se a estudos aprofundados, a fim de “completarem-se” (VILLA-LOBOS, 1931: 29).

Como esclarece o artigo *Pela Música Brasileira*, publicado em janeiro de 1931 na revista *Ilustração Musical*, “nunca a música brasileira se encontrou com tão intenso desejo de realizar como agora”, posicionando-se a respeito de organizações que preparavam sugestões para a organização da arte no país. Eram elas: Associação Brasileira de Música, Associação dos Artistas Brasileiros e a Comissão Central da Música Brasileira. Apesar de esta última organização trazer os nomes de Henrique Oswald, Francisco Braga e Luciano Gallet em seu quadro, em princípios de 1931 – época da reforma do INM – ainda não havia apresentado seu plano de ação completo, razão pela qual deter-nos-emos nos projetos das duas outras associações<sup>1</sup>.

## **2. O projeto da Associação Brasileira de Música**

Como citado, *Bases para a Organização da Música no Brasil* foi entregue por Luciano Gallet a Francisco Campos no dia de sua posse como diretor do INM<sup>2</sup>, que na ocasião explicou que o documento havia sido redigido há algum tempo – informação comprovada pela publicação de um artigo homônimo e com o mesmo conteúdo na *Ilustração Musical* de novembro de 1930, assinado por Lorenzo Fernández<sup>3</sup>.

Como justificado logo no início deste memorial, considerando ser a arte o maior fator de unidade nacional e aproveitando o momento de reconstrução política e social do Brasil, a Associação Brasileira de Música apresentava sugestões de bases para a organização da música no país cujo ensino se encontrava de modo disperso. O documento explicita que, em se tratando de questões relativas à arte, a finalidade máxima do Estado deveria ser sua nacionalização e desenvolvimento. Considerando que a organização da música no Brasil deveria seguir os princípios de difusão de conhecimentos de música, restrição e especialização do ensino técnico-profissional, unificação da orientação pedagógica e artística e orientação das manifestações artísticas (particularmente no sentido nacionalista), propunha o ensino da música dividido em quatro partes, e obediente à seguinte organização: preparo musical



primário, preparo musical secundário, instrução musical especializada e superior e realizações musicais.

O preparo musical primário seria obrigatório e ministrado pelas escolas primárias, constituindo a difusão dos conhecimentos gerais de música e compreendendo noções de teoria e solfejo, formação de conjuntos corais e rudimentos de história da música. O preparo musical secundário ficaria a cargo do Curso Anexo ao Instituto Nacional de Música, gratuito, e compreenderia o ensino de teoria e solfejo, cursos iniciais de canto e instrumentos e formações corais. Já a instrução musical especializada ficaria a cargo da Escola Nacional de Música<sup>4</sup>, de acordo com as seguintes categorias: instrumentistas e cantores (profissionais para orquestras e coros), pedagogos (professores), virtuosos (cantores e instrumentistas solistas) e compositores e regentes. As realizações musicais dividir-se-iam em dois grupos: Teatro Nacional e outros meios de seção direta pelo Estado e amparo à difusão da música pela iniciativa particular. Sobre o Teatro Nacional o documento traz esclarecimentos pormenorizados sobre estrutura, subordinação, corpos estáveis, administração, realizações e temporadas líricas, de câmara e de solistas, mas dado nosso interesse nas propostas de reforma da educação, não nos deteremos nesse aspecto do documento.

Outras realizações do Estado seriam grandes festivais (em todo o país), aperfeiçoamento das bandas militares (e obrigatoriedade de apresentações em praças públicas, com repertório “organizado para educar o gosto do povo”), congressos sobre música, criação de um serviço permanente de radiodifusão e a realização de concursos anuais de composição. Quanto ao amparo oficial à difusão de música pela iniciativa particular, o Estado se ocuparia em prestigiar e auxiliar esta veiculação junto às Associações de Músicos, e ainda na formação da Discoteca Nacional Folclórica<sup>5</sup>, Sociedades de Rádio sem fins mercantis, dedicadas somente à cultura do povo, publicações relativas à música e impressão de grandes obras musicais brasileiras.

Neste documento encontramos os alicerces da transformação do Instituto Nacional de Música na Escola Nacional de Música, com o conseqüente “elevamento [sic] do nível intelectual” dado pela obrigatoriedade do exame vestibular e pelos cursos paralelos ao de instrumento. Sobre especificidades da instrução musical especializada, a cargo da Escola, encontramos que os exames vestibulares para cantores e instrumentistas reduzir-se-iam ao indispensável (teoria e solfejo, português, aritmética e harmonia); os cursos práticos seriam intensificados; os candidatos ao diploma de professor teriam, além do curso especial de pedagogia, um estágio obrigatório como professores gratuitos do Curso Anexo, sob a fiscalização direta dos professores Catedráticos; os virtuosos receberiam ainda um curso



especial de interpretação e técnica superior, e os compositores e regentes seriam obrigados a um curso especializado sobre matérias teóricas, instrumentos e conhecimentos gerais de piano. Criar-se-ia gratuita e obrigatoriamente a orquestra e o conjunto coral que, juntamente com o curso de declamação lírica e arte cênica teriam como objetivo principal formar os futuros artistas líricos e integrantes dos coros e orquestra do Teatro Nacional. O memorial ainda sugere que sejam criados Conservatórios nas principais cidades do Brasil, aos moldes desta Escola Nacional de Música.

### **3. O projeto da Associação dos Artistas Brasileiros**

O projeto da Associação dos Artistas Brasileiros previa a organização completa das artes no Brasil e também foi elaborado com o intuito de ser entregue ao Governo Provisório. Construído em diversas partes relativas a especificidades artísticas, cada uma dessas instâncias foi confiada a uma comissão de teóricos. A que diz respeito à música, sobre a qual vamos nos deter, foi concebida por Francisco Braga, Lorenzo Fernández, Corbiniano Villaça e Augusto Lopes Gonçalves, relator do grupo. Trata-se de um projeto que teve por base exatamente os mesmos princípios da proposta da Associação Brasileira de Música: difusão máxima dos conhecimentos gerais da música, restrição e especialização do ensino técnico-profissional, unificação em todo o país a orientação pedagógica e artística e orientação das manifestações artísticas principalmente no sentido nacionalista, no âmbito do ensino da música e também das realizações musicais.

Quanto ao ensino, também previa sua organização em dois níveis: geral (ministrado nas escolas primárias, de caráter obrigatório) e especial (elementar, geral e superior, a cargo do INM). Para o ensino geral sugeria a adoção de uma grade curricular que compreendesse noções rudimentares de teoria e solfejo, conjuntos corais e a “educação do gosto musical pelo disco e pelo rádio” (para este fim seriam providenciadas gravações e irradiações de caráter pedagógico). Para o nível elementar foi previsto o curso completo de teoria e solfejo, cursos iniciais de canto e instrumentos, estudo de harmonia elementar e classe obrigatória de conjunto coral para os alunos de canto e de pequenos conjuntos instrumentais para os alunos de instrumento. Este estudo em nível elementar teria como objetivo a formação de conhecimentos gerais de música para a iniciação ao estudo no INM. O curso geral formaria instrumentistas e cantores, com a obrigatoriedade do estudo de história e estética da música, harmonia e análise e música de câmara (classes de conjunto). O curso superior seria derivado do curso geral, e ministrado de modo a formar virtuosos, professores, e compositores e



regentes. Para o curso de virtuosos foram previstas as disciplinas de técnica superior, noções de contraponto e fuga, interpretação e análise musical e higiene profissional. O curso de professores teria as seguintes exigências: curso de pedagogia, história e estrutura do seu instrumento, contraponto e fuga completos, história e estética desenvolvidas, análise musical aprofundada, música física e defesa de uma tese. Finalmente, o curso para a formação de compositores e regentes seria constituído do curso completo de instrumento, curso elementar de piano, harmonia superior, contraponto e fuga superior, composição (com instrumentação e estudo teórico de todos os instrumentos), história e estética, música física e higiene, prova final de composição, prova final de regência e a defesa de uma tese.

Quanto às realizações musicais, este projeto da Associação de Artistas Brasileiros, nos moldes do da Associação Brasileira de Música, entendia como de competência do governo questões relativas a um Teatro Nacional, concertos promovidos pelos estabelecimentos oficiais de ensino e festivais nacionais, bem como o apoio às iniciativas de realizações musicais particulares. Contudo, assim como no caso anterior, deter-nos-emos nos aspectos educacionais destes projetos, dado nosso objeto de estudo.

Interessante observarmos que o plano de estrutura pedagógica sugerido pela Associação dos Artistas Brasileiros, apesar de possuir estrutura semelhante, é mais amplo que o proposto pela Associação Brasileira de Música. Cabe-nos ressaltar a inclusão do estudo de harmonia no ensino elementar, assim como a distinção entre formação coral obrigatória para os cantores e orquestral para os instrumentistas. Este documento da Associação dos Artistas Brasileiros especifica ainda as cadeiras dos cursos do nível especial e, em hierarquia, propõe o Curso de Virtuoso como pré-requisito ao Curso de Professores que, assim como o curso de Composição e Regência, dependeria da defesa de uma tese para sua conclusão. Outra diferença entre os dois projetos é que este da Associação dos Artistas Brasileiros em nenhum momento fala em “Escola Superior de Música” ou “elevação do nível intelectual”, embora fossem conceitos intrínsecos ao projeto.

Retomando posicionamentos de Villa-Lobos em sua já citada entrevista do *Diário de Notícias*, temos:

Tenho acompanhado, bem de perto, a tentativa que está sendo feita em favor da cultura musical no país. Por laços de admiração e amizade, estou mesmo a ele ligado, dando-lhe, assim, meu decidido apoio, moral e intelectual. Conta com nomes ilustres e de real prestígio. Essa a minha opinião, como amigo. Como artista, porém, acredito que tudo isso possa resultar inútil. Para se construir qualquer coisa, deve começar-se pelos alicerces. Assim, penso que o ataque deve ser direto, decisivo, fulminante. Começemos pelo começo... (VILLA-LOBOS, 1931: 29).



Confrontando os trabalhos destas duas associações e ainda a citada manifestação de Heitor Villa-Lobos verificamos que todos eles tinham a ideia de reforma partindo da educação, ou seja, uma reforma na música partindo de uma reforma na educação musical, e seus argumentos partiriam do princípio de que a educação seria o princípio norteador para a “elevação do gosto musical” e reestruturação da música no Brasil.

#### 4. Conclusões

A maior reforma institucional na área de música na década de 1930 foi reforma do INM, apontada como de competência de Luciano Gallet. Entretanto, um estudo de documentos e visitas a periódicos da época nos revelam que a reestruturação do fazer musical no Brasil era um desejo comum a diversas personalidades artísticas de então. As associações citadas nesse trabalho são exemplos de organizações com este interesse, e traziam em meio a seus integrantes nomes como Henrique Oswald, Francisco Braga, Mário Lorenzo Fernández, Oscar Lorenzo Fernández, Olegário Marianno e Cândido Portinari. Parece-nos claro que as ideias de todos esses documentos caminhavam na mesma direção, e que suas reivindicações eram em grande parte comuns. Interessante observarmos que todas essas ideias de organização da música no Brasil chegam ao denominador comum que é a educação, seja ela primária, secundária ou superior, ou mesmo formação de público. Tanto Heitor Villa-Lobos em suas manifestações particulares como os documentos publicados pelas referidas associações viam a educação como a saída para a resolução da problemática da música no Brasil.

#### 5. Referências Bibliográficas

ASSOCIAÇÃO Brasileira de Música. Weco: Rio de Janeiro, setembro de 1930.

ASSOCIAÇÕES. Ilustração Musical, março de 1931.

FERNÂNDEZ, O. L. *Considerações sobre a música brasileira*. Weco. Rio de Janeiro, maio de 1930.

\_\_\_\_\_ Bases para a organização da música no Brasil. Ilustração Musical. Rio de Janeiro, novembro de 1930.

GALLET, L. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Casa Carlos Wehrs Prefácio dos Estudos de Folclore (Luciano Gallet, ed.) e Cia, 1934.

\_\_\_\_\_ *A missão dos músicos brasileiros de agora*. Weco: Rio de Janeiro, fevereiro de 1930.

\_\_\_\_\_ *Associação Brasileira de Música*. Weco: Rio de Janeiro, julho de 1930.

\_\_\_\_\_ *Reagir*, Weco: Rio de Janeiro, março de 1930.

PELA Música Brasileira. Ilustração Musical: Rio de Janeiro, janeiro de 1931.

PELA organização da música no Brasil. Ilustração Musical, março de 1931.





---

<sup>1</sup> Em março de 1931 foram publicadas suas intenções de projetos relativos à organização de um Teatro Nacional de Ópera (direção, orquestra, assistente de cena, quadro vocal de solistas, coro, corpo de bailado, *atelier* de cenografia, *atelier* de cena, arquivo-museu, escola de especialização de canto e escola de dança) organização da Fonografia (discoteca nacional e censura), mas nada relativo ao Instituto Nacional de Música (*Ilustração Musical*, março de 1930. Páginas 73-75).

<sup>2</sup> Uma cópia deste memorial encontra-se em meio à documentação do Arquivo Luciano Gallet, na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

<sup>3</sup> Então diretor desta revista e um dos conselheiros e membro fundador da Associação Brasileira de Música.

<sup>4</sup> Note-se que esta é a primeira referência documental que encontramos o Instituto Nacional de Música como Escola Nacional de Música.

<sup>5</sup> Esta discoteca seria constituída pelo acervo de gravações de grandes obras nacionais e também de “músicas genuinamente populares”, por seus autênticos intérpretes regionais, para que essas músicas perdurassem como verdadeiros documentos.