

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

VINÍCIUS GALANT DA ROSA

O VALOR NACIONAL DE VILLA-LOBOS, SEGUNDO MARIO PEDROSA

CURITIBA

2026

VINÍCIUS GALANT DA ROSA

O VALOR NACIONAL DE VILLA-LOBOS, SEGUNDO MARIO PEDROSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. André Acastro Egg

CURITIBA

2026

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e
Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP
e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Galant da Rosa, Vinícius

O valor nacional de Villa-Lobos, segundo Mario
Pedrosa / Vinícius Galant da Rosa. -- Curitiba-
PR, 2026.

122 f.: il.

Orientador: André Acastro Egg.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2026.

1. Mario Pedrosa. 2. Villa-Lobos. 3. identidade
nacional. 4. crítica musical. 5. modernismo. I -
Acastro Egg, André (orient). II - Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA I

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA



TERMO DE APROVAÇÃO

VINÍCIUS GALANT DA ROSA

O VALOR “NACIONAL” DE VILLA-LOBOS, SEGUNDO MÁRIO PEDROSA

Dissertação apresentada e defendida como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná.

Aprovada em 17 de abril de 2026.

BANCA EXAMINADORA Prof. Dr. André Acastro Egg
Presidente da banca | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Prof. Dr. Fábio Poletto
Membro Interno | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Prof. Dr. Paulo Guerios
Membro externo | UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ – UFPR

A Ata de Defesa foi assinada pelos membros da Banca Examinadora encontra-se na documentação da Secretaria do PPGMUS-UNESPAR, tendo sido homologada na Reunião de Colegiado do dia 03 de julho de 2026.

Curitiba 2026

Dedicado a Mauro e Elisete, queridos avós.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento, e a todos que trabalham e lutam pela pesquisa e a assistência estudantil no Brasil.

Aos funcionários, professores e colegas do Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Paraná (PPGMUS-UNESPAR) do Grupo de Pesquisa Música, Cultura e Sociedade (MUSICS-UNESPAR), do Campus 1 da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) e de suas bibliotecas, que foram a casa dessa pesquisa.

Ao meu orientador André Egg, pelo entusiasmo, companheirismo e direcionamento.

Aos professores arguidores Paulo Guérios e Fábio Poletto, pelo voto de confiança e pelas importantes contribuições.

Aos funcionários do Centro de Documentação e Memória da Universidade Estadual Paulista (CEDEM-UNESP) e Centro de Documentação do Movimento Operário Mário Pedrosa (CEMAP); do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP); das bibliotecas da Universidade Federal do Paraná e Biblioteca Pública do Paraná; das bibliotecas da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP) e da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP), da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM-USP), do Centro de Apoio à Pesquisa em História "Sérgio Buarque de Holanda" (CAPH-USP) e do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP); do Acervo Público do Estado de São Paulo (APESP); da Biblioteca Mário de Andrade (BMA-SP), Biblioteca Parque Villa-Lobos (BVL-SP), Biblioteca de São Paulo (BSP) e Biblioteca Camila Cerqueira César (SP).

A Marcelo Ribeiro Vasconcelos, Dainis Karepovs e Quito Pedrosa pelo envio de documentos relevantes sobre o tema da pesquisa.

À minha avó Ana Maria, minha mãe Renata e meus irmãos Tatiana e Vicente, por todo o carinho e apoio.

À corrente O Trabalho do PT, seção brasileira da Quarta Internacional, que me apresentou Mario Pedrosa.

Ao Flecha, pela parceria e boas conversas sobre o tema da pesquisa.

A todas as pessoas que me apoiaram de alguma forma nessa trajetória, torcendo, incentivando, ouvindo minhas explicações sobre a pesquisa e minhas reclamações sobre os percalços dessa trajetória.

A todos os professores, alunos e parceiros da música que tenho e tive, por manterem a chama acesa.

RESUMO

Mario Pedrosa é até hoje, 45 anos após sua morte, considerado um dos mais importantes críticos de arte do Brasil, no entanto escreveu sobre uma ampla gama de manifestações culturais, como a arquitetura, o teatro, o cinema e a música. Em novembro de 1929, *La Revue Musicale*, revista francesa de vanguarda, publicou um ensaio de Pedrosa intitulado *Villa-Lobos e seu povo: o ponto de vista brasileiro*. O foco de investigação escolhido na presente pesquisa foi a maneira como Pedrosa atribui à música de Villa-Lobos o valor nacional. Procurou-se, assim, investigar a juventude intelectual de Pedrosa, sua origem e trajetória social, bem como seus primeiros posicionamentos sobre o debate cultural da época, para compreender quais elementos constituíram sua maneira de abordar a música nacional, especificamente em Villa-Lobos. Cartas, depoimentos de Pedrosa, amigos, familiares e intelectuais modernistas próximos, além de jornais noticiando os eventos culturais da época, foram consultados para tal fim. Autores como Tarcila Formiga e Marcelo Ribeiro Vasconcelos, que analisaram a juventude de Mário de Pedrosa sob uma perspectiva social, ofereceram elementos-chave nesse assunto. As dissertações de Eduardo Jardim de Moraes sobre a filosofia modernista, e de Paulo Guérios sobre a construção social de Villa-Lobos como compositor brasileiro de renome, foram amplamente utilizadas. A formação intelectual cosmopolita de Pedrosa, que integrava referências europeias e elementos do modernismo brasileiro, resulta em um projeto crítico que oscilava entre o universalismo e o nacionalismo. A proximidade com Elsie Houston, Mário de Andrade e intelectuais da Antropofagia marcam um período com maior número de referências à música e à língua brasileira no discurso de Pedrosa, mas não resultam na adesão plena a nenhuma das correntes modernistas. Ainda assim, Pedrosa usa concepções modernistas sobre a nação no seu texto sobre Villa-Lobos, ao defender que a música do compositor é expressão da “alma”, “raça” e “natureza” brasileiras. Pedrosa cita e utiliza amplamente o *Ensaio sobre música brasileira* de Mário de Andrade para tratar da formação musical brasileira, com foco no aspecto rítmico, e identificá-la na raiz da música de Villa-Lobos. Mário de Andrade, no entanto, não considerava “brasileira” a música de Villa-Lobos, e sim uma falsificação da música nacional, por utilizar elementos considerados típicos brasileiros para conferir à sua obra, que era antes de tudo inspirada na técnica europeia, um aspecto “exótico” apreciado pelos europeus. De fato, a transposição realizada por Villa-Lobos de elementos considerados nacionais para os seus *Choros* sinfônicos é mediada antes de tudo pela técnica orquestral de Stravinsky, mas tanto Villa-Lobos quanto Pedrosa, que se tornaram amigos em Paris, defendem uma suposta originalidade brasileira dos *Choros* no ritmo e na forma. O valor nacional na posição de Pedrosa é ao mesmo tempo positivo, pois confere à música de Villa-Lobos um atestado de originalidade, e negativo, pois é reduzido ao signo do “exótico”, “bárbaro” e “primitivo” para conquistar a audiência europeia.

Palavras-chave: Mario Pedrosa; Villa-Lobos; identidade nacional; crítica musical; modernismo.

ABSTRACT

Mario Pedrosa is still considered, 45 years after his death one of Brazil's most important brazilian arts critic. However, he wrote about a wide range of cultural manifestations, such as architecture, theatre, cinema and music. In 1929 november, *La Revue Musicale*, a French avant-guard maganize, published an essay by Pedrosa named *Villa-lobos and his people: the brazillian point of view*. The focus of this research was the way Pedrosa attributes a national value to the music of Villa-Lobos. Thus, this study sought to investigate Pedrosa's intellectual youth, his origins and social trajectory, as well as his early stances on the cultural debate of his time, in order to understand which elements shaped his approach to national music, specifically in relation to Villa-Lobos' music. Letters, testimonies from Pedrosa, friends, family member and modernist intellectuals from his social circle, as well as newspapers reporting on the cultural events of that time, were consulted. Authors such as Tarcila Formiga and Marcelo Ribeiro Vasconcelos, who analyzed Mario Pedrosa's youth under a social pespective, provided key insights on this subject. The dissertations of Eduardo Jardim de Moraes on brazilian modernist philosophy, and Paulo Guérios on the social construction of Villa-Lobos as a renowned brazilian composer, were extensively used. Pedrosa's cosmopolitan intellectual formation, which integrated european references and elements of Brazilian modernism, lead to a critical formulation that oscillated between universalism and nationalism. The proximity to Elsie Houston, Mário de Andrade and intellectuals associated to the Antropophagy movement marked a period with a higher number of references to brazilian music and language on Pedrosa's discourse, without resulting on full adherence to any of the modernist currents. Yet, Pedrosa uses modernist conceptions of the nation in his text on Villa-Lobos by arguing that the composer's music is an expression of the brazillian "soul", "race" and "nature". Pedrosa cites and employs Mário de Andrade's *Essay on brazillian music* to discuss the shaping of brazillian music, focusing on the rithmic aspect, and to identify it as the root of Villa-Lobos' music. Mário de Andrade, however, didn't consider Villa-Lobos' music to be "brazillian"; rather, he viewed it as a falsification of national music, since the composer used musical elements considered to be "typically" brazillian to give his works an "exotic" quality aprecciaded by Europeans. Indeed, Villa-Lobos's transposition of elements considered national into his symphonic *Choros* was mediated above all by Stravinsky's orchestral technique. Yet both Villa-Lobos and Pedrosa, who became friends in Paris, defended the supposed Brazilian originality of the *Choros* in terms of rhythm and form. In Pedrosa's position, national value is both positive, because it grants Villa-Lobos's music a certificate of originality, and negative, because it is reduced to the sign of the "exotic", "barbaric," and "primitive" in order to win over European audiences.

Key words: Mario Pedrosa; Villa-Lobos; national identity; musical criticism; modernism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A CONSAGRAÇÃO E A ORIGEM SOCIAL DE MARIO PEDROSA.....	14
1.1 A consagração do crítico	14
1.2 A origem social de Mario Pedrosa (1900-1925)	18
1.3 As cartas da juventude de Mario Pedrosa (1925)	31
2 O MODERNISMO DE MARIO PEDROSA	49
2.1 A amizade e as trocas intelectuais entre Mário de Andrade e Mario Pedrosa (1926-1928)	49
2.2 O primitivismo de Mario Pedrosa (1927)	63
2.3 O encontro de Mario Pedrosa e Villa-Lobos (1928-1929)	75
3 VILLA-LOBOS E SEU POVO, SEGUNDO MARIO PEDROSA	94
3.1 "A brutalidade" de Villa-Lobos	94
3.2 O papel da inspiração na música de Villa-Lobos	97
3.3 A "forma de sentir" brasileira em Villa-Lobos	100
3.4 Imagens da natureza brasileira na música de Villa-Lobos	102
3.5 O primitivismo em Villa-Lobos	105
3.6 Villa-Lobos pioneiro da música "consciente"	106
3.7 O Brasil em Villa-Lobos como elemento de originalidade	109
3.8 O ritmo em Villa-Lobos como elemento de expressão "racial"	112
3.9 A origem histórica do ritmo brasileiro até Villa-Lobos	115
3.10 Villa-Lobos: primeiro marco da arte "individual" no Brasil	119
3.11 Villa-Lobos como representante de uma nação musical	122
3.12 Interpretações do ensaio de Pedrosa sobre Villa-Lobos	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
ANEXOS	125
REFERÊNCIAS	131

INTRODUÇÃO

Mario Pedrosa é até hoje, 45 anos após sua morte, um dos mais importantes críticos de arte do Brasil, e continua alcançando novos marcos de consagração em instituições internacionais. Os trabalhos acadêmicos sobre a obra de Pedrosa estão focados antes de tudo em sua crítica das artes visuais. No entanto, Pedrosa escreveu sobre uma ampla gama de manifestações culturais, como a arquitetura, o teatro, o cinema e a música. O fato de sua crítica musical não ter sido analisada a fundo deve-se, em parte, a pequena quantidade de textos localizados e publicados que tem a música como foco de Pedrosa.

Em novembro de 1929, *La Revue Musicale*, revista francesa de vanguarda, publica três textos sobre o compositor brasileiro Villa-Lobos, entre eles um ensaio de Mario Pedrosa intitulado *Villa-Lobos e seu povo: o ponto de vista brasileiro* (Pedrosa, 1929) (original em francês completo na seção Anexos)¹. Esse texto já foi abordado por pesquisadores da música, em artigos e dissertações sobre Villa-Lobos (Guérios, 2003)² e Mário de Andrade (Toni; Fresca, 2022, p. 161)³, bem como em teses de sociologia (Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 279-289⁴; Formiga, 2014, p. 65-66⁵), mas nenhuma análise detalhada do texto foi apresentada. O foco de investigação escolhido foi a maneira como Pedrosa atribui à música de Villa-Lobos o valor nacional. Pedrosa é antes de tudo conhecido pelo seu internacionalismo, na crítica e cultural e na política, de modo que o conteúdo nacionalista de seu texto sobre Villa-Lobos é inesperado. Procurou-se, assim, investigar a juventude intelectual de Pedrosa para compreender quais elementos influíram no seu posicionamento sobre a música nacional e, mais especificamente, a música de Villa-Lobos.

O primeiro capítulo apresenta a origem e trajetória social do jovem Mario Pedrosa, compreendida entre os anos 1900 e 1925, no qual procuramos investigar: de que maneira sua

¹ PEDROSA, Mario. Villa-Lobos et son Peuple: le point de vue brésilien. *La Revue Musicale*, Paris, ano 1, n.10, p.23-28, nov. 1929. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). Original em francês completo na seção Anexos.

² GUÉRIOS, Paulo Renato. *Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

³ TONI, Flávia; FRESCA, Camila. Natureza e modernismo: Mário de Andrade e Villa-Lobos antes da Semana. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 36, n.104, p. 143–184, 17 fev. 2022. DOI:

<https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2022.36104.008>. Disponível em:

https://revistas.usp.br/eav/pt_BR/article/view/194931/180049. Acesso em 02.07.2026.

⁴ RIBEIRO VASCONCELOS, Marcelo. *O exílio de Mario Pedrosa nos Estados Unidos e os New York Intellectuals: abstracionismo na barbárie*. Tese (Doutorado/Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2018. DOI:

<https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2018.1047866>. Disponível em:

<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1047866>. Acesso em: 02.07.2026.

⁵ FORMIGA, Tarcila S. *À espera da hora plástica: o percurso de Mario Pedrosa na crítica de arte brasileira*. Tese (Doutorado/Sociologia). PPGSA/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

origem social contribui para a sua formação intelectual? Quais autores o jovem Pedrosa lê e discute com os intelectuais modernistas de seu entorno? A proximidade com a cantora Elsie Houston parece inspirar o interesse de Pedrosa na cultura brasileira, mas a análise das cartas trocadas entre o último e seu amigo Lívio Xavier sugere um interesse privilegiado pela arte europeia. Em meio a influência do velho continente sobre a cultura do meio intelectualizado a qual pertence, de que maneira Pedrosa trata da cultural local? O conjunto de cartas de Pedrosa a Lívio Xavier entre 1923 e 1925, armazenadas no Centro de Documentação e Memória da Universidade Estadual Paulista (CEDEM-UNESP), e transcritas na biografia *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do Trotskismo no Brasil* de José Castilho Marques Neto (1991)⁶, bem como na exposição digital *Do jovem Mário Pedrosa ao amigo Lívio Xavier (2020)*⁷, somados aos detalhes autobiográficos de suas entrevistas para *O Pasquim* (Pedrosa, 1978⁸, 1981a⁹) e ao Projeto Memória do Instituto Nacional de Artes Plástica (INAP) da Fundação Nacional de Artes (Funarte) (Pedrosa, 1979a)¹⁰, são analisados no presente trabalho. As teses de doutorado em sociologia de Marcelo Ribeiro Vasconcelos, *O exílio de Mario Pedrosa nos Estados e os New York Intellectuals: abstracionismo na barbárie* (2018), e de Tarcila Formiga, *À espera da hora plástica: o percurso de Mario Pedrosa na crítica de arte brasileira* (2014), serviram como guia para navegar a juventude intelectual de Pedrosa sob uma perspectiva social. A Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional também foi utilizada para localizar nos jornais da época os programas de concertos que Pedrosa afirma ter comparecido, bem como o Centro de Documentação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

O segundo capítulo explora as aproximações e distanciamentos de Pedrosa com o modernismo brasileiro da época. Entre 1925 e 1927, Pedrosa torna-se próximo de Mário de Andrade e outros intelectuais modernistas que conhece em São Paulo. Para reconstituir sua

⁶ MARQUES NETO, José Castilho. **Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do Trotskismo no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

⁷ Disponível em: <https://mariopedrosa120.org.br/exposicao/>. Acesso em: 02.07.2026.

⁸ PEDROSA, Mario. Mario Pedrosa e a vitória dos seus fracassos. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, ano IX, nº 469, pp. 4-14, 23/29 jun. 1978. Entrevista concedida a Félix de Athayde, Washington Novaes, Lygia Pape, Hélio Pellegrino, Ziraldo et al. Digitalização disponível na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

⁹ PEDROSA, Mario. A arte não é fundamental. A profissão do intelectual é ser revolucionário. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 646, p. 7-11, 12-18 nov. 1981a. Entrevista concedida a Félix de Athayde, Washington Novaes, Lygia Pape, Hélio Pellegrino, Ziraldo et al. Digitalização disponível na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

¹⁰ PEDROSA, Mario. **Entrevista concedida ao Projeto Memória do Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP-FUNARTE)**. Entrevista não-publicada. Rio de Janeiro, 1979a.

trajetória social nessa época foram utilizados depoimentos de intelectuais próximo a Pedrosa, e o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros, que armazena documentos relevantes de seu círculo social. A orientação cultural e musical de Mário de Andrade parece atrair Pedrosa, de modo que os dois iniciam uma frutífera troca intelectual, que pode ser identificada em cartas, artigos e dedicatórias. O artigo *Mário de Andrade, escritor brasileiro* escrito por Pedrosa (1927)¹¹ indica uma adesão ao projeto modernista que procura nas manifestações culturais brasileira uma saída para a modernização nas artes. No entanto, Pedrosa não está limitado ao círculo social de Mário de Andrade, interagindo também com futuros integrantes da corrente antropofagista, e desenvolvendo um apreço pela ideia de criação artística desimpedida de intenções e lógica, de origem inconsciente, calcada em ideias de Freud, em oposição à consciência mediada por valores da civilização europeia. Dada a formação intelectual de Pedrosa, de que maneira pode ser interpretada o seu trânsito entre as diferentes correntes modernistas? Qual é o espaço da questão nacional durante esse período, no qual Pedrosa desenvolve suas primeiras posições no debate cultural? A sua formação cosmopolita, mediada por valores europeus, é afetada de que maneira pelas concepções modernistas de intelectuais de seu círculo social? O livro de Eduardo Jardim de Moraes, *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica* (1978)¹², ajuda a compreender as diferentes concepções modernistas sobre a nação brasileira em disputa na época.

Entre meados de 1927 e 1929, Pedrosa mora em Berlim e Paris, onde se aproxima de Villa-Lobos. É nesse período que Mário de Andrade publica o *Ensaio sobre música brasileira* (1928)¹³, no qual procura orientar os compositores brasileiros para longe de uma utilização superficial dos elementos nacionais, que identifica em Villa-Lobos, rumo a um tratamento “correto” da cultura brasileira na música de concerto. Villa-Lobos, por sua vez, está plenamente engajado na mediação de sua própria obra e o gosto europeu, viajando a Paris pela segunda vez com a esperança de firmar-se enquanto compositor renomado. Conforme aponta Paulo Guérios em *Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação* (2003), o compositor brasileiro realiza uma transformação de sua música, incorporando elementos considerados tipicamente brasileiros para aludir ao “exótico”. No momento “primitivista” do gosto francês para a música de concerto, a música de Villa-Lobos aparecia como representante brasileira de

¹¹ PEDROSA, Mario. Mário de Andrade, escritor brasileiro. **A União**, João Pessoa, 1927.

¹² MORAES, Eduardo Jardim. **A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

¹³ ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre música brasileira**. São Paulo: Chiarato & Cia, 1928. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7652>. Acesso em: 02.07.2026.

um “primitivo” extra-europeu. Próximo tanto de Mário de Andrade quanto de Villa-Lobos, que apareciam em polos opostos da disputa pelo elemento nacional na música, de que maneira Mário Pedrosa se posicionava sobre o assunto? Estaria o jovem intelectual alheio a tais disputas, ou atento à maneira de transitar entre os diferentes polos? Como as aproximações e distanciamentos entre Pedrosa e os diferentes agentes do modernismo brasileiro, literário e musical, poderiam se manifestar em suas posições?

O terceiro capítulo trata do ensaio de Pedrosa sobre Villa-Lobos publicado em *La Revue Musicale*, seu primeiro texto conhecido na área da música, no qual se misturam diferentes concepções modernistas sobre o Brasil e a influência dos autores europeus identificados em suas cartas. Do *Ensaio sobre música brasileira* de Mario de Andrade, que Pedrosa cita em seu texto, são emprestadas maneiras de interpretar o desenvolvimento histórico e cultural brasileiro que teria gerado uma música original, de caráter por vezes até incompatível com a europeia, principalmente no que diz respeito ao elemento rítmico e temporal. Essa característica Pedrosa enxerga em Villa-Lobos como elemento de originalidade, chegando a defender o autor das frequentes comparações com a música de Stravinsky, por conta da evidente maneira como o compositor brasileiro foi influenciado pelos elementos considerados “primitivistas” na obra do autor russo. Portanto, cabe observar de que maneira Pedrosa utiliza concepções modernistas da “alma” e da “raça” brasileira para defender uma essência nacional na música Villa-Lobos, e como isso pode ser observado de fato na música do compositor. A proximidade com Villa-Lobos em Paris teria sido um dado importante para a posição de Pedrosa, ou bastava o conhecimento que Pedrosa tinha da obra de Villa-Lobos para formar o seu julgamento? De que maneira, portanto, Pedrosa utiliza o valor nacional para apresentar a música de Villa-Lobos ao público de *La Revue Musicale*?

1. A CONSAGRAÇÃO E A ORIGEM SOCIAL DE MARIO PEDROSA

Para chegarmos ao objeto central desta pesquisa, a posição de Mario Pedrosa sobre a música de Villa-Lobos, primeiro é necessário abordar historicamente Mario Pedrosa. Sua importância é muito reconhecida, especialmente na crítica das artes visuais, mas para estudiosos da música sua importância não é óbvia. Neste capítulo buscamos apresentar o personagem histórico, do ponto de vista de sua consagração posterior, mas principalmente pelo ângulo da origem e trajetória social do jovem Mario Pedrosa na primeira metade da década de 1920. A origem familiar, os círculos sociais que integrava e sua formação intelectual serão investigados a partir de cartas, depoimentos de Pedrosa e intelectuais modernistas próximos. As informações nas cartas e depoimentos sobre eventos culturais da época serão procuradas em jornais, a título de confirmação e complemento. O principal objetivo é investigar a formação do valor nacional na crítica de Mario Pedrosa.

1.1 A consagração do crítico

Mario Pedrosa é hoje conhecido principalmente pelo seu trabalho como crítico de artes visuais. Mesmo após sua morte, a obra do crítico continua alcançando novos marcos de consagração, em um esforço de diversos pesquisadores, intelectuais e artistas para divulgá-la.

Ao lado de Aracy Amaral¹⁴, Otília Arantes foi responsável pelos primeiros esforços de sistematização da obra de Pedrosa, organizando cinco volumes de textos do crítico (Pedrosa, 1979b¹⁵, 1995¹⁶, 1996¹⁷, 1998¹⁸, 2000¹⁹). Arantes defende que Pedrosa teve um papel relevante para a “modernização das artes” no Brasil, ao atualizar a crítica e o meio artístico brasileiro com as tendências dos centros europeus. Ele tornou-se, por exemplo, o primeiro crítico a

¹⁴ PEDROSA, Mario. AMARAL, Aracy (org.). **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981c.

¹⁵ PEDROSA, Mario. ARANTES, Otília (org.). **Arte, forma e personalidade**. São Paulo: Kairós, 1979b.

¹⁶ PEDROSA, Mario. ARANTES, Otília (org.). **Política das artes: textos escolhidos**. São Paulo: EDUSP, 1995.

¹⁷ PEDROSA, Mario. ARANTES, Otília (org.). **Forma e percepção estética: textos escolhidos II**. São Paulo: EDUSP, 1996.

¹⁸ PEDROSA, Mario. ARANTES, Otília (org.). PEDROSA, Mario. **Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III**. São Paulo: EDUSP, 1998.

¹⁹ PEDROSA, Mario. ARANTES, Otília (org.). **Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV**. São Paulo: EDUSP, 2000.

assumir a defesa da arte abstrata no Brasil, além de ter sido o responsável direto pela formação do primeiro núcleo de artistas do neoconcretismo (Arantes, 1996, p. 95)²⁰.

Arantes também qualifica Pedrosa como “figura central na constituição do campo da crítica de arte no Brasil” (1996, p. 95). Pedrosa ajudou a institucionalizar a crítica de arte como profissão no Brasil e no mundo, atuando pela criação da Associação Internacional de Crítica de Arte, da qual foi vice-presidente em 1957, 1962 e 1970, e da Associação Brasileira de Crítica de Arte, que presidiu em 1962²¹ (Pedrosa, 2019, p. 26-32) além de trabalhar em instituições exibitorias como o Museu de Arte Moderna, o qual ajudou a projetar e dirigiu de 1961 a 1963, e organizar as Bienais de São Paulo de 1953, 1955 e 1961, essa última como diretor geral (Alves, 2022, p.58)²². A atuação como jornalista cultural data do início de sua trajetória intelectual e vai até o fim de sua vida. Escreveu com regularidade para colunas de crítica de arte e política no *Diário da Noite*, *Jornal do Brasil*, *Tribuna da Imprensa* e no *Correio da Manhã* (Arantes, 2004, p. 20)²³, além de ter contribuído esporadicamente para diversos outros jornais e periódicos no Brasil e no mundo (Pedrosa, 2019, p. 51-70).

Pedrosa teve intensa atuação fora do Brasil, participando em júris, comissões organizadoras e premiações de Bienais internacionais (Pedrosa, , p. 51-70). O crítico também foi o principal agente na elaboração do Museu da Solidariedade do Chile entre 1970 e 1973, junto ao governo de Salvador Allende (Paladino, 2020)²⁴. Nos Estados Unidos da América, Pedrosa foi editor, tradutor, revisor e colaborador dos boletins da Pan-American Union entre 1941 e 1943 (Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 309-372; Formiga, 2014, p. 102-115).

²⁰ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Mario Pedrosa: um capítulo brasileiro da teoria da abstração. Prefácio. In: Pedrosa, Mario. ARANTES, Otilia (org.). **Forma e percepção estética: textos escolhidos II**. São Paulo: EDUSP, 1996.

²¹ PEDROSA, Quito. Mario Pedrosa uma cronologia. In: PUCU, Izabela; VILLAS BÔAS, Gláucia; PEDROSA, Quito (orgs.). **Mario Pedrosa atual**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>. Acesso em: 02.07.2026.

²² ALVES, Cauê. O pensamento de Mario Pedrosa sobre museus. **Aurora**, São Paulo, v. 14, n. 42, p. 51–70, 23 abr. 2022. DOI: [10.23925/1982-6672.2021v14i42p51-70](https://doi.org/10.23925/1982-6672.2021v14i42p51-70). Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/55874>. Acesso em: 02.07.2026.

²³ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **Mario Pedrosa: itinerário crítico**. Introdução. Edição 2. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

²⁴ PALADINO, Luiza Mader. **A opção museológica de Mario Pedrosa: solidariedade e imaginação social em museus da América Latina**. 2020. Tese (Doutorado/Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. DOI: [10.11606/T.93.2020.tde-03122020-212111](https://doi.org/10.11606/T.93.2020.tde-03122020-212111). Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-03122020-212111/publico/2020_LuizaMaderPaladino_VCorr.pdf. Acesso em: 02.07.2026.

Francisco Alambert, em comunicação ao seminário digital *Mario Pedrosa: 120 anos* (2020)²⁵, transcrita no volume *Mario Pedrosa: revolução sensível* (Andrade; Alambert; Mari, 2023)²⁶, aponta dois marcos essenciais para a consagração internacional de Pedrosa após sua morte. O primeiro, a coletânea *Mario Pedrosa: Primary Documents* (Pedrosa, 2015)²⁷ organizada por Glória Ferreira e Paulo Herkenhoff e publicada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York. Trata-se do momento em que uma seleção de textos e cartas de Pedrosa, publicados até então apenas em português e outros idiomas, tiveram sua primeira tradução para o inglês. O segundo foi a publicação de sua tese *A natureza afetiva da forma*²⁸ traduzida para o espanhol (Pedrosa, 2017)²⁹, fato acompanhado de uma exposição sobre o crítico no museu Reina Sofía de Madrid. Segundo Alambert, desde então Pedrosa estaria “entronizado na cultura contemporânea” e os textos recentemente traduzidos “oficializados no cânon dos grandes críticos de arte do século XX”, chegando a afirmá-lo como “um dos maiores pensadores da arte moderna” no mundo e “um dos mais importantes intelectuais do século XX” (Alambert, 2023, p. 373)³⁰.

Apesar do que Alambert qualifica como uma projeção tardia de Pedrosa no circuito internacional, no Brasil vêm crescendo desde 1978 o número de publicações a seu respeito. Os volumes organizados por Aracy Amaral e Otilia Arantes foram importantes marcos, mas o aumento de publicações no âmbito acadêmico tratando da obra de Pedrosa, segundo levantamento realizado por Josnei Di Carlo e Rodrigo Czajka (2021, p. 17-19)³¹, ocorreu principalmente após o seminário *Mario Pedrosa e o Brasil: 100 Anos de Arte e Política* organizado pela Fundação Perseu Abramo e pelo Centro de Documentação e Memória da

²⁵ Seminário disponível no canal do YouTube da Fundação Perseu Abramo:

<https://youtube.com/playlist?list=PLtsJqckMj3D6pvt8VKBwpl3lsM6bVwgpz&si=Lr3V-BsYQf26dtMf>

²⁶ ANDRADE, Everaldo; ALAMBERT, Francisco; MARI, Marcelo (orgs.). **Mario Pedrosa: revolução sensível**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023. Disponível em: https://fpabramo.org.br/wp-content/uploads/2025/04/17-Mario_Pedrosa.pdf. Acesso em: 02.07.2026.

²⁷ PEDROSA, Mario. FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo (orgs.). **Mario Pedrosa: Primary documents**. New York: MoMA, 2015.

²⁸ Tese apresentada em 1948 para a cátedra de história da arte e estética da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, e publicada em *Arte, Forma e Personalidade* (Pedrosa, 1979c, p.27).

²⁹ PEDROSA, Mario. PÉREZ- BARREIRO, Gabriel; SOMMER, Michelle (orgs.). **Mario Pedrosa: De la naturaleza afectiva de la forma**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017. Disponível em: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/mario_pedros_baja.pdf. Acesso em: 02.07.2026.

³⁰ ALAMBERT, Francisco. Atualidade e desatualidade de Mario Pedrosa. In: ANDRADE, Everaldo; ALAMBERT, Francisco; MARI, Marcelo (orgs.). **Mario Pedrosa: revolução sensível**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023, p. 374 – 380. Disponível em: https://fpabramo.org.br/wp-content/uploads/2025/04/17-Mario_Pedrosa.pdf. Acesso em: 02.07.2026.

³¹ DI CARLO, Josnei; CZAJKA, Rodrigo. Plural de intelectual, Mario Pedrosa. **Sociologias Plurais**, Curitiba, v. 7, n.1, p. 12-31, 31 jan. 2021. DOI: [10.5380/scsplr.v7i1.79163](https://doi.org/10.5380/scsplr.v7i1.79163). Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/scsplr/article/view/79163>. Acesso em: 02.07.2026.

Universidade Estadual Paulista. As comunicações do seminário, feitas por pesquisadores e intelectuais como Paul Singer, Antônio Cândido, além das já citadas Otília Arantes e Aracy Amaral, por especialistas na trajetória política de Pedrosa como Dainis Karepovs e Isabel Loureiro, e lideranças políticas como Luis Inácio “Lula” da Silva, foram transcritas em um volume homônimo ao seminário organizado por José Castilho Marques Neto (2001)³². Para além da crítica de arte e política, Di Carlo e Czajka identificam em Pedrosa um “intelectual plural”, ao constatarem que a produção do crítico também em áreas como arquitetura, história, educação, filosofia, psicologia e letras continuaram a ser objetos de pesquisa no âmbito acadêmico (Di Carlo; Czajka, 2021, p. 17).

Após o levantamento feito por Di Carlo e Czajka, as ideias de Pedrosa continuaram a ser debatidas, pesquisadas e difundidas. Mesmo nos últimos três anos a difusão da obra de Pedrosa ganhou novos impulsos. Um marco foi a *Ocupação Mario Pedrosa*, que ficou em cartaz na sede do Itaú Cultural, em São Paulo, entre outubro de 2023 e fevereiro de 2024, e gerou uma publicação homônima³³. Também no ano de 2023 foram publicados três livros sobre o crítico, um deles a coletânea *Obra crítica, vol. 1: Das tendências sociais da arte à natureza afetiva da forma (1927 a 1951)* (Pedrosa, 2023a)³⁴ organizada pelo seu neto, Quito Pedrosa, músico e pesquisador especialista na obra do avô, incluindo textos que nunca haviam sido publicados em português ou organizados editorialmente. As outras duas publicações são a já citada *Mario Pedrosa: revolução sensível* (Alambert; Andrade; Mari, 2023), editada em conjunto pelo SESC e Fundação Perseu Abramo, e uma coleção de artigos da socióloga Glaucia Villas Bôas dedicados à obra crítica de Pedrosa, publicada pela Editora da UFRJ com o nome *Mario Pedrosa: crítico de arte e da modernidade* (Villas Bôas, 2023a)³⁵. Entre setembro de 2023 e janeiro 2024, o instituto Tomie Ohtake em São Paulo realizou uma mostra e um seminário chamado *Ensaio para o Museu das Origens*³⁶, com o objetivo de discutir a

³² MARQUES NETO, José Castilho. **Mario Pedrosa e o Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

³³ Publicação disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/publicacao_ocupacaomariopedrosa. Acesso em: 02.07.2026.

³⁴ PEDROSA, Mario. PEDROSA, Quito (org.). **Obra crítica, vol. 1: Das tendências sociais da arte à natureza afetiva da forma (1927 a 1951)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023a.

³⁵ VILLAS BÔAS, Glaucia. **Mario Pedrosa, crítico de arte e da modernidade**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2023a.

³⁶ Sobre a mostra e exposição, ver: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/ensaios-sobre-o-museu-das-origens/>. Acesso em: 02.07.2026.

continuidade de um projeto inacabado de Pedrosa³⁷. A Plataforma Mario Pedrosa Atual³⁸, coordenada pelas pesquisadoras Izabela Pucu e Luiza Paladino, reúne pesquisadores de diferentes áreas com o objetivo de aprofundar a compreensão da obra de Pedrosa, a partir da realização de reuniões, cursos e seminários. Observamos, portanto, que há um esforço consciente para levar adiante diversas proposições de Pedrosa e difundir a sua obra na atualidade.

1.2. A origem social de Mario Pedrosa (1900-1925)

Diversas informações sobre a origem social de Pedrosa estão presentes na autobiografia de seu pai, publicada em dois volumes (Cunha Pedrosa, 1963³⁹, 1973⁴⁰). Pedrosa nasceu no ano de 1900 em Pernambuco, na região rural em que se encontra hoje a cidade de Timbaúba. Seu pai, Pedro da Cunha Pedrosa, formado na Faculdade de Direito de Recife, foi juiz na Paraíba e em Pernambuco, vice-presidente do estado da Paraíba (equivalente ao atual cargo de vice-governador) em 1908, senador da República em 1912 e ministro do Tribunal de Contas, nomeado pelo presidente Epitácio Pessoa, de 1922 a 1931 (Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 226 - 229). O início de sua trajetória na burocracia estatal foi possibilitado pelo irmão, que mobilizou o relativo poder eclesiástico do qual dispunha para garantir a entrada de Cunha Pedrosa na faculdade de Direito. Essa operação foi necessária por conta da situação decadente da família, que após a abolição da escravatura trocou o engenho pelo comércio, sem sucesso. Antônia Xavier de Andrade Pedrosa, filha de senhores de engenho e prima de Cunha Pedrosa, veio a ser também sua esposa e mãe de seus filhos, entre eles Mário. Tratava-se de uma família de origem escravocrata, pertencente a círculos de poder rural, eclesiástico e burocrático. Por isso mesmo, tiveram acesso à educação superior e à cultura burguesa dos centros urbanos da época. Apesar de certas dificuldades enfrentadas pela família, as condições para que Mario

³⁷ Sobre o projeto de Pedrosa para um Museu das Origens, ver *Museu das Origens: um projeto para pensar a arte brasileira* (Souza; Froner, 2024).

³⁸ Página do Instagram da Plataforma Mario Pedrosa: https://www.instagram.com/mario_pedrosa_atual/?hl=pt. Acesso em: 02.07.2026. Canal no YouTube: <https://www.youtube.com/@mariopedrosaatual9885>. Acesso em: 02.07.2026.

³⁹ CUNHA PEDROSA, Pedro da. **Minhas próprias memórias**: Vida pública. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editoria, 1963.

⁴⁰ CUNHA PEDROSA, Pedro da. **Minhas próprias memórias**: Vida privada. Rio de Janeiro: Tipografia Jornal do Comércio, 1973.

Pedrosa viesse a assumir o trabalho intelectual estavam, portanto, facilitadas pela sua origem social (Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 229).

Após uma infância urbana em Recife, Mario Pedrosa estudou na Suíça de 1913 a 1916 e, de volta à família que agora se encontrava na então capital brasileira onde o pai exercia o mandato de senador, ingressou na Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro em 1919, “seguindo a sua trajetória familiar típica que o projeta como um futuro homem da burocracia e da política estatal” (Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 233). Situando o caso de Pedrosa na situação da época, e apoiando-se na abordagem social de Sérgio Miceli no livro *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*⁴¹, Ribeiro Vasconcelos interpreta a entrada de Pedrosa na faculdade de Direito como “parte de uma estratégia de manutenção das posições de poder” por parte de sua família (Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 232).

No entanto, como foi o caso de muitos intelectuais da época, o ingresso na faculdade de Direito do Rio de Janeiro veio a ser justamente um dos principais fatores para que Pedrosa seguisse um caminho diferente do pai. Em alguns casos, as instituições de ensino superior da época serviam mais ao desenvolvimento social, cultural e político dos graduandos, a partir da mediação dos ideais europeus de modernidade (Miceli, 1979, p. 115), do que à formação de juristas, cientistas e burocratas. Foi na faculdade de Direito, como relembra Ribeiro Vasconcelos, que Pedrosa foi introduzido ao marxismo pelo seu professor Edgardo Castro Rebello (Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 243).

Pedrosa, junto a Castro Rebello e ao seu amigo Lívio Xavier, se mantinha inteirado sobre as movimentações culturais e políticas na Europa acessando periódicos franceses disponíveis em livrarias do Rio de Janeiro. Ribeiro Vasconcelos cita uma entrevista de Pedrosa ao Projeto Memória do Instituto Nacional de Artes Plástica (INAP) da Fundação Nacional de Artes (Funarte) em 1979 (Pedrosa, 1979a)⁴² para abordar esse aspecto chave da formação do crítico. Pedrosa conta em seu depoimento sobre

uma livrariazinha pequena, na Avenida⁴³, em que havia tudo quanto era jornal estrangeiro, e ‘Clarté’, revista ‘Par Russe’, (...) ‘L’Humanité’ – vinha para cá. E nós fomos todos assinantes aqui no Rio – assinantes, quer dizer, assinando na livraria, eles

⁴¹ MICELI, Sergio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

⁴² Entrevista dada a Ferreira Gullar, Lygia Pape, Fúlvio Abramo, Ilcar Leite e o diretor do INAP, João Vicente Salgueiro. Agradeço a Marcelo Ribeiro Vasconcelos pelo envio da transcrição dessa entrevista, obtida pelo Núcleo de Sociologia de Cultura (NUSC-RJ).

⁴³ Provavelmente, a livraria de F. Soria e Vicente Boffoni, mapeada em *História das Livrarias Cariocas* (Machado, 2012, p.168), pois os donos são mencionados em cartas de Pedrosa a Lívio Xavier (Pedrosa, 29.08.1925; *Id.*, 19-20.09.1925).

compravam e guardavam para nós, eu, Castro (Rebello), Lívio Xavier. (...) eu lia o L'Humanité diário, quase todo dia (...) ficava muito a par de todo o movimento. (Pedrosa, 1979a *apud* Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 246)

As revistas citadas por Pedrosa traziam os posicionamentos de seus editores em relação às disputas culturais e políticas na Europa. Como demonstraram José Castilho Marques Neto e Dainis Karepovs em suas biografias políticas de Pedrosa, *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do Trotskismo no Brasil* (Marques Neto, 1991) e *Pas de politique, Mario!* (Karepovs, 2017)⁴⁴, a *Clarté*⁴⁵, entre outros periódicos como o citado *L'Humanité*⁴⁶, veio a ser essencial para a formação marxista (Karepovs, 2017, p. 37-38) e cultural de Pedrosa⁴⁷. As relações travadas no interior da faculdade de Direito, que se desdobravam em um convívio para além da instituição em torno de interesses em comum, pelos periódicos culturais e políticos por exemplo, constituem a origem de sua trajetória como crítico e militante, provavelmente de maneira mais decisiva até do que o conteúdo de suas aulas na faculdade de direito (Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 246).

Outro fator determinante na trajetória pessoal de Pedrosa foram as condições favoráveis da época para que exercesse outro tipo de profissão intelectual àquele exercido por seu pai. No período em questão, apresentado por Jeffrey Needell como a “belle époque tropical” (1993)⁴⁸, as frações da burguesia desenvolviam a grande imprensa para difundir suas respectivas ideias políticas e culturais e disputar o poder local. Resultado desse processo foi o surgimento do jornalismo como um novo tipo de carreira literária, que Pedrosa pôde exercer.

Já havia um recém-constituído mercado jornalístico e literário, mas essas carreiras ainda representavam um rebaixamento substantivo. É possível que as primeiras disposições para que Pedrosa não seguisse o caminho prescrito a ele pela sua posição já tivessem sido incorporadas, a partir, por exemplo, do seu período de estudos na Suíça. Contudo, ao ingressar no curso de Direito, tais disposições seriam reforçadas tanto por especificidades institucionais das faculdades de direito daquele período como pelo espaço de sociabilidades proporcionado pelo ingresso em tal instituição. (Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 240)

⁴⁴ KAREPOVS, Dainis. **Pas de Politique Mariô!** Mario Pedrosa e a política. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2017.

⁴⁵ Revista homônima ao movimento pacifista capitaneado por Romain Rolland que teve influência em intelectuais da América Latina, como apontado no artigo *El resplandor en el abismo: el movimiento Clarté y el pacifismo en América Latina (1918-1941)* (Moyano, 2015).

⁴⁶ Órgão do Partido Comunista Francês.

⁴⁷ Em carta de 1925, Pedrosa também menciona a revista *Nouvelles Littéraires* (Pedrosa, 19-20.09.1925).

⁴⁸ NEEDELL, Jeffrey. **A Tropical Belle Époque: Elite, Culture and Society in Turn of-the-Century Rio de Janeiro**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

O caminho de Pedrosa para longe das aspirações familiares estava, contraditoriamente, aberto pelas facilidades provenientes de sua origem familiar. A profissão de jornalista veio a representar para Pedrosa uma ferramenta de sustento. A opção pelo marxismo, aprendido na faculdade, o afasta dos ideais e pretensões políticas de seu pai. Ribeiro Vasconcelos acrescenta a isso o possível “efeito secularizador” de seus estudos anteriores na Europa.

O destino [dos estudos de Pedrosa na Europa] era, a princípio, a Bélgica, mas percalços enfrentados pelo escritor José Vieira, tutor de Pedrosa durante a viagem (...) fizeram com que Pedrosa fosse matriculado no Collège Scientifique, na Suíça, lá permanecendo até 1916. Esta primeira estadia prolongada de Pedrosa na Europa teria servido para dar ao jovem uma maior fluência em línguas estrangeiras, proficiência quase que fundamental para qualquer intelectual brasileiro devido ao parco mercado de obras traduzidas para o português. Pedrosa teria aprendido lá principalmente o francês, mas teve também uma introdução ao alemão, que viria a aperfeiçoar após sua viagem à Alemanha já no final da década de 1920; (Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 232)

A emergência do mercado de traduções no Brasil proporcionou a Pedrosa mais um tipo de ocupação intelectual, a qual veio a exercer com frequência no futuro, ao invés de seguir o pai na carreira burocrática. Estudando em um colégio protestante na Suíça⁴⁹, Pedrosa acaba por se afastar dos ideais religiosos da família. Em sua autobiografia, Pedro da Cunha Pedrosa lamenta que, de volta da Europa “chegou o Mario já um pouco esquecido dos preceitos da nossa religião” (Cunha Pedrosa, 1973, p.78 *apud* Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 232), e que seria o filho que “mais nos tem preocupado o espírito e nos dado trabalho, justamente por haver se desviado do regime de educação religiosa dos seus pais”, e não ter seguido a carreira na burocracia estatal facilitada pela posição da família e sim a de jornalista e tradutor (Cunha Pedrosa, 1973, p.79 *apud* Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 251).

Em entrevista de 1978 publicada no periódico *O Pasquim*, Pedrosa diz que começou a frequentar o Theatro Municipal do Rio de Janeiro no ano de 1918 (Pedrosa, 1978, p. 4). A primeira memória evocada por Pedrosa no Theatro Municipal é a de assistir uma ópera de Jules Massenet, no dia em que a capital carioca recebeu a notícia do armistício da primeira guerra mundial.

⁴⁹ Em entrevista para *O Pasquim*, Pedrosa conta: “Fui estudar num colégio de Lausanne, levado por José Vieira, um escritor paraibano que era redator de debates na Câmara. Meu pai, que era Senador, aproveitou que esse homem ia para a Europa cuidar de sua saúde e lhe pediu que me levasse para estudar num colégio jesuíta, na Bélgica, mas acabei sendo interno num colégio protestante em Lausanne, um centro de estudos para jovens do mundo inteiro” (Pedrosa, 1978, p.4).

Eu me lembro do dia quando veio, nós estávamos ouvindo, não sei se era “Thaís”, do Massenet, quando veio notícia do armistício, 11 de novembro de 1918. Parou o teatro, então. Então eu me lembro que eu estava, andávamos todos nas galerias, nas torrinhas, que eram os lugares mais chiques (...), tocou a Marselha [Marselhesa], todo mundo ficou de pé, aí começaram no Rio de Janeiro a tocar a Marselha em todo lugar. Não podia passar na avenida que não tivesse um café inclusive tocando a Marselha. Então eu me lembro de Thaís, foi um negócio formidável, veio gente no palco, subiu, parou, o povo aclamou (...). Todo mundo se levantou e tal. Pessoal no Rio de Janeiro era patriota para o francês. (Pedrosa, 1979^a *apud* Ribeiro Vasconcelos, p. 240)

Thaís de Jules Massenet foi apresentada como parte da temporada de 1918 da Grande Companhia Lyrica do Theatro Colon de Buenos Aires, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O ocorrido relatado por Pedrosa, no entanto, foi na apresentação de *Herodiade*, de Massenet, que fez parte da mesma temporada, no dia cinco de outubro de 1918, conforme noticiado na imprensa carioca (O Entusiasmo [...], 06.10.1918, capa)⁵⁰.



FIGURA 1 - Página do programa da Grande Companhia Lyrica, disponível para consulta online no acervo digitalizado do Centro de Documentação da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC – FTMRJ). (Programa [...], 1918)⁵¹.

⁵⁰ O ENTUSIASMO entre nós – Uma manifestação aos nossos aliados no Theatro Municipal. Uma manifestação aos nossos aliados. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 06.10.1918, capa. Digitalização disponível na RECITAL da pianista Lucia Branco. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 07.06.1925, p. 4. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

⁵¹ EMPRESA NACIONAL DE OPERA E GRANDE COMPANHIA LYRICA BONETTI. **Programa da temporada 1920 Concerto Symphonico Richard Strauss**. Rio de Janeiro, 16 set. 1920. Disponível para

Apesar da confusão sobre os detalhes do evento, o depoimento de Pedrosa soma-se a outros nos quais afirma ter começado a frequentar o Theatro Municipal para assistir óperas. O depoimento também demonstra o alinhamento com a França, característico do público dos diferentes *salons* da belle époque carioca. Em depoimento dado a Lourenço Dantas Mota e Ferreira Gullar e publicado no primeiro volume da coletânea de entrevistas *A história vivida* (Pedrosa, 1981b), Pedrosa conta que sua transformação de “patriota francês” para “pacifista” se deu pelos textos de Romain Rolland, autor referência para a crítica musical na época, além de conhecido opositor da guerra.

Nessa época havia uma intensa propaganda para que o Brasil entrasse na guerra. Nos cafés que havia então no Rio, tocava-se sempre a 'Marselhesa' e todo mundo cantava. Eu era muito patriota, muito a favor dos franceses e exaltadamente contra os alemães. Comecei a mudar com a poderosa influência que Romain Rolland, o grande escritor francês, exerceu sobre mim e meus amigos. É curioso: alcancei o aspecto político de Romain Rolland - o seu pacifismo - através de sua crítica musical. O primeiro texto que li dele era sobre música, no qual dizia que não era daqueles franceses que achavam que os alemães eram bárbaros, pois não se podia esquecer que existia a Alemanha de Beethoven. (Pedrosa, 1981b, p. 237)

Na entrevista concedida ao Projeto Memória do INAP-Funarte, Pedrosa detalha esse momento de “conversão”, de apoiador da França na guerra a pacifista, ocorrida em meio a um clima de hostilidade à Alemanha que enxergava no meio cultural carioca.

(...) iam fazer um concerto de Strauss, eu estava presente. Me parece que houve uma discussão para ver se levava música alemã no Municipal. Afinal decidiram levar música alemã. Mas como um prefácio, com umas palavras do Romain Rolland. Rolland escrevia: ‘não sou desses franceses que abominam a Alemanha de Beethoven, Goethe, (...)’. Coisa inteira. Eu era, nos meus estudos de música, um fanático pelo Romain Rolland. Eu, Antero [Antenor] Navarro, outros. E adorávamos Romain Rolland. Tanto, eu li o Rolland até Jean-Cristophe, Collace-Brenon(...). E o artigo dele me impressionou, porque ele defendia a Alemanha (...). Isso me impressionou profundamente. E eu achei que eu não sabia ainda, não, já sabia, não, que o Romain Rolland - depois é que eu soube - tinha tomado uma atitude contra a guerra, na 1ª Guerra, ele tomou uma atitude contra a guerra, e escreveu ‘Aux peuples assassinés’, os povos assassinados. Ótimo, formidável. Primeiro escreveu dois artigos que causaram reboliço no mundo inteiro: ‘Au dessus de La mêlée’, que foi o primeiro (...). E depois teve ‘Aux peuples assassinés’. Eu fiquei um rollanista, eu, Antenor Navarro, e outros, Lívio Xavier, (...) lendo Romain Rolland, e eu li quanto é romance sobre heróis, Beethoven, Tolstoi (...) que ele mostrava como é que a obra se envolvia com a personalidade do artista. Muito bonito. E isso me fez virar, deixar de ser um patriota francês e brasileiro, para ser um pacifista (...). (Pedrosa, 1979a)

Esse depoimento reforça o que Pedrosa comunicou em outras entrevistas sobre o importante papel que a música desempenhou na sua juventude⁵². Pelo que indica, ao mesmo tempo em que fazia suas primeiras leituras marxistas, Pedrosa teria entrado em contato com as obras biográficas, artigos e cartas de Romain Rolland, *Vie de Beethoven* (1903)⁵³, *Vie de Tolstoi* (1911)⁵⁴, o romance *Jean Cristophe* (dez volumes, publicados de 1904⁵⁵ a 1912⁵⁶), *Lettre Ouverte à Gerhart Hauptmann* (1914a)⁵⁷, o artigo *Au-dessus de la mêlée* (1914b)⁵⁸, o romance *Colas Breugnon* (1919a)⁵⁹, esse último que na transcrição da Funarte consta como “Collace-Brenon”, e o livro *Aux peuples assassinés* (1920)⁶⁰. A passagem que Pedrosa parafraseia, na qual Rolland afirmaria não ser um francês que chamava os alemães de bárbaros pois a Alemanha tem Goethe e Beethoven, trata-se do início da carta ao dramaturgo e romancista alemão Gerhart Hauptmann, que defendia a Alemanha na guerra:

Eu não sou, (...) um daqueles franceses que chamam a Alemanha de bárbara. Conheço a grandeza intelectual e moral de sua poderosa raça. Sei tudo o que devo aos pensadores da velha Alemanha; e ainda hoje, lembro-me do exemplo e das palavras de nosso Goethe — ele pertence a toda a humanidade — rejeitando todo ódio nacional e mantendo sua alma serena, naquelas alturas ‘onde se sente a felicidade ou o infortúnio de outros povos como se fossem seus’. Trabalhei toda a minha vida para aproximar as mentes de nossas duas nações; e as atrocidades da guerra profana que as coloca uma contra a outra, para a ruína da civilização europeia, jamais me levarão a macular minha mente com ódio. (Rolland, 1915b, tradução nossa)⁶¹

Já no artigo *De deux maux, le moindre: pangermanisme, panslavisme?*, publicado originalmente dia dez de outubro de 1914 (Rolland, 1914c)⁶², Rolland escreve:

⁵² Conforme apurado por Dainis Karepovs (2017, p. 38), em carta ao reitor da Escola Leninista Internacional, Astrojildo Pereira informa que “[Pedrosa] durante o curso jurídico no Rio lia e admirava Romain Rolland e por intermédio deste foi até a Clarté”.

⁵³ ROLLAND, Romain. **Vie de Beethoven**. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1903.

⁵⁴ ROLLAND, Romain. **Vie de Tolstoï**. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1911.

⁵⁵ ROLLAND, Romain. **Jean-Christophe: L'Aube (Jean-Christophe #1)**. Paris: Société d'éditions littéraires et artistiques, 1904.

⁵⁶ ROLLAND, Romain. **Jean-Christophe: La Nouvelle Journée (Jean-Christophe #10)**. Paris: Société d'éditions littéraires et artistiques, 1912.

⁵⁷ ROLLAND, Romain. Lettre ouverte à Gerhart Hauptmann. **Journal de Genève**, Genebra, 2 set. 1914a.

⁵⁸ ROLLAND, Romain. Au-dessus de la mêlée. **Journal de Genève**, Genebra, 22 set. 1914b.

⁵⁹ ROLLAND, Romain. **Colas Breugnon**. Paris: Éditions Albin Michel, 1919a.

⁶⁰ ROLLAND, Romain. **Aux peuples assassinés**. Paris: Ollendorff, 1920.

⁶¹ ROLLAND, Romain. Lettre ouverte à Gerhart Hauptmann. In: ROLLAND, Romain. **Au-dessus de la mêlée**. Paris: Ollendorff, 1915b, p. 5 - 8.

⁶² ROLLAND, Romain. De deux maux, le moindre: pangermanisme, panslavisme? **Journal de Genève**, Genebra, 10 out. 1914c.

Meus amigos alemães (pois aqueles de vocês que foram meus amigos continuam a sê-lo, apesar das exigências que os fanáticos de ambos os partidos nos fazem para que rompamos os nossos laços), vocês sabem o quanto eu amo a vossa velha Alemanha e tudo o que lhe devo. Sou filho de Beethoven, Leibniz e Goethe, pelo menos tanto quanto vocês. (Rolland, 1915c, p. 40-41, tradução nossa)⁶³

Portanto, o que Pedrosa qualifica como “a crítica musical de Romain Rolland” trata-se na verdade de uma crítica mais geral do autor francês às hostilidades entre franceses e alemães insuflada pelo clima da guerra.

É fato que apenas ao fim da guerra o repertório apresentado no Theatro Municipal amplia, de um domínio de música francesa e italiana (Ottero; Guelman; Scofano, 2021, p.5)⁶⁴ para uma abertura aos compositores alemães, que antes eram exceção nos repertórios apresentados, chegando a receber Richard Strauss, compositor do romantismo tardio, para uma temporada de óperas em 1920 como regente. No programa dessa temporada, armazenado no Centro de Documentação da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC - FTMRJ) (Programa [...], 1920), constam palavras elogiosas de Romain Rolland a Strauss, como Pedrosa menciona. Apesar da possível imprecisão das memórias evocadas por Pedrosa, elas apontam para o que aparenta ser um processo de reabertura do meio cultural carioca à música de compositores alemães, que o jovem Pedrosa via com bons olhos por influência de Romain Rolland⁶⁵.

No que diz respeito à maneira de Rolland demonstrar “como é que a obra se envolvia com a personalidade do artista” (Pedrosa, 1979a), existem vários exemplos na biografia de Beethoven que o autor francês publicou em 1903. Rolland fazia uma transposição dos sentimentos do autor para as músicas que escrevia, identificando as obras de Beethoven como expressão direta dos sentimentos do compositor.

Essa trágica tristeza [de Beethoven] está expressa em obras desse período, na Sonate pathétique Op. 13 (1799), e especialmente no Largo da Sonata para piano em Ré, Opus 10, Nº 3 (1789). É uma maravilha que não encontramos em todos os seus trabalhos; o radiante Septeto (1800), a límpida Primeira sinfonia (Dó maior, 1800),

⁶³ ROLLAND, Romain. De deux maux, le moindre: pangermanisme, panslavisme? In: ROLLAND, Romain. **Au-dessus de la mêlée**. Paris: Ollendorff, 1915c, p. 39- 45.

⁶⁴ OTTERO, Barbara; GUELHMAN, Laura; SCOFANO, Paula. **112 anos de aniversários do Theatro Municipal contados pela imprensa**. E-book. Rio de Janeiro: 2021. Disponível em: <http://theatromunicipal.rj.gov.br/wp-content/uploads/2021/07/Ebook-112-Anivers%C3%A1rios.pdf>. Acesso em: 02.07.2026.

⁶⁵ A posição pacifista expressa por Rolland repercutiu na imprensa carioca, sendo traduzida, reproduzida e debatida desde a carta a Gerhart Hauptmann, de 1914, no *Jornal do Commercio* (RJ), *A Época* (RJ), *O Jornal* (RJ) e outros. Informação apurada a partir de busca na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional com a palavra-chave “Romain Rolland”.

ambas respiram um espírito de felicidade juvenil. Não há dúvidas que ele está determinado a acostumar sua alma ao luto. O espírito do homem tem desejos tão fortes pela felicidade que quando ele não a tem, é forçado a criá-la. Quando o presente se tornou muito doloroso, a alma vive no passado. Dias felizes não são apagados em um só golpe. O brilho deles persiste até muito depois de terem passado. Sozinho e infeliz em Vienna, Beethoven encontrou refúgio nas lembranças de sua terra nativa; seus pensamentos eram sempre sobre Bonn. O tema de Andate para a variação no Septeto é uma canção renana. A Sinfonia em Dó maior é também inspirada pelo Reno. (Rolland, 1919b, p.12, tradução nossa)⁶⁶

Pedrosa foi formado, portanto, em uma tradição crítica carregada pela noção de obra como registro do temperamento do criador.



FIGURA 2 - Trechos do programa da temporada de Strauss como regente no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Programa inteiro digitalizado e disponível para consulta no Centro de Documentação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (Progama [...], 1920).

Mario Pedrosa e Lívio Xavier eram próximos da jovem Elsie Houston, uma cantora em início de carreira. Pedrosa conheceu as irmãs Houston no Teatro Municipal, evento que o crítico cita em seu depoimento ao Projeto Memória do INAP-Funarte.

Comecei a frequentar o Teatro Municipal, não só música, mas óperas, eu gostava profundamente de óperas, ia a todas as óperas e também às orquestras (...). O Teatro Municipal era quase que nosso, do Lívio Xavier, meu e da Mary, da família da Mary, lá onde eu conheci a irmã da Mary, era uma figura admirável de cantora, Elsie Houston. (Pedrosa, 1979^a *apud* Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 248)

⁶⁶ ROLLAND, Romain. **Beethoven**. Tradução de Bertha Constance Hull. New York: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1919b.

Pedrosa desenvolvia no Theatro Municipal, ao lado das irmãs Houston e de seu amigo Lívio Xavier, uma rede de sociabilidade. O Theatro Municipal, *salon* da belle époque tropical, era um espaço compartilhado por aspirantes a artistas e intelectuais e servia como chão para estabelecimento de novas relações pessoais e debates culturais (Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 247).

Isabel Bertevelli em sua dissertação de mestrado *Elsie Houston (1902-1943), cantora e pesquisadora brasileira* (2000)⁶⁷ consulta a correspondência da cantora para reconstituir sua trajetória social. Data de 1918 a primeira carta enviada a Lívio Xavier, ano em que Pedrosa teria começado a frequentar o Teatro Municipal e conhecido as irmãs Houston. Segundo um artigo de William G. King publicado em 1940 (King, 1940, p. 28)⁶⁸, Elsie teria começado seus estudos de canto quando ainda tinha quinze anos, ou seja, em 1917. A primeira menção às aulas de canto localizada em sua correspondência a Lívio Xavier é de 1921, contando sobre “o insuperável Fernand France⁶⁹, o meu excelso mestre” e antecipando ao amigo que será “uma grande cantora” (Houston, 05.08.1921)⁷⁰. No ano seguinte, Elsie escreve de Berlim, onde teve aulas com a cantora de ópera Lilli Lehmann⁷¹, “uma excelente professora” (Houston, 17.10.1922)⁷², e frequentou os teatros onde ouviu “muita música boa”, chegando a ir “a mais de três espetáculos por semana” (Houston, 20.02.1922)⁷³. De volta ao Brasil em 1924, Elsie faz o seu primeiro recital público, e é apresentada pelo jornal *O Brasil* (RJ) como aluna de Stella Parodi⁷⁴. Parodi era uma ativa intérprete e, junto a Luciano Gallet, colaboradora do instituto

⁶⁷ BERTEVELLI, Isabel C. Dias. **Elsie Houston (1902-1943), cantora e pesquisadora brasileira**. Dissertação (Mestrado/Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2000.

⁶⁸ KING, William G. Music and Musicians - Candomble in a Night Club - About Elsie Houston, Soprano From Brazil. **The New York Sun**, 30/03/1940, p. 28.

⁶⁹ Tenor e ator francês que fez seu principal trabalho no gênero da ópera cômica.

⁷⁰ HOUSTON, Elsie. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. Icaraí, 05.08.1921. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP).

Carta transcrita em *Elsie Houston (1902-1943), cantora e pesquisadora brasileira* (Bertevelli, 2000, p. 194).

⁷¹ Também autora do livro didático para canto *Meine Gesangkunst* (1902), publicado no Brasil com o título *Aprenda a Cantar* (1984).

⁷² HOUSTON, Elsie. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. Berlim, 17.10.1922. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Carta transcrita em *Elsie Houston (1902-1943), cantora e pesquisadora brasileira* (Bertevelli, *op.cit.*, p. 194).

⁷³ HOUSTON, Elsie. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. Berlim, 20.02.1922. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Carta transcrita em *Elsie Houston (1902-1943), cantora e pesquisadora brasileira* (*Ibid.*, p.195).

⁷⁴ “Ansiosamente esperado por toda a alta sociedade carioca, realiza-se hoje, finalmente o recital de canto da festejada cantora patricia senhorita Elsie Houston, com o concurso de sua professora, senhora Stella Parodi. O concerto se effectuará ás 21 hroas, no salão obre do Instituto Nacional de Musica, sendo o programma o seguinte:

Glauco Velasquez (Moraes Junior, 2014)⁷⁵. Consta nos *Estudos Folclóricos* de Gallet que as harmonizações feitas para *Ai que coração*, *A perdiz* e *Fotorotó* teriam sido estreadas na voz de Elsie Houston no recital de 24 de maio de 1924, no Instituto Nacional de Música, e a harmonização de *Ai que coração* teria sido dedicada à irmã de Elsie, Mary Houston (Gallet, 1934, p. 101)⁷⁶.

Desde seu primeiro recital público, portanto, Elsie Houston dedica uma parte de seu repertório à música brasileira e a compositores de seu entorno, Luciano Gallet e Villa-Lobos, além de Glauco Velasquez. Seis dias depois, Elsie cantou pela primeira vez em Paris, no concerto de estreia de Villa-Lobos na Maison Gaveaux, em Paris (Peppercorn, 1996, p. 133)⁷⁷.

Elsie Houston seria lembrada por Pedrosa como a cantora que “introduziu a música brasileira nos grandes concertos, extraordinária musicalista” e que veio a gravar “discos ainda formidáveis” (Pedrosa, 1979a *apud* Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 248). Antônio Bento, ao lembrar dos tempos em que conheceu Elsie, referia-se a ela como uma cantora “que possuía uma voz de timbre inesquecível, incluía em seu repertório peças modernas, tendo se tornado, mais tarde, uma recitalista de câmara de renome internacional” (Bento, 1966⁷⁸, p.67 *apud* Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 248).

A casa de Elsie Houston era um ponto de encontro de intelectuais e artistas modernistas. Ribeiro Vasconcelos cita o depoimento de Antônio Bento relembando encontros na casa de Arinda Houston, mãe de Elsie, Mary e Celina.

Na casa de dona Arinda Houston, onde se reunia um grupo de intelectuais e artistas adeptos dos modernos, havia também um ambiente de simpatia e interesse pela pintura de Ismael [Nery], graças ao espírito aberto daquela senhora e de suas filhas, Celina Veloso Borges, Mary Houston Pedrosa e Elsie Houston. (Bento, 1966, p.67 *apud* Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 248)

1ª parte – I.A. Scartlati – Se florindo e fedele; II – G. Paisiello – Nelcor piu non mi sento; III – Handel- Air de Serse; IV – R. Schumann - Ich kann's nicht fassen; VI – R. Schumann – An meinen Herzen; VII – E. Chausson – La Nuit. Rondel á deux voix – E. Houston e S. Parodi. 2ª parte – VIII – M. Mussorgsky – La Prière du Soir; IX – H. Viila-Lobos – A Viiola; X – A. Gretchaninow – Berceuse; XI – G. Velasquez – Soledades; XII – G. Dupont – Chanson des Noisettes. Musicas populares brasileiras harmonizadas por L. Gallet: XIII – Ai, que coração (Minas); XIV – Morena, morena (Pernambuco); XV - A perdiz piou no campo (Minas); XVI – Fotorotó (Bahia)” (Recital [...], 24.05.1924, p. 3.).

⁷⁵ MORAES JUNIOR, Jaime. **Sociedade Glauco Velásquez: motivação e realizações**. Dissertação (Mestrado/Música) - Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

⁷⁶ GALLET, Luciano. **Estudos de Folclore**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Cia, 1934.

⁷⁷ PEPPERCORN, Lisa M. **The World of Villa-Lobos in Pictures and Documents**. Aldershot: Scolar Press, 1996.

⁷⁸ BENTO, Antônio. O ambiente no Rio ao tempo de Ismael Nery. **Cadernos Brasileiros**, n. 35, 1966.

O fato de que Pedrosa se casaria mais tarde com Mary Houston, tendo conhecido as irmãs Mary e Elsie no Teatro Municipal, e a proximidade de Elsie com o seu amigo Lívio Xavier constatada na correspondência entre os dois, indicam que a casa da família Houston deve ter sido um espaço frequentado por Pedrosa, apesar de não o mencionar nas entrevistas ou cartas. Isso é ainda mais provável pelo fato de Pedrosa ter sido próximo de Ismael Nery, pintor que reunia simpatizantes na casa da família Houston mas também na sua própria casa.

(...) dei com uma exposição de obras que muito conheci na mocidade e de um artista de cujo encontro pessoal resultou para mim um dos grandes momentos daquela mocidade. Refiro-me a Ismael Nery. Nos idos de vinte, sua casa de vila, em São Clemente, era um lugar de reunião para um pequeno grupo de moços entusiastas em torno dele. (...) Lembro-me ainda quando para nos distrair, Evandro Pequeno, morto já de alguns anos, ia ao piano sem cauda e nos regalava, com seu gênio histrionico, uma ‘rapsódia húngara de Liszt com sotaque português’. Jorge Burlamaqui, o eminente engenheiro e professor da Politécnica, seu amigo de infância, era, com Murilo Mendes, o mais chegado por amizade e afinidades a Ismael. Antonio Bento, que era de todos nós o descobridor de artistas, foi quem me levou à casa do pintor, de quem Murilo Mendes, num dos intervalos de ópera nas torrinhas do Municipal, já me havia falado com fervor e entusiasmo. (Pedrosa, 1998, p. 197 – 198 *apud* Formiga, 2014, p.56-57)

Murilo Mendes confirma essa informação em um depoimento.

As discussões sucediam-se pela noite adentro, na pequena casa de Botafogo, depois do Leme. Eram poucos os amigos fieis. Os que apareciam mais frequentemente eram Jorge Burlamaqui, Antônio Costa Ribeiro, Mario Pedrosa, Antônio Bento e eu. Guignard vinha sempre, mas apenas para conversar sobre pintura. (Mendes, 1996⁷⁹, p. 36 *apud* Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 249)

Segundo Mendes, os integrantes do grupo compartilhavam o “inconformismo diante do estilo chato da vida burguesa, diante das manifestações estereis ou acadêmicas da arte e da religião” e a oposição à “publicidade e a industrialização do talento”. Para além disso, eram um grupo informal, sem imprensa própria, que transitava entre a casa de Nery e os cafés locais (Mendes, 1996, p. 68 *apud* Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 249). Apoiando-se em Needell (1993), Ribeiro Vasconcelos identifica os cafés artísticos como espaços típicos da boemia na belle époque carioca frequentados pelo grupo integrado por Pedrosa.

A partir de espaços como o Teatro Municipal, as várias livrarias e cafés do centro do Rio de Janeiro e as reuniões nas casas de seus colegas de curso e outros próximos,

⁷⁹ MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1996.

Pedrosa teria tido seus primeiros contatos com o modernismo e com os agentes que se envolveriam no modernismo brasileiro (Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 246)

Enquanto morava no Rio de Janeiro, Pedrosa teria sido próximo também de Di Cavalcanti, Sérgio Buarque de Hollanda e outros intelectuais envolvidos na Semana de Arte Moderna de 1922, a qual Pedrosa “acompanhou de longe” porque ainda não morava em São Paulo. Segundo Pedrosa, a Semana não teve repercussão grande no Rio de Janeiro (Pedrosa, 1979a).

Existe a possibilidade de Pedrosa ter conhecido de perto a música popular urbana do Rio de Janeiro nessa época. Nas entrevistas que deu para *O Pasquim*, Pedrosa conta que Elsie Houston foi importante para se conectar a músicos populares, como Pixinguinha, Donga e outros (Pedrosa, 1978, p. 5) e chega a afirmar que foi amigo desses músicos (Pedrosa, 1981a, p. 9) sem especificar, no entanto, o momento em que teriam se aproximado.

Em carta de dezembro de 1923 a Lívio Xavier (Pedrosa, 24.12.1923)⁸⁰, anterior aos concertos de Elsie, Pedrosa ainda não faz nenhuma referência à questão da música brasileira. Comenta que talvez assista ao espetáculo de música popular russa apresentada pela companhia Der Fouervagel (O pássaro de fogo) no Rio de Janeiro⁸¹ “pode ser que vá, pode ser que não, (...) talvez aproveite alguma matinée”, escreve Pedrosa, que voltaria ao Rio de Janeiro no dia da última apresentação da companhia. A primeira referência localizada nas cartas de Pedrosa a Xavier sobre música brasileira aparece apenas em 1925, quando já havia se mudado para São Paulo.

⁸⁰ PEDROSA, Mario. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. Itaipava, 24.12.1923. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Transcrição disponível em: <https://mariopedrosa120.org.br/exposicao/carta-1/>. Acesso em: 02.07.2026.

⁸¹ Noticiado pelo jornal carioca *O Paiz*, a companhia Der Fouervagel fez uma temporada no Palácio-Theatro, nos dias 13, 15, 18, 19, 21, 23 e 26 de dezembro de 1923. O programa, segundo *O Paiz* (O Passaro [...], 04.12.1923, p.2) seria: “Stenka basin, canção popular russa, estraida da célebre história do chefe dos salteadores Stenka Rasin, que sacrificou ao rio Volga a sua bem amada; Burlaki, os barqueiros do Volga, quadro impressionante que descreve os martyrios sofridos pelos escravos russos; As bellas camponesas; A caixa de música, passado entre uma avósinha, uma senhorita e um cadete; Vanka tanka; Os tres phenomenos mundiaes; Dentro de um vagão de animaes (canção militar russa); Os ciganos de Moscou; O coro dos irmãos Salzeff (notavel quadro satyrico)”. Segundo *O Paiz*, a companhia estreou dois números novos: “O luar do sertão, genuinamente regional, e Quadrilha russa, original e de grande effeito” (O Grupo [...], 20.12.1923. p.2). Pela carta de Pedrosa a Xavier, fica entendido que Xavier tinha interesse em ir ao espetáculo.

1.3 As cartas da juventude de Mario Pedrosa (1925)

Em carta de seis de junho de 1925 a Lívio Xavier, já morando em São Paulo, Pedrosa conta:

Como a charanga da roça toca na frente da casa do chefe político, assim, debaixo da minha janella, está tocando uma banda de 8 figuras, á paisana, e, em volta della, uma porção de gente embellesada, ouvindo; e naturalmente no fio da calçada, dois taboleiros, de candieiros accesos – (paysagem regional, arte brasileira) sabe o que é? Um circo. Ainda não fui ao circo. Naturalmente que irei qualquer dia. Ouço daqui as aclamações, a marcha que se toca para o cavallo, o zabumba que annuncia o palhaço etc Tudo como em Crato ou Mamanguape. E dizem que o Brazil não existe. Estou gostando do piston, do trombone e do bombo. Musica brasileira. De arte aqui foi só o que gozei. (Pedrosa, 6-10.06/1925)⁸²

Essa é a primeira menção ao assunto música brasileira que a pesquisa localizou na documentação de Mario Pedrosa. Na mesma carta, que foi escrita ao longo de cinco dias, Pedrosa faz também referência, desta vez de forma crítica, à presença de compositores brasileiros no programa do concerto Dvorak-Vohnout, da pianista Maria Dvorak e o violinista Karel Vohnout, a seis de junho de 1925, no Teatro Municipal de São Paulo. Ele escreve: “Me esqueci de ir a um concerto hoje, á tarde, de violino e piano. Um dos concertistas é Dvorak, de nome. Titulo recommendativo. Bom programma. Infelizmente acafajestado com brasileiros, uns italianos ignobeis e a ouverture do Tanhauser” (Pedrosa, 6-10.06.1925). A única música de um compositor brasileiro presente no programa era o *Minuetto* de Francisco Mignone (Concerto [...], 06.06.1925, p.3)⁸³, de maneira que a crítica de Pedrosa pode se referir antes a uma peça “ligeira”, de harmonia e forma simples e apelo à exibição técnica instrumental⁸⁴. Os “italianos

⁸² PEDROSA, Mario. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 06-10.06.1925. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Transcrição disponível: <https://mariopedrosa120.org.br/exposicao/carta-2/>. Acesso em: 02.07.2026.

⁸³ Segundo o *Correio Paulistano* (Concerto [...], 06.06.1925, p.3), o programa anunciado: “1 - L.V.Beethoven: Sonata para violino e piano n. 9, dedicada a Kreutzer. - Adagio sust - Presto; Andante con Variazioni; Finale - Presto. 2 - Bach-Tausig: - Toccata e Fuga - Piano 36. 3 - Padre Martini - Gavotte. François Francoeur - Siciliano e Rigaudon. Francisco Mignone - Menuetto. Cyril Scott - Tallahassee - melodia e danza negra. Sarasate - Aires gitanos. Violino o piano. Interllo. 1 - Ant. Dvorak - Crepusculo Bedrich; 2 - Smetana - Gallinha - danza tcheca. 3 - Josef Suk - Chanson d’amour. Rudolf Friml - Estudo do concerto. Piano só. 5 - Paganini - Concerto para violino ré menor. 6 - Wagner - Liszt - Overture Tannhauser. Piano Só”.

⁸⁴ O *Minueto* de Mignone é uma composição que pertence à fase em que esse compositor paulista morava na Itália, estudando música como bolsista do Estado de São Paulo. Quando Mignone voltou da Itália, em 1927, recebeu severas críticas de Mário de Andrade por sua italianidade musical, e passou a buscar uma linguagem nacional de composição a partir de 1928. No entanto, Mignone não era alheio à música brasileira anteriormente, pois já tinha composto música popular e seresteira sob pseudônimo, e uma ópera brasileira – *Contratador de Diamantes*.

ignóbeis” do programa são Padre Martini e Paganini. A abertura de *Tannhäuser und der Sängerkrieg aus Wartburg* de Wagner, transcrita por Liszt, a Sonata número nove de Beethoven, a Tocata e Fuga em Ré Menor BWV56 de Bach transcrita para piano, peças de aspecto folclorista de Cyril Scott e Sarasate, e Dvorak e Smetana, nacionalistas do norte e do leste europeus, são considerados exemplos de um bom programa.

Pedrosa também faz referência aos modernistas, contando que “a trupe andradiana” naturalmente compõe a “formula mathematica da mentalidade paulista”⁸⁵, e demonstra sua simpatia por artistas europeus de vanguarda, como o poeta surrealista Louis Aragon, o pintor dadaísta Georg Grosz⁸⁶, e os dramaturgos Fernand Crommelynck e Alfred Jarry, esse último o escritor da peça *Ubu Roi* (1896), considerado precursor do dadaísmo, surrealismo e do teatro do absurdo. Sobre Crommelynck, Pedrosa escreve: “a esculhambação é virulenta, desabusada, sem freios e sem medida, mandando à merda as conveniencias e o tal do bom-gosto, Grosseira, – como gosto”. Pelos mesmos motivos, elogia Aragon e os escritores alinhados a ele:

Vou com elles tambem pela revolta – porque de facto são desabusados, irreverentes, lucidos e por aquela blague de que fazem praça (...) o maior defeito delles é o de serem litteratos, é a litteratura, pozar de reagirem ou quererem reagir contra ella. De facto, Aragon é terrivel. Pode ser que falhe – pelo sucesso, mas promete: – o bicho tem folego... e sangue, para quando perder a illusão litteraria (que elle diz que não tem, mas que inda tem). (Pedrosa, 6-10.06.1925)

Pedrosa demonstra, portanto, um alinhamento às vanguardas europeias na sua briga contra os valores artísticos estabelecidos. Não deixa, porém, de fazer ressalvas pela limitação do caráter literário de determinados movimentos, nesse caso o surrealismo, e a maneira como o “sucesso” desses movimentos pode transformar um artista.

A limitação literária, no entanto, Pedrosa identifica em si mesmo. Ele não se defende quando Lívio Xavier o acusa de ser “livresco”, pelo contrário, assume: “Não sei em que o ‘meu flirt com o Aragon e os outros’ prova que tenho alma livresca (Embora tenha – a prova não está

Certamente Mignone era um nome obscuro para Pedrosa em 1925, mas se tornaria uma importante figura da música modernista nos anos 1930.

⁸⁵ “Você quer saber a formula mathematica da mentalidade paulista? Naturalmente sem fallar na trupe andradiana, é a seguinte, exactamente: Marden, Izidoro, Ford. É só o que você vê nas livrarias. Uma sahida brutal. Imagina o que não sahirá disso. Vae bater le Couge o pastor americano. Entremeadado tambem dos pensamentos do Ruy, dos romances brasileiros (Peres Eschrich e Ardel são ardentemente procurados até por respeitaveis senhores de bigode e sobretudoos siberianos, sou testemunha) e Monteiro Lobato e sociologia de Mário Pinto Servo” (Pedrosa, 6-10.06.1925).

⁸⁶ “Venho de ler o Crommelynck – gostei – lembrei de Ubu roi. Farça, como a outra, e como a outra – ferro em braza. Pelo jeito parece que enche as medidas. Verismo, um pouco, quasi Grosz.” (Pedrosa, 6-10.06.1925).

ahi)”. A prova de que é “livresco” não estaria unicamente resumida à sua identificação com um movimento limitado por seu caráter literário – o problema iria para além disso.

Também demonstra simpatia pelo Verismo, movimento literário realista surgido na Itália, e por Jules Romain, fundador do Unanimismo. Acerca de um poema enviado por Xavier, Pedrosa responde: “O poema não veio verista – você desvirtuou o carácter dos versos – fez lyrismo. Está bom, mas é lyrico e subjectivo. Aonde ficou o Romain?” Pedrosa fazia uma crítica ao suposto caráter individualista do poema, em contraposição ao verismo, que retratava o cotidiano da classe trabalhadora, e à figura do “coletivo” presente na obra unanimista de Jules Romain⁸⁷.

⁸⁷ No manifesto *Os sentimentos unânimes e a poesia* de Jules Romain, publicado originalmente em 1905 (Romain, 1905), lê-se: “Na época contemporânea a vida do homem civilizado tomou caracteres novos. (...) A tendência atual de os povos acumularem-se nas cidades; o desenvolvimento ininterrupto das relações sociais; as ligações mais fortes e mais estreitas estabelecidas entre os homens pelos deveres, ocupações, prazeres comuns; uma preponderância sempre maior do público sobre o privado, do coletivo sobre o individual: eis os fatos que alguns deploram, mas que ninguém contesta. É impossível que uma tal maneira de viver não tenha determinado uma maneira correspondente de sentir. Desde que o homem deixa de ser isolado, ele experimenta as impressões nascidas de suas ligações com outrem. (...) Esta ação imaterial de todos os homens sobre cada um permanece mais frequentemente confusa e inconsciente naquele que é o sujeito dessa ação. Mas ela aspira a tornar-se clara e distinta, à medida que se processa a evolução contemporânea que eu assinalava há pouco. Emoções mais profundas agitam, sem a nossa consciência, os mais humildes dentre nós. Com nuances diferentes, percebemos a influência contínua, progressiva, tirânica que exerce a sociedade sobre nós; adivinhamos a parte de nosso ser que ela conquistou, as deformações que ela impôs a nosso “eu”; palpamos por ser absorvidos pelo meio humano que nos cerca; e saboreamos a voluptuosidade estranha que nos causa essa espécie de aniquilamento. Livres, apesar de nós, corpo e alma, na cidade, passamos do arrebatamento à revolta. O abandono de si mesmo, que faz o encanto do amor, faz também o encanto da vida social. Esses sentimentos que traduzem na linguagem do coração as novas relações e a íntima união dos homens são por natureza unânimes. Mais verdadeiramente unânimes ainda, aqueles que os grupos manifestam espontaneamente, e, por assim dizer, fora dos indivíduos. Uma sala de teatro cheia de espectadores, uma rua abarrotada de gente não são somente um conjunto material de partes que o espaço aproxima e que permanecem, aliás, independentes. Os seres que constituem as aglomerações mais ou menos duráveis não se avizinham fortuitamente. Cada um deles, sem dúvida, tem razões especiais de se encontrar lá. Mas o teatro, a rua, neles mesmos, são, cada um, um todo real, vivo, dotado de uma existência global e de sentimentos unânimes. Alguns filósofos, alguns sociólogos já suspeitaram desses fenômenos; esboçou-se uma psicologia das multidões. Nenhum resultado satisfatório foi obtido. A observação manteve-se sumária, superficial, e não conduziu senão a algumas comparações emaranhadas. Os procedimentos da análise científica fracassam aqui. Os sentimentos iguais, demasiado indeterminados, demasiado inconscientes, demasiadamente longe da precisão da língua intelectual, se negam ainda à reflexão fria que pesa e que registra. Mas não é esse precisamente o papel da Poesia, o de dar uma expressão, uma forma às emoções que os homens se contentam em experimentar sem as formular? E que é esse “estremecimento novo” senão a brusca consciência de que os homens tomam dele graças a um poeta? As emoções unânimes não foram cantadas por ninguém. Portanto, elas merecem, com o mesmo direito das outras, o esforço apaixonado dos escritores; nesse caso sobretudo porque elas lhes oferecem uma matéria absolutamente nova, vantagem preciosa nesse tempo de vulgaridade. Uma tal poesia responderia aos desejos profundos de nossa época, revelaria a essência original dela, e não se limitaria, como Zola ou Verhaeren, a descrever os gestos, as aparências, o exterior das coisas modernas, e a superfície colorida da existência coletiva. Ela seria alternativamente forte e suave, sendo bastante rica para fornecer inspiração aos talentos mais diversos e aos gênios mais completos. Em resumo, eu creio firmemente que as relações de sentimentos entre um homem e sua cidade, que o pensamento total, os largos movimentos de consciência, os ardores colossais dos grupos humanos são capazes de criar um lirismo muito penetrante ou um soberbo ciclo épico. Eu creio que há lugar na arte para um ‘unanimismo’” (Romain, 2022, p. 149-159).

A teoria de Freud também é assunto dessa carta. Segundo Pedrosa, a compreensão da “coletividade” era o domínio da ótica marxista, mas o “freudismo” oferecia chaves essenciais para a compreensão do indivíduo, especialmente no domínio da criação artística.

Concordo com sua opinião a respeito do freudismo. A collectividade pode escapar ao freudismo, porque já dominada pelo marxismo, mas no individuo psicologico, não, o freudismo se não impera (e em alguns impera, notadamente – nos artistas, especialmente) pelo menos reparte o imperio com o marxismo. ‘Mas neste caso, é preciso não perder de vista o modo de producção que modéla também o instinto sexual ou, pelo menos, o seu proprio objecto.’ (você desenvolva isto que estou meio obtuso, embora sinta que você tenha razão). (Pedrosa, 6-10.06.1925)

Poucos dias depois, Pedrosa envia outra carta a Lívio Xavier, mais uma vez mencionando concertos que aconteciam em São Paulo, e recolocando o problema do “sucesso” como possível fator negativo para o artista, nesse caso o do pianista Alexander Brailowsky.

Os côros ukrânicos estão aqui. Aguardo um programma que valha a pena ouvir-se. Brailowsky. Hoje mesmo ouvirás o homem e entrarás em espasmo ouvindo os accordes heroicos da appassionata⁸⁸. Tenho inveja. Temo, um recondito temor, que o Brailowsky não nos dê tudo quanto dele esperamos. E, desta vez, já elle não vem mais com a auréola romantica de genio desconhecido, torturado, explorado e doente. Vem como um triumphador. O perigo inevitavel de parvenir. Quem ha de tão grande que resista ao successo? Lenine só. Romain Rolland talvez, cujo successo ainda é um combate. (Pedrosa, 19-20.06.1925)⁸⁹

Brailowsky foi um pianista francês, conhecido no São Paulo e no Rio de Janeiro pela sua interpretação de compositores românticos como Chopin e Modest Mussorgsky, e alguns modernos, como Debussy, já tendo passado pelo Brasil duas vezes antes. A questão do “sucesso” como um fator para a transformação da personalidade artística de Brailowsky era abordada pelos jornais da época, de modo a possivelmente influenciar Pedrosa no seu

⁸⁸ Pedrosa menciona a sonata nº 23, Op. 57 *Appassionata* de Beethoven, que constava no programa do primeiro concerto de Brailowsky no Rio de Janeiro. Segundo *O Jornal* (RJ), o programa desse concerto foi o seguinte: “Primeira parte - Preludio e fuga em só sustenido maior - Bach; Pastoral e Capricho - Scarlatti; Sonata op. 57 (Appassionata) - Beethoven: Allegro assai - Andante con variazioni - Allegro ma non troppo - Presto. (executado sem interrupção). Segunda parte- Fantasia impromptu em do sust. Menor; Ballata em la bemol; Valsa em re bemol; Polonaise em la bemol - Chopin. Terceira parte - Scenas de crianças, op. 15 - Schumann: Entre países e homens estrangeiros - Conto raro - Corridinhas - Menino que reza - Alegria - acontecimento importante - Visão - Ao lado do fogão - Cavalinho de pao - Muito sorlo - Assustando - Menino que adormeca - Fala o poeta. Estudo - Scriabin. A Costureira - Mussorgsky Rapsodia Hungara n. 6 - Lizst” (Brailowski, 19.06.1925, p. 11).

⁸⁹ PEDROSA, Mario. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 19-20.06.1925. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Transcrição disponível em: <https://mariopedrosa120.org.br/exposicao/carta-3/>. Acesso em: 02.07.2026.

julgamento⁹⁰. Já os Coros Ukranianos, que também já haviam passado pelo Brasil, apresentavam um repertório focado em compositores ucranianos, como Kyrylo Stetsenko, Mykole Leontovytch e Mario Davidovsky⁹¹.

Na mesma carta, Pedrosa menciona o compositor paraense Arthur Iberê de Lemos: “Iberê Lemos, fica ou não fica, funda ou não funda a Universidade, explora ou não explora os cobres da Santos Lobo? Preciso saber disso com precisão e tempo”. Em 1925, Iberê de Lemos recém-chegava da Alemanha, onde estudou composição, e, conforme noticiavam jornais da época, apresentava um projeto de universidade de artes no Brasil⁹². O projeto previa financiar a atividade de artistas, que Iberê de Lemos chama de “estímulos” ou “recompensas”, com o objetivo de forjar uma arte nacional.

Dentro desses estímulos ou essas recompensas, dever-se-hia, por exemplo, conceder, a quem mais o merecesse ou fosse útil, um grande prêmio consistente em uma viagem a ser realizada por todo o Brasil com o fim de se colher impressões e dados, effectuar convivências e estudos que pudessem servir de preciosos elementos para certas criações de obras de arte, favorecendo-se a formação ou a evolução de uma ou mais artes verdadeiramente regionaes ou nacionaes.

O Brasil, para tomar consciencia de sua individualidade nacional, carece, sobretudo, que lhe despertem as energias mentaes; a sua civilização deve mais identificar-se com a sua natureza e tão somente a arte é que conseguirá operar a indispensável harmonia entre o povo e a terra, da qual surgirá uma feição mais característica da sua própria nacionalidade. A arte é um vinculo mais forte do que o sangue. Se ha prestigio unificador no idioma é porque as palavras são pensamento e obras de arte. Realizado o meu ideal, todos os valores seriam aproveitados, especializados. Daríamos liberdade economica ao artista brasileiro, dizendo-lhe: - trabalha. Com esse vasto meio de cultura, o Brasil alcançaria hegemonia artística e, portanto, todas as outras nações da America, porque sobram-nos valores para isso. O que os manietta e deprime é a vida actual. A nossa evolução perderia o cunho unilateral dos povos americanos e unir-se-hia em pensamento e belleza. (Universidade [...], 15.03.1925)⁹³

⁹⁰ “As mocinhas de São Paulo lembraram-se sempre do Brailowsky, daquele Brailowsky esguio e triste, que só encontrava carinho na bocca immensa de seu piano e na melancolia sonora de Chopin. - Ah! diziam ellas, como elle é bom. Brailowsky voltou hontem. E o ‘ah!’ das mocinhas teve uma decepção formidavel. É que o Brailowsky não é mais aquele artista taciturno, timido de ha tres annos. Hoje elle é um moço desempenado, vigoroso, quasi athleta. E que já chegou à celebridade” (No Sant’Anna [...], 05.07.1925, p.3).

⁹¹ O programa de estreia da temporada: “‘Na vastidão dos campos’ Stetsenko; ‘N. S. de Potchair’, Leontovitch; ‘Cueu cinezento’, Stetzenko, ‘O juizo universal’, Demultzky; 2º parte – ‘Verchovin’, Kolessa; ‘A pobre viuva’, Kotchitz; ‘Uliana’, Kochitz; ‘Berginok’, ‘Flores de amo’, Davidoski; ‘Grandzia’, Davidovski. 3ª parte – ‘Eu fio na minha roca’, Kotchitz; ‘Na montanha’, Davidoski; ‘A partida dos cossacos’, Davidoski; ‘Tcherevitchki’, Kochitz” (Os Coros [...], 18.06.1925, p.3). Também executaram *Um caso singular* de Carlos de Campos (Coros [...], 24.06.1925, p.6) e o hino nacional brasileiro (Coros [...], 23.06.1925, p.10).

⁹² “O Sr. Iberê de Lemos, secretario de nossa embaixada em Berlim, e que actualmente se acha na capital de S. Paulo, concedeu uma entrevista ao Diário da Noite daquela capital, sobre o projecto que tem em vista, de crear uma Universidade de Arte, que será o inicio de um grande movimento de arte brasileira. Em suas linhas geraes, o projecto do jovem artista, será uma especie de congregação material e espiritual de todas as grandes artes abstratas e concretas, a saber: 1ª) - a musica; 2ª) - a literatura; 3ª) - a dansa; 4ª) - a pintura; 5ª) - a esculptura; 6ª) - a arquitetura, e 7ª) - o theatro” (Artes [...], 28.02.1925, p.2).

⁹³ UNIVERSIDADE de Arte – Um projeto que merece acolhida e amparo. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 15.03.1925, p.4. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

O projeto da universidade teve repercussão na imprensa, mas não saiu do papel. Pedrosa brincava em sua carta a Xavier que Iberê de Lemos poderia pedir apoio à mecenas carioca Laurinda Santos Lobo que financiava diversas atividades culturais no Rio de Janeiro, inclusive apoiando os alguns dos primeiros concertos de Villa-Lobos (Guérios, 2003, p. 118) e ajudando a viabilizar sua primeira viagem à Europa em 1923 (Guérios, 2003, p. 126). Iberê de Lemos acabaria voltando à Europa, para continuar seus estudos na Itália (Santos; Kayama, 2015, p. 73)⁹⁴. Observamos a maneira como Pedrosa acompanhava as movimentações culturais do momento, provavelmente a partir da imprensa, nesse caso uma que dizia respeito à criação de uma arte nacional.

Lucia Branco também é mencionada na carta de Pedrosa, pianista que nos seus programas incluía obras de compositores clássicos como Bach, românticos como Chopin, Franz Lizst, Cesa Franck, Theodóre Dubois, Arthur De Greef, e alguns modernos, como Prokofiev, Debussy e Albert Dupuis (Chronica [...], 10.06.1925, p. 11⁹⁵; Recital [...], 07.06.1925, p.4⁹⁶). Em resposta a Xavier, Pedrosa escreve: “Luccia Branca! menino, eu tinha essa mesma paixão pelo retrato della! Mas eu desejava que ella fôsse romantica”. No programa de Lucia Branco figuravam compositores românticos, mas talvez não exatamente aqueles que Pedrosa gostaria, como Beethoven.

Pedrosa também faz menção ao filósofo Graça Aranha: “Hoje, vi nos jornaes, festejam outra vez o Graça. Aniversário do discurso de 1924”. O discurso de 19 junho 1924 proferido por Graça Aranha na Academia Brasileira de Letras já havia sido publicado no volume *Espirito Moderno* (1925a)⁹⁷, considerado por Eduardo Jardim de Moraes “a plataforma de um projeto de construção da cultura nacional”. Após o discurso proferido por Graça Aranha na abertura da Semana de Arte Moderna em 1922 (1925b)⁹⁸, essa conferência teria sido marcada por uma

⁹⁴ SANTOS, Mauro Camilo; KAYAMA, Adriana. Arthur Iberê de Lemos: compositor esquecido. **Modus**, Belo Horizonte, v. 10, n. 16, p. 67-84, 11 abr. 2015. Disponível em: <https://revista.uemg.br/gtic-modus/article/view/1105>. Acesso em: 02.07.2026.

⁹⁵ CHRONICA Musical. Lucia Branco. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 10.06.1925, p.11. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

⁹⁶ RECITAL da pianista Lucia Branco. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 07.06.1925, p. 4. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

⁹⁷ ARANHA, José Pereira da Graça. A emoção estética na arte moderna. In: ARANHA, José Pereira da Graça. **Espirito Moderno**. São Paulo: Cia. Graphico - Editora Monteiro Lobato, 1925a, p. 11-22. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3929>. Acesso em: 02.07.2026.

⁹⁸ ARANHA, José Pereira da Graça. O espirito moderno. In: **Espirito Moderno**. São Paulo: Cia. Graphico - Editora Monteiro Lobato, p. 23-47, 1925b. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3929>. Acesso em: 02.07.2026.

proposta ampla de renovação cultural no Brasil, para além das artes e da literatura (Moraes, 1978, p.30). A menção ao aniversário do discurso mostra mais uma vez que Pedrosa estava atento ao noticiário cultural (Um banquete [...], 20/05/1925)⁹⁹.

Pedrosa continua assuntos da carta anterior: a simpatia pelo surrealismo de Louis Aragon, o qual Xavier teria primeiro criticado e depois aderido, a desvirtuação “subjetiva, lyrica amorosa, individual” de um poema que deveria ter sido “verista, social quasi político”, e o “freudismo” ao qual Pedrosa apresenta ressalvas sobre a questão do amor e do instinto sexual¹⁰⁰.

Nessa carta há mais uma ressalva de Pedrosa em relação ao “intelectualismo”, que associa à figura do livro. Ele escreve que a “nossa revolta” não deve ser intelectual, o que não impede que ela seja “adornada” pela “inteligência”.

Nem a revolta – nossa derradeira e illusoria esperança – escapa. Para que diabo os nossos apenas 25 annos, de que nos servem (...)!! Disso mesmo, do intellectualismo de nossa revolta, me queixava eu em carta ao Lucas. Não; quero fazer da minha intelligencia apenas o anjo máo, a ave agoureira servindo só para intensificar o meu drama, dar mais côr á tragedia, virilisar o meu heroismo com a consciencia lucida e irremediavel da sua desgraça e sua inutilidade. Non, je ne reviendrais pas au livre, si aisement. Ha-de custar um rude combate, embora... hélas! Je suis fentre!... (Pedrosa, 19-20.06.1925)

O adjetivo “livresco”, usado na carta anterior como valor negativo, soma-se à postura de rejeição ao livro na frase “não voltarei ao livro tão facilmente” (tradução nossa). Revela-se uma postura anti-intelectual de Pedrosa, orientando sua revolta para além dos limites literários que identifica, por exemplo, no surrealismo de Louis Aragon.

Em julho de 1925, Pedrosa confirma ter ido aos concertos do pianista Brailowsky. Ele escreve: “Tenho ouvido o Brailowsky, com a pelle, com alguns nervos e talvez com a carne:

⁹⁹ UM BANQUETE com discurso para enterrar o passado... - Ouvindo romanticamente o velho mar bramindo, Graça Aranha prega a reforma da beleza universal – Não apareceu nenhum Tetzal para replicar ao novo Luthero dos ideaes artisticos. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 20 jun. 1925, capa. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

¹⁰⁰ “Quanto ao teu juizo sobre o freudismo, tenho apenas a dizer que... o genio da especie não me vae. Para mim o amor é como a vida, não tem finalidade. E se a piróca vae bater sempre nas portas de uma... é por mero acaso, por um accidente feliz (como o de Cabral), como se a gente dêsse, sem saber e surpreso, num delicioso jardim encantado... Tanto que, depois, a gente começa a procurar o caminho que leva ao tal jardim e o Zé, imprudente, sem temperança, é apanhado, embora se torne escabiado e desconfiado, em flagrante, toda viagem!... As consequencias, ai de nós, só depois de muito tempo é que aprendemos quaes são, pela experiencia, pela cultura! Como sempre, a sciencia em prejuizo da bella ingenuidade nativa! Quanto a carregarmos nos culhões muita vaidade, é natural, desde que são eles a glandula mesmo que, em nós, homens, secreta a vaidade” (Pedrosa, 19-20.06.1925).

sae barato, comodo e sem esforço” (Pedrosa, 08-09.07.1925)¹⁰¹. Essa maneira de fruir da música, na qual os sentidos humanos são o meio privilegiado ao invés de uma escuta “cerebral”, aparece de novo na mesma carta, quando Pedrosa afirma que a música de Debussy gera “um instante de enervamento sensorial”, ou que a música romântica gera “uma sensaçõzinha superficial”. A essa altura, Pedrosa concebia a música como “ação, sensação”, ao invés de concebê-la como arte. Pedrosa afirma que não enxerga na cultura de seu tempo (portanto não só na música) a arte “livre e desinteressada”, como “realização, síntese, abstração, em seu esplendido isolamento”.

Eu, de mim, não, não tenho modificações importantes a comunicar: o meu fundo essencialista não variou. Nem se compreende de outra maneira. Agora – o que sinto com mais acuidade e lucidez do que dantes, e despreendimento, – é a impossibilidade da arte, notadamente na litteratura. Tudo nesta é commentario, ornamento, critica, pretexto – realização de arte, synthese, creação – em parte alguma. Na musica, ou esta me está estafando ou então, não sei que é. Como arte, não a concebo quasi. Como acção, sensação – sim. Os românticos – uma sensaçõzinha superficial, como a bolina num bond ou um namorosinho com uma menina ingenua páu: virgem. Beethoven – uma reacção mais forte, necessidade de luta, sobretudo questão de temperamento. Haendel – movimento das massas, eu, perdido, submergido nella. Bach – ou ainda Scarlati, por exemplo, – vagamente, com certo esforço – diviso a musica abstracta, a musica.

Os modernos – questão de moda, mesmos preconceitos novos etc. Debussy – um instante de enervamento sensorial etc. Os russos – sympathia social, romantismo político etc. Stravinsky? Stravinsky talvez seja uma pequena revivescencia de Bach, mas um Bach ás avessas, á maneira de Valery. Onde nisso tudo – a arte pela arte, a arte só, desinteressada, livre, synthetica – no seu esplendido isolamento? Na pintura? na pintura que não conheço bem, o facto embora menos evidente, é real; em todo caso – a pintura ainda está menos mesclada, mais pura na sua transcendencia do que a musica. A escultura? não existe. A architectura? mal, longinquamente, fragilissimos signaes de resurreição começa a dar, depois de morta e enterrada quantos seculos? Aonde a arte? Que é a arte? Mudou-se para a cabeça de Lenine e talvez do Einstein. Vamos matar gente, queimar, destruir, pela Revolução. Os artistas pullulam, mas a materia, a carne, o barro para se fazer a arte aonde se acha? Goêthe bem que tinha razão: Au commencement est l'action. (Pedrosa, 08-09.07.1925)

Ao citar a frase “tudo começa pela ação” (tradução nossa), escrita por Goethe no primeiro ato do Fausto, e localizar a arte na “cabeça” do revolucionário russo Lenin, Pedrosa identifica a “ação” como matéria-prima da arte. Dessa maneira, os artistas, que se proliferam (“pullulam”), poderiam superar os limites do “comentário, ornamento, critica, pretexto” dentro dos quais se moviam principalmente os literatos, para fazer uma arte inspirada pela “ação”.

¹⁰¹ PEDROSA, Mario. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 08-09.07.1925. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Transcrição disponível em: <https://mariopedrosa120.org.br/exposicao/carta-4/>. Acesso em: 02.07.2026.

Uma forma “interessada”, política, de agir no mundo poderia inspirar o artista a gerar uma arte “desinteressada” livre de qualquer destinação utilitária, ou seja, algo além de um suporte para um “comentário” social ou cultural. O objetivo de Pedrosa, portanto, continua sendo a arte em sua “transcendência”, mas só poderia ser “sintética”, expressão do todo, se partisse do contato com esse todo, a partir da ação revolucionária, e inspirada por ela. A música de Beethoven e de Handel, que remontam a outro tempo, ressoariam em Pedrosa como expressões de “luta” e do “movimento de massas”. Quanto a Beethoven, é possível que Pedrosa tenha projetado a imagem de “luta” por influência da biografia de Romain Rolland: “o espírito de Beethoven (...) colorido pelas reflexões dessas grandes guerras [de Napoleão Bonaparte] (...) talvez de forma inconsciente para ele, aparecem o tempo todo em obras desse período, na overture Coriolanus (1807) (...) na Sonata Appassionata Op 57 (1804) (...)” (Rolland, 1919b, p.18, tradução nossa). No caso de Beethoven, no entanto, a força de sua música teria a ver antes de tudo com o próprio temperamento do autor, outra noção bastante presente na biografia escrita por Rolland: “[Beethoven] se entregava aos seus ânimos violentos e selvagens sem se importar com resultados, e certamente sem se importar com as opiniões do mundo e com as convenções usuais da vida” (Rolland, 1919b, p. 26, tradução nossa). A obra de Bach, aparecia vagamente como exemplo de música que satisfaz o conceito de arte, ou seja, como abstração, e seria a música de Bach a fonte de inspiração de Stravinski. Pedrosa poderia estar se referindo à fase “neoclássica” de Stravinski, que já estava em curso nessa época, ou a uma capacidade do compositor russo de gerar, a sua maneira, influenciado também pelo poeta simbolista Paul Valéry, uma música artística, abstrata, transcendente. No entanto, Pedrosa enxerga mais na pintura do que na música essa propriedade “transcendente”.

A questão dos “preconceitos” dos modernos pode se referir à luta pública que travavam contra a estética denominada “passadista”, como o romantismo, o parnasianismo e o naturalismo. Pelos “russos”, Pedrosa dizia ter “simpatia social”, provavelmente por admirar a revolução russa, mas em trecho seguinte da mesma carta parece dar um motivo mais profundo para essa simpatia.

Não compreendi porque leste o Aimée do Rivière. Nunca me interessou o Rivière, mesmo porque, numa antiga Clarté, um artigo da Russia, do Victor Serge, sobre letras francesas – nas quaes se incluía o Aimée – mostrava a insignificância, a banalidade de todas as perfeições litterarias francezas, o déjà vu etc desta, em comparação com a brutalidade, a vida, o arrojo, a complexidade e gravidade dos problemas que agitavam a jovem litteratura revolucionaria russa. Como é isso? Você já me tem cansado de dizer que não pode mais ler romances de analyse psychologica, etc, tanto que nunca supportou o Stendhal? (Pedrosa, 08-09.07.1925)

Pedrosa parece atribuir à literatura “revolucionária” russa uma força inspirada pela agitação política do país. Os artistas russos, portanto, estariam mais próximos do ideal de uma arte capaz de expressar o todo, uma arte sintética, que carregaria esse “todo” no momento de sua transcendência. Do outro lado estariam os escritores franceses “banais” Stendhal e Jacques Rivière, esse último criticado por Victor Serge, partidário da revolução russa, em um artigo para a revista *Clarté*.

Contando a Xavier sobre um sonho que teve, Pedrosa faz outra referência musical.

Foi uma noite prodigiosa: o subconsciente, como uma erupção vulcanica, vem à tona e toda a noite, num mundo estranho, povoado de imagens vertiginosas, rápidas como num filme, passaram-se cousas do arco da velha. Lembro-me que, num instante, vi a tua silhueta asymetrica como o anão da tetralogia (de que não me recordo o nome) passar no turbilhão. (Pedrosa, 08-09.07.1925)

O anão, cujo nome Pedrosa não se lembra, é Alberich, personagem central de *O Anel dos Nibelungos*, ciclo de quatro óperas compostas por Richard Wagner entre 1848 e 1874, com histórias baseadas em mitologia nórdica e germânica. Wagner aparece como um dos compositores românticos que Pedrosa possivelmente tinha conhecimento e preferência.

Em algum momento entre o primeiro e o segundo semestre de 1925, Pedrosa teria passado um mês em Lindóia, no interior de São Paulo, e só voltaria à capital paulista no momento em que envia uma nova carta a Lívio Xavier. Durante o mês inteiro, Pedrosa nunca mais teria pensado em “Aragon, em Ubu, em Trótski, em Mikhail, surrealismo, essencialismo, *Clarté* e tutti quanti”, e atribuiu à estadia no interior do estado a sua adesão à “música nacional”.

Se estás agora enterrado, eu acabo de sair da terra – passei quase um mês segregado em Lindoia, completamente burro, alegre, feliz, de todo antipascaliano e onde por um triz ia ficando apaixonado por uns olhos pretos, perigosos, que puxavam, que puxavam para dentro como os de ressaca da Capitu (...) Lindoia me fez aderir ao choro, (...), ao lundum, à modinha nacional – com violão e cavaquinho. Por que não, você tem preconceito estético? Você gosta de Bach ou Stravinsky por amor e compreensão da arte pura, cama sem sombra, ou por romantismo intelectual? De Beethoven não é por romantismo social e psicológico? De Chopin ou Schumann não é por pieguismo e brochura? Pois, eu de Lindoia, tu, de Ubá, podemos gritar: viva a música nacional e a Madama Butterfly! Comunique a Elsie minha adesão. (Pedrosa, 08-09.1925)¹⁰²

¹⁰² PEDROSA, Mario. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 08-09.1925. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Carta transcrita em *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do Trotskismo no Brasil* (Marques Neto, 1991, p. 320-321).

Madame Butterfly, ópera de Giacomo Puccini, e a “música nacional”, aqui representada pelo choro, o lundu e a modinha, estariam em pé de igualdade no ideal cultural de Pedrosa, em combate ao “preconceito estético” aos gêneros musicais brasileiros. A provocação feita a Lívio Xavier pode ser lida também como uma autocrítica, pois admite em cartas anteriores que o “romantismo social” estava na raiz de sua apreciação por determinados autores, assim como o romantismo “psicológico”, quando admirava a música de Beethoven supostamente influenciada pelo seu temperamento de “força” e “luta”. Vale observar a oposição entre “amor à arte pura” e “romantismo intelectual”, na qual Pedrosa não abandona seu ideal de “arte pura” que parece enxergar em Bach e Stravinski, se opondo apenas à fruição de tipo “intelectualizada” desses autores. Assim, a adesão à “música nacional” não viria para substituir a sua admiração por Stravinsky, Bach, Beethoven e outros compositores europeus, e sim como uma expansão de seu repertório estético avesso a preconceitos. Elsie Houston, que cantava música brasileira, deveria ser avisada que sua influência teria provocado a “adesão” de Pedrosa às formas musicais nacionais.

É nessa carta também a primeira menção a Villa-Lobos localizada na correspondência de Pedrosa. Os concertos do compositor brasileiro só viriam a acontecer na cidade de São Paulo dia 30 de novembro, e cinco e seis de dezembro (Peppercorn, 1996, p. 73-74), enquanto a carta de Pedrosa é de agosto ou setembro, na qual comenta sobre Villa-Lobos, provavelmente porque tais concertos do fim do ano já estavam sendo anunciados na imprensa.

A Ninon Vallin está outra vez aqui em São Paulo. Vou ver se arranjo dinheiro para ir ouvi-la. Da outra vez fui a um concerto de música de câmara – dado pela Sociedade Quarteto Paulista, de que o Autuori é o diretor e o Mário de Andrade o vice-presidente – em que a Vallin tomou parte¹⁰³, gostei. Mas achei-a gorda excessivamente. Ouvi a Bidu Sayão, que, sem me lembrar, a conhecia muito de vista aí do Municipal. Há anunciada uma enxurrada de concertos. Maestro V. Lobos também está aqui. Etc. (Pedrosa, 08-09.1925)

A soprano francesa Ninon Vallin, além de muito celebrada na imprensa paulista, havia dado lições de canto à Elsie Houston na ocasião em que as duas estiveram em Buenos Aires,

¹⁰³ O único concerto da Sociedade Quarteto Paulista com Ninon Vallin que se tem registro aconteceu no dia 26.10.1923, no qual cantou “trechos de Gluck, Pergolesi, Martini, ‘Le Noyer’ de Schumann, Schubert, Brahms, Rimsky-Korsakow, ‘Serenata espanhola’ de Obradors, ‘Mandoline’ de Debussy, ‘Chanson triste’ de Duparc, ‘Après un reve’ de Fauré, ‘Sérénade’ de Richard Strauss e ‘L’Elfe’ de Wolff” (Sociedade [...], 01.11.1923, p. 12). Isso permite especular se Pedrosa já havia então se mudado para São Paulo em 1923 ao invés de 1924, como indicam diversas cronologias feitas sobre a vida do intelectual.

conforme a última informou a Lívio Xavier por carta Em São Paulo, Ninon faz uma temporada de óperas no mês de outubro (Theatro [...], 29.09.1925, p. 10)¹⁰⁴ e algumas outras apresentações esparsas, por exemplo no dia 29 de novembro, cantando “Debussy, Dupont, Wefer, Tierot, Brahms, Manoel do Follo, e outros” (Ninon [...], 30.11.1925, p.5)¹⁰⁵. A cantora brasileira Bidu Sayão fez dois concertos na cidade, um no dia 22 de novembro no Teatro Municipal (Bidu [...], 22.11.1925, p.6)¹⁰⁶, e outro dia 29 no teatro Cassino. No segundo concerto interpreta peças de compositores brasileiros como Alberto Costa, Barroso Netto, Ernani Braga e Reynaldo Hann (Artes [...], 24.11.1925, p.2)¹⁰⁷, e no primeiro principalmente autores estrangeiros consagrados como Mozart, Rimsky-Korsakov e Donizetti, ao qual provavelmente Pedrosa compareceu¹⁰⁸. Os concertos de Villa-Lobos foram realizados no dia 30 de novembro, e nos dias 5 e 6 de dezembro, sendo os dois últimos inteiramente dedicados a música sacra de sua própria autoria (Guimarães, 1972, p. 121 - 122)¹⁰⁹. Pedrosa não deixa claro, no entanto, se tem interesse em ir aos concertos de Villa-Lobos.

Em carta de 29 de agosto do mesmo ano, Pedrosa menciona pela primeira vez o desejo de publicar um manifesto em parceria com Xavier. O fato de não detalhar em nenhum momento

¹⁰⁴ THEATRO Municipal. **Correio Paulistano**, São Paulo, 29.09.1925, p.10. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

¹⁰⁵ NINON Vallin. **Correio Paulistano**, São Paulo, 30.11.1925, p.5. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

¹⁰⁶ “1ª parte - Recitativo et Air du Rossignol - Dans l’Allegro e Il Pensiero - Oratorio - Cadencia de Melha- Neendal - Amarilli - Caccini - Rose chérie - Grétry. Le nozze di figaro (Aria de Susanna) Mozart. Variations - Proch. 2ª parte - L’Invitation au voyage - H. Duparc - Almant la rose, le rossignol - Rimsky Karsakoff. Canto da Saudade - Alberto Costa - La Barchetta - Reynaldo Hann. Lucia - (Spargi d’amaro pianto) - Donizetti. Hamlet (Scène et air d’Ophelle) - Ambroise Thomas” (Bidu [...], 22.11.1925, p.6).

¹⁰⁷ ARTES e artistas - O concerto de Bidu Sayão. **A Tribuna**, São Paulo, 24.11.1925, p.2. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

¹⁰⁸ Como não houveram outras apresentações de Bidu Sayão em São Paulo em 1925, provavelmente Pedrosa compareceu ao concerto do dia 22 de novembro, e fez menção ao concerto de Vallin do dia 29 de novembro, quando afirma que a cantora “está aqui de novo”. Essa carta de Pedrosa consta no Centro de Documentação Movimento Operário Mário Pedrosa (CEMAP) referente ao mês de agosto ou setembro, mas é provável que seja na verdade de novembro, entre os dias 23 e 29. Outras possibilidades seriam as de Pedrosa ter assistido ao concerto de Bidu no Rio de Janeiro (O Grande [...], 18.10.1925, p. 5), apesar de não haver evidência de que Pedrosa foi a essa cidade em 1925.

¹⁰⁹ Repertório do concerto de 30 de novembro: “Terceiro quarteto de cordas, Chôro nº7, Quinteto duplo de cordas (Timida, Misteriosa e Inquieta), Epigramas Ironicos e Sentimentais, Chôro nº 3”. Já os concertos de música sacra em 5 e 6 de dezembro foram divulgados com o seguinte programa: “(1918) A caminho da réza – (entrada) orquestra, (1918) Tantum Ergo – (a 4 vozes mistas) Côro dos alunos do Maestro Tabatin, (1914) Ave Maria (nº6) Canto e quinteto a corda e solista – Celestino Paraventi, (1916) Marcha religiosa (nº6) orquestra, (1913) Marcha Solene (nº3) orquestra, (1916) Memorare – côro feminino e duas vozes e orquestra Corpo Coral Conservatório D. Musical de São Paulo e Villa-Lobos, (1918) Missa-oratorio (a 4 vozes mistas e orquestra) – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, e Benedictus e Agnus Dei. Solistas: sras. Adriana Joppert, Perpétus Palladini, Sta. Minichelle, sras. Vergueiro Cades Novac, Laura Penna da Rocha, srs. Vicente Scagliusi, Horacio Cardilli, Salvador Perroto e José Olini – Regência do autor” (Guimarães, 1972, p. 121 - 122).

o conteúdo desse manifesto dá a entender que já tinha sido conversado com o amigo em outro momento.

Quando fizer o manifesto, você fará outro. Depois criticaremos, podamos e accrescentamos. Depois o bicho sahirá manufacturado e polido na nossa revista etc Depois ficaremos celebres e a gloria nos bafejará. E depois ficarão safados connosco. E depois não ficarão mais safados, acostumados, não ligarão mais. E ahi nós é que ficamos safados – e enfim mergulharemos na merda pantheista, integrados completamente no universo, para orgulho e engrandecimento do Graça. Amen. (Pedrosa, 29.08.1925)¹¹⁰

Pedrosa parece ironizar a filosofia de Graça Aranha, que no seu livro *A Esthetica da Vida* (1921a)¹¹¹, mas também nas suas conferências e artigos, prega por uma estética que realize a integração do “eu” com o “cosmos” numa síntese perfeita (Moraes, 1978, p. 22-24). Tal síntese apenas seria possível com a superação da dualidade entre homem e natureza, tese resumida no seu texto *Pantheismo sem a natureza* (Graça Aranha, 1925c, p. 107-108)¹¹². O manifesto a que se refere Pedrosa aparenta como um projeto teórico próprio, a partir do qual ele e Xavier “integrariam, por completo, o universo” e atingiriam a glória da fama.

Na mesma carta, Pedrosa faz menção a diversos outros autores e textos, como *L'amour et la morale: essai d'interprétation physiologique de la pensée humaine* de Jacques Fischer (1925)¹¹³, além de Karl Marx, Freud e Duhamel¹¹⁴. Referindo-se a André Gide, criador da revista literária *Nouvelle Revue Française*, Pedrosa comenta: “Ja li os 2 Gide: gostei, mas muito

¹¹⁰ PEDROSA, Mario. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 29.08.1925. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Transcrição disponível em:

<https://mariopedrosa120.org.br/exposicao/carta-5/>. Acesso em: 02.07.2026.

¹¹¹ ARANHA, José Pereira da Graça. *A Esthetica da Vida*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1921a. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3930>. Acesso em: 02.07.2026.

¹¹² ARANHA, José Pereira da Graça. *Pantheismo sem a natureza*. In: *Espirito Moderno*. São Paulo: Cia. Graphico - Editora Monteiro Lobato, 1925c, p. 107-108. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3929>. Acesso em: 02.07.2026.

¹¹³ FISCHER, Jacques. *L'amour et la morale: essai d'interprétation physiologique de la pensée humaine*. Paris: Payot, 1925.

¹¹⁴ “Leio o Fischer, que num capitulo falla da ‘erotisation du cerveau’ e um outro – da ‘influencia dalimentação na pensée d’amores’. Noutro em ‘raz de marée sexuels’ e num outro – Désobéissance de l’homme aux règles naturelles de l’impulsion sexuelle – e ainda em – Faiblesse de ses instincts et nécessité de les remplacer par une faculté nouvelle, l’imagination. Ou mais: ‘L’imagina tion s’ajoute à l’impulsion physiologique eveillée biochimiquement dans le cerveau et joune ainsie la pensée d’amour’ Etc etc. Freud, os outros, Marx confirmado etc. Estou gostando. Pretendo disso tirar muito fundamento do essencialismo” (Pedrosa, 29.08.1925). Na carta anteriormente citada, de julho ou agosto de 1925, Pedrosa escreve: “Estou lendo La Possession du Monde [do poeta francês Georges Duhamel] que é a boa especie das Harmonias do Bem do [Orison] Marden. É uma leitura para convallescente em sanatorio. Estarei nesse caso?” (Pedrosa, 07-08.1925).

arte pela arte, muito bonito. Mas para mim é pouco. Li sem pensar, sem criticar. Leitura muito agradável” (Pedrosa, 29.08.1925).

Em carta escrita nos dias 19 e 20 de setembro a Lívio Xavier, Pedrosa comenta sobre a polêmica entre Oswald de Andrade e Tristão de Athayde em torno da poesia Pau-Brasil. Pedrosa faz questão de se diferenciar dos modernistas no juízo do romantismo e do surrealismo.

Leu no O Jornal a resposta do O. Andrade ao Tristão de Athayde? Foi publicada, hontem. Interessante porque escolhamba o Tristão. Diz besteira, fala no [Jules] Romain, de quem gosta, diz que é catholico, inclúe [Erik] Satie entre os conservadores, constructores, creio que até entre os catholicos; escolhamba o [Andre] Breton, o surrealismo. Confessa que é catholico. Seria optima uma nota – uma carta – informando que o Erik Satie éra nem mais nem menos do que communista. Leia a cousa e defenda a nobre rapaziada surrealista, escreva ao Tristão uma carta de mise-au-point, com pseudonymo ou sem assignatura. Pode ser que o burro do Tristão publique e o Oswaldo saiba que se não tapeia muito facilmente os botocudos queridos, objecto e finalidade da poesia pau-brasil. Você pode fazer mais facilmente do que eu – tem informações e material mais á mão etc. — Defenda os surrealistas que estão passando por requintados, decadentes. O Oswaldo tambem tem horror ao romantismo. Poesia Páu-Brasil não é romantismo, fique sabendo. É o inimigo commum e ninguem quer ser. O Tristão diz – Oswaldo é romantico; este responde: é você, eu não. O Graça diz: fôra o romantismo e o Murillo [Mendes] tambem. Como são romanticos! E esse horror ao romantismo e essa infinidade de maneiras de ser classico que provam, senão que o classicismo é uma utopia e a nossa theoria está certa? Elles pensam que o romantismo não pode ser intelligente nem ser consciante. Para a gente saber que são classicos é preciso que digam. Precisamos de fazer o manifesto essencialista. Você não tem que fazer ahi – ponha mãos á obra. Tente a cousa. (Pedrosa, 19-20.09.1925)¹¹⁵

A menção ao “manifesto essencialista” aparece pela primeira vez na correspondência consultada. Não é a primeira vez que menciona o “essencialismo”: em cartas anteriores informava Lívio que o seu “fundo essencialista não variou” (Pedrosa, 08-09.07.1925), que tiraria “muito fundamento para o essencialismo” de sua leitura de Jacques Fischer (Pedrosa, 29.08.1925), ou que em Lindóia nunca mais tinha pensado no essencialismo (Pedrosa, 08 - 09.1925). Trata-se, também, do manifesto que menciona na carta de 29 de agosto anteriormente citada, um projeto crítico original elaborado pela dupla Pedrosa-Xavier. No entanto, mais uma vez o conteúdo do manifesto não é detalhado. Aqui fica claro que Pedrosa não se alinha nem a Oswald de Andrade, nem a Graça Aranha ou a Tristão de Athayde no ódio que demonstram ao romantismo. É possível, para Pedrosa, um romantismo “inteligente” e “consciente”. O classicismo, invocado pelos modernistas, seria uma utopia – na prática, inclusive, seriam tudo

¹¹⁵ PEDROSA, Mario. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 19-20.09.1925. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Transcrição disponível em: <https://mariopedrosa120.org.br/exposicao/carta-6/>. Acesso em: 02.07.2026.

o que mais diziam odiar: são românticos. O surrealismo, que tinha André Breton como um de seus líderes, seria nitidamente um movimento aliado ao “essencialismo” na visão de Pedrosa, e por isso precisa ser defendido das acusações de “decadência” intelectualizada. Erik Satie, compositor de vanguarda e comunista, também merecia defesa. Vale observar, no entanto, que Pedrosa não polemiza com o conteúdo da poesia Pau-Brasil de Oswald - chama de romântica, o que não aparenta ser um problema para Pedrosa - e da filosofia de Graça Aranha. O único que não escapa de sua antipatia é o “burro” Tristão de Athayde, que é “interessante” ter sido “esculhambado” por Oswald. Mais uma vez, Pedrosa aparenta estar se opondo aos “mesmos preconceitos novos” dos modernistas, que nesse caso tiveram como alvo o romantismo e o surrealismo.

Pedrosa pede, em seguida, que Lívio Xavier escreva um artigo no estilo de Jules Romaines abordando uma série de questões políticas, mas também culturais, como o “essencialismo”, que começa a aparecer aqui como um tipo de visão de mundo, mais abrangente do que uma orientação estética.

Você prepare o bestunto e me mande um artigo sobre a situação política internacional, estabilização provisória do capitalismo no Occidente [rôpa, palavra incompreensível], Guerra do Marrocos, chineza, ingleses que começam a ser menos burros, Mac-Donald [fortes, palavra incompreensível], imperialismo, civilização avacalhada, Oriente, Gengis-Khan, fanatismo, invasão barbara etc – mas não surrealista. Tem que ser orthodoxo, pode ensaiar o essencialismo. Marxista naturalmente, mas pode ser regado com um romantismosinho reconfortante. Quente. Etc. Quer fazer uma noticia, biographia ou cousa que valha sobre o Marx? para sahir debaixo do retrato d'elle, commentario ás barbas d'elle? Isso tudo já. Naturalmente, você comprehende que vae escrever para a massa, para operarios, sem requintes estheticos nem subtilezas bysantinas de intellectual decadente. – Jules Romaines meu caro – Cachin¹¹⁶ mesmo (...). (Pedrosa, 19-20.09.1925)

Um dos dados mais relevantes é a preocupação de Pedrosa com a linguagem usada no manifesto, que deve ser acessível para a “massa”, orthodoxo, e, tal qual o estilo unanimista de Jules Romaines, um texto de apelo ao compromisso social com a coletividade. O apelo à “ação” em oposição a um intelectualismo literário incapaz de gerar mudanças no mundo aparece mais uma vez.

Sou homem de acção como Hamleto. Vou agir. Realizarei. Meu destino será cumprido como o comparsa, na hora combinada, puxa o cordão para não estragar a magica do outro que está no palco. Sei da cousa, estou ao par de tudo, mas puxo o cordão e como os outros que estão assistindo, gulodice do maravilhoso, eu que puxei o cordão, fico

¹¹⁶ Marcel Cachin, fundador do Partido Comunista Francês e editor do jornal *L'Humanité*.

tambem maravilhado. Conspirarei. Minha existencia burgueza se transmutará numa visionaria e pathetica vida aventureira. A arte, que não escreverei, viverei. Que destino! Mas a acção se acaba – e nada restará senão vagos vestigios della, immersos na memoria infiel da massa que tudo essencialisa e confunde. A minha lenda será inconsistente, exdruxula e pueril. (Pedrosa, 19-20.09.1925)

À parte do arroubo romântico e autodepreciativo, Pedrosa faz uma tentativa de orientação política e cultural rumo à transformação do mundo, em proximidade e solidariedade com a classe trabalhadora. O jovem intelectual não abre mão, no entanto, de um “romantismozinho” reconfortante, no domínio da estética.

Em carta de 14 de outubro de 1925, Pedrosa se mostra exasperado com as limitações de sua atuação intelectual e comunista. O problema de fazer uma revolução no Brasil entra em foco, ao passo em que Pedrosa se integra ao Partido Comunista Brasileiro.

Meu caro desgraçado, por quantos dias e dias ainda não havemos de carregar sobre os hombros essa sinistra inutilidade para que nascemos, as nossas phalanges franzinas não têm forças para modelar o barro informe da nossa vida e muito menos o sapé inamoldavel do Brazil, é morrer. (Pedrosa, 14.10.1925)¹¹⁷

“Modelar”, ou seja, transformar o Brasil a partir da atuação intelectual e militante aparece como uma tarefa impossível. A mesma inquietação aparece em carta datada de “outubro a novembro”¹¹⁸. Pedrosa comenta que a *Clarté* se posiciona pela revolução comunista, e em seguida se mostra pessimista com a dificuldade de colocá-la em prática no Brasil.

[A Clarté] ainda apela para a Revolução: nesta pôs a sua fê e as suas últimas esperanças. Mas nós, neste embrião fedorento de América do Norte, que é o Brasil (...) é como clamar a vida toda pela revolução e a revolução não vem e a gente teoricamente desesperado vai, bem ou mal, gozando a vida. (Pedrosa, 10-11.1925)¹¹⁹

A referência negativa ao Brasil, que aparece aqui como “embrião fedorento de América do Norte”, se repete na mesma carta, junto com a insatisfação de os intelectuais não conhecerem o Brasil, por o “verem apenas de longe”.

¹¹⁷ PEDROSA, Mario. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 14.10.1925 CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Transcrição disponível em: <https://mariopedrosa120.org.br/exposicao/carta-7/>. Acesso em: 02.07.2026.

¹¹⁸ Conforme indica José Castilo Marques Neto (1991, p. 323).

¹¹⁹ PEDROSA, Mario. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 10-11.1925. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Carta transcrita em *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do Trotskismo no Brasil* (Ibid.)

A nossa tragédia é ver o Brasil pelo outro lado do binóculo: longe, muito ao longe, miudinho – a mesma vagabunda paisagem que nos cerca – em relação ao otimismo burguês, estético com o Graça, econômico com o Afonso etc. – O fato é que estamos bem arranjados, com a visão necessária do mundo bastante lúcidas para falharmos, e vamos falhando miseravelmente. (Pedrosa, 10-11.1925)

Observar a “vagabunda paisagem” brasileira com a lente otimista burguesa de Graça Aranha não levaria a nada, segundo Pedrosa. O antídoto seria “estudar a questão da arte nacional”, que Pedrosa não assume a tarefa de fazer, e sim delega a Xavier: “Estude a questão da arte nacional para a construção da teoria social brasileira – revolucionária – naturalmente. Eu não existo: sou uma abstração vagabunda e superficial, sombra à cata de seu corpo” (Pedrosa, 10-11.1925, p.325).

É possível observar uma novidade no foco intelectual de Pedrosa, que passa a abordar em suas cartas a questão nacional como algo a ser decifrado. A militância no Partido Comunista Brasileiro faz surgir essa questão nas cartas a Lívio Xavier, a qual Pedrosa aborda com pessimismo, distância e até alguma repulsa. A partir da análise de suas cartas do ano seguinte, será possível observar a aproximação de Pedrosa com Mário de Andrade e outros modernistas, que parece ter ocorrido entre o fim do ano de 1925 a o início de 1926, e traz alguma transformação na sua maneira de abordar a questão nacional. No entanto, é possível observar pelas cartas acima analisadas que antes de se integrar aos modernistas de São Paulo, Pedrosa já se mostrava informado sobre uma série de aspectos do modernismo, bem como já desenvolvia posições próprias a respeito desses. A maior integração aos círculos modernistas não faz desaparecer de seu diálogo com Lívio Xavier as críticas aos diferentes grupos que se constituem, de maneira que Pedrosa parece continuar a tentativa de uma elaboração independente, ao mesmo tempo em que irá aderir a determinadas posições e concepções modernistas. A simpatia pelo surrealismo, movimento calcado no freudismo e progressivamente mais próximo do comunismo, permanecerá, ainda que de forma crítica. O “essencialismo” desaparece das cartas. Diminuem, mas não cessam, as menções a compositores do romantismo, classicismo e nacionalismo musical, que até aqui dominaram. A preferência estética pelo romantismo, na literatura e na música, vai prosseguir. As referências à arte e a política europeia seguirão muito frequentes, e a problemática cultural brasileira praticamente desaparecerá quando Pedrosa viaja para a Europa em 1927, aonde ficará até 1929. O curto período de mais ou menos um ano e meio no qual permanece em território brasileiro é, no entanto, imprescindível para compreender a maneira como Pedrosa abordará a questão

nacional, tanto pelos seus posicionamentos públicos e aqueles restritos a seu amigo Lívio Xavier, quanto pelo ângulo da dinâmica social com os modernistas. A partir das cartas de 1925 é possível, portanto, identificar traços críticos de Pedrosa que vão perdurar nos anos seguintes, bem como aparecer em sua posição a respeito da música de Villa-Lobos.

2 O MODERNISMO DE MARIO PEDROSA

Neste capítulo abordaremos a inserção de Pedrosa em círculos sociais modernistas na cidade de São Paulo, explorando as aproximações e distanciamentos com as ideias de diferentes correntes sobre a questão nacional, com o objetivo de compreender a crítica musical que Pedrosa desenvolverá posteriormente. Para tanto, foram consultados os depoimentos e correspondência de Pedrosa e de intelectuais modernistas, além de títulos da bibliografia especializada sobre o modernismo brasileiro e europeu nas letras e na música. O artigo Mário de Andrade, escritor brasileiro, é analisado sob o ângulo da adesão de Pedrosa ao primitivismo brasileiro. Os termos de suas aproximações com Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Villa-Lobos serão analisados e confrontados com os dados do capítulo anterior, de modo a compreender de que forma Pedrosa se posicionava em meio ao debate cultural de sua época.

2.1 A amizade e as trocas intelectuais entre Mario de Andrade e Mario Pedrosa (1926-1928)

Não se sabe com precisão o momento em que Mario Pedrosa passa a trabalhar no *Diário da Noite*, no entanto em uma carta datada de 7 de maio de 1926 o jornal é mencionado¹²⁰. Segundo Ribeiro Vasconcelos, é no momento de entrada para o jornal que “Mario Pedrosa acaba por se integrar a alguns dos círculos modernistas paulistas. Entre os vários citados em cartas ou em memórias estão o seu companheiro de redação Di Cavalcanti, Raul Bopp, Plínio Gomes de Mello, Plínio Salgado e Aristides Lobo” (Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 254). Duas menções feitas por Plínio Salgado são mobilizadas por Ribeiro Vasconcelos para oferecer um quadro da sociabilidade de Pedrosa em São Paulo.

Em 1925, (...) mudei-me para a pensão Avenida, que se tornou famosa na vida literária paulistana. Eram frequentadores do meu apartamento Raul Bopp, Cassiano Ricardo, Mario Gracioti, Manuel Mendes, Gabriel Marques, Plínio [Gomes de] Melo, Augusto Frederico Schmidt. Discutia-se literatura, política, filosofia, sociologia. Ia-se á noite ao ‘Correio Paulistano’, onde encontrávamos Menotti, Mota Filho, Alfredo Elis, e todos os escritores e poetas que passaram por São Paulo. Ou, então, á Agência Brasileira, para as conversas com Jaime Adour da Câmara e os três marxistas Mario

¹²⁰ "Mostrei ao desenhista do *Diário da Noite*, alemão, Wise, os desenhos que tenho do Ismael" (Pedrosa, 07.05.1926). Carta transcrita em *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do Trotskismo no Brasil* (Marques Neto, 1991, p. 333).

Pedrosa, [Antônio Bento] Araújo Lima e Alberto Araújo (...). (Salgado, 1955b¹²¹ *apud* Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 254-255)

Eu morava, nesse tempo, numa pensão da Avenida Brigadeiro Luiz Antônio, em companhia de Plínio Mello, Fernando Callage, Jayme Adour da Câmara. Vinham todos os dias, pela manhã e à noite, Augusto Frederico Schmidt, Raul Bopp, aparecendo às vezes Mario Pedrosa e Araújo Lima. Estes últimos traziam o comunismo. Nossas leituras eram todas marxistas. (Salgado, 1955a¹²² *apud* Ribeiro Vasconcelos, 2018, p.255)

Mas sem dúvidas, para além de Raul Bopp, e Di Cavalcanti e Antônio Bento, que Pedrosa deixa transparecer em suas cartas como amizades e parcerias intelectuais próximas, a influência de Mário de Andrade se mostra de maneira mais nítida. Em carta de 12 de fevereiro menciona o modernista. “Tenho estado com o Mário de Andrade, que me parece um bom rapaz, e literato”, Pedrosa escreve a Lívio Xavier, em carta enviada de São Paulo (Pedrosa, 12.02.1926)¹²³. Outra carta a mencioná-lo é de “princípios de 1926”¹²⁴: conta a Xavier que “o Mário de Andrade, muito nosso amigo, já se nota nele alguns preconceitos estéticos a menos”, sem explicar quais seriam esses preconceitos. Provavelmente se refere aos “velhos preconceitos novos” dos modernos, que menciona em cartas anteriores, como por exemplo o “preconceito” dos modernistas com o romantismo. Mário de Andrade era um dos modernistas a realizar publicamente o ataque à estética romântica nas artes. Na mesma carta, no entanto, Pedrosa parece ter visto valor no esforço etnográfico de Mário de Andrade, de que desde 1924 se empenhava para anotar as manifestações culturais encontradas em solo brasileiro, de forma mais ou menos sistemática¹²⁵.

O Di [Cavalcanti] continua nosso camarada [...] O Ismael [Nery] continua numa evolução da arte danada. O Mário de Andrade, muito nosso amigo, já se nota nele alguns preconceitos estéticos a menos. Temos outros camaradas. Mas tudo é inútil e

¹²¹ SALGADO, Plínio. Sentimentais. In: SALGADO, Plínio. **Obras Completas**. São Paulo: Editora das Américas, 1955b.

¹²² SALGADO, Plínio. Despertemos a nação. In: SALGADO, Plínio. **Obras Completas**. São Paulo: Editora das Américas, 1955a.

¹²³ PEDROSA, Mario. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 12.02.1926. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Carta transcrita em *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do Trotskismo no Brasil* (Marques Neto, 1991, p. 330).

¹²⁴ Conforme indica José Castilho Marques Neto (*Ibid.*, p. 326). A carta consta como enviada em “princípios de 1926”, no entanto, Pedrosa conta sobre uma troca recente na secretaria do jornal, que conforme pesquisa na coleção do Diário da Noite armazenada no Acervo Público do Estado de São Paulo, ocorreu dia oito de novembro de 1926.

¹²⁵ Detalhado em *Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók* (Travassos, 1997).

estéril. Meu proselitismo? Continua. De música, quase nada. A não ser a mania da brasileira. Se achares alguma coisa interessante, manda. Coco, etc. (Pedrosa, 1926)¹²⁶

O interesse renovado pela música brasileira certamente pode estar relacionado à aproximação com Mário de Andrade. No entanto, Pedrosa já desenvolvia esse interesse por influência de Elsie Houston.

Segundo verbete da *Enciclopédia de música brasileira: erudita, folclórica e popular* Elsie teria conhecido Mário de Andrade ainda em 1922 (Marcondes, 1977, p.347)¹²⁷. Apesar de as primeiras cartas localizadas entre o modernista e as irmãs Elsie e Mary Houston datarem de 1925¹²⁸, deixam transparecer uma amizade já solidificada. Por conta de uma dedicatória escrita a Mário de Andrade no ano de 1933, no qual o chama de “ex-professor de esthetica”, é possível especular se a cantora teria sido aluna de Andrade no Conservatório Dramático Musical, tomado as lições particulares de estética que o modernista oferecia em São Paulo, ou informalmente orientada pelo mesmo, tal como ocorreu a uma série de intelectuais e artistas próximos do modernista (Moraes, 2007)¹²⁹. Portanto, assim como as relações estabelecidas por Pedrosa no Rio de Janeiro, com modernistas e possivelmente músicos populares como Donga e Pixinguinha (Pedrosa, 1979a), a aproximação com Mário de Andrade pode ter se dado por intermédio das irmãs Houston ou em conjunto com elas, visto que formavam um grupo social junto a Lívio Xavier.

¹²⁶ PEDROSA, Mario. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 1926. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP).

Carta transcrita em *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do Trotskismo no Brasil* (Marques Neto, 1991, p.326).

¹²⁷ MARCONDES, Marcos Antônio (org.). *Enciclopédia de música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art, 1977.

¹²⁸ Isabel Bertevelli, em sua dissertação *Elsie Houston (1902-1943), cantora e pesquisadora brasileira* (2000, p.188), indica quatro cartas de Elsie a Mário de Andrade presentes no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), bem com transcreve aquelas datadas de 30.03.1926, 02.08.1926 e 25.10.1926 (*Ibid.*, p. 199-201). Quanto à amizade de Mary Houston e Mário de Andrade, Glaucia Villas-Bôas indica a consulta de cartas armazenadas no acervo do IEB-USP: “No acervo de Mário de Andrade, depositado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), encontram-se outras cinco cartas de Mary Pedrosa ao escritor, escritas entre os anos de 1926 e 1928 (códigos de referência MA-C-CPL n. 3704, MA-C-CPL n. 3705, MA-C-CPL n. 3706, MA-C-CPL n. 3707, MA-C-CPL n. 3708)” (Villas Bôas, 2023a, p. 30). Villas Bôas indica também a existência de uma carta datilografada de Mário de Andrade a Mary Houston, datada de no Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa (CEMAP), no Centro de Documentação e Memória da UNESP, datada de primeiro de novembro de 1926 (*Ibid.*).

¹²⁹ MORAES, Marcos Antonio. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2007.



FIGURA 3 - Retrato de Elsie Houston, enviado com uma carta, a Mário de Andrade em dois de agosto de 1926. De Rio de Janeiro. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

MA-C-CPL, 3705 ①

Rio, quinta-feira.

Mário.

Não preciso lhe dizer que sua carta me deu grande prazer, apesar de não ter sido escripta só pra mim. Eu tinha promettido responder logo si você me escrevesse, mas depois resolvi deixar pra Elsie, porque você não imagina como minha situação é angustiosa. O pouco que eu podia escrever foi por agua abaixo, porque sou obrigada a fazer todos os dias duas paginas naquella estylo, você sabe. Quando se quer dizer que um individuo morreu, diz-se falleceu, pereceu ou succumbiu. Quando se quer dizer que elle tapeou, diz-se usou de palliativos. E outras cousas peores. Qual é a mediocridade que resiste a isso? A minha não. Emfim, si tiver bom resultado, dou por bem empregado o sacrificio. Mas, meu filho, não é só o inhambú que é difficil de caçar. Nestas florestas traiçoeiras, ás vezes a gente, mesmo com duas espingardas e dez cães, chega a vêr o bicho, faz pontaria, atira, e depois quedê? foi-se. Si mal de muitos consolo é, console-se.

Parece que eu não tenho nenhuma noticia daqui pra dar a você, porque naturalmente o Aranha já se encarregou disso. E' mesmo, fallando no Aranha, dá lembranças a elle. Diz a elle que o Rio não ficou contente com a sua partida. Desde segunda-feira fez greve, amarrou uma cara tão feia! Eu tenho horror ao cinzento. Como nós soffremos muito a influencia do tempo, surgem em nós as cinzas, paixões mortas, esperanças passadas, besteiras. O tempo em que, deitada num divan, eu suspirava com a fumaça do cigarro lamentações de Verlaine.

Il pleure dans mon cœur...

Bom. Chega. Eu quando pégo a fallar, é uma desgraça.

Mamãe, Elsie, o Murillo, que accaba de me telephonar, e eu, abraçamos você.

Adeus.

Mary.

6^a feira de manhã

seu Mário -

Já fui a um casamento hoje e tomei muito champagne.

FIGURA 4 - Carta de Mary Houston dividida com Elsie Houston a Mário de Andrade, contando sobre a vida pessoal, na qual demonstra proximidade também com Graça Aranha e Murilo Mendes. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). Anterior a outubro de 1927, enviada do Rio de Janeiro. Código para busca: MA-C-CPL3705.

Desculpa alguma coisa
 me vá aqui por engano.
 Não quero deixar de dar
 a você uma notícia que
 me tem encheido a alma
 de alegria = vou para Paris.
 Mas não me venha, eu vou
 para Paris este ano ainda.
 Mas também se alguma
 coisa atrapalhar minha
 viagem eu vou lá dina-
 nte no Brasil. Previ-
 rei você a tempo para se
 defender de algum estillão,
 não se assuste. Mas eu
 vou, não ha dúvida.
 Passei dez dias na fa-
 zenda de Celina que me
 deliciaram para tres me-
 zes. Apreendi dois cantos da
 Parahyba mt engraçados.
 O papel acaba e eu não tenho
 onde mandar o abraço,
 basto abraço que é sei. Bliss

FIGURA 5 - Trecho escrito por Elsie Houston em carta dividida com Mary Houston a Mário de Andrade, contando que vai a Paris e que aprendeu "dois cantos da Parahyba mt [muito] engraçados". Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). Anterior a outubro de 1927, enviada do Rio de Janeiro. Código para busca: MA-C-CPL3705.

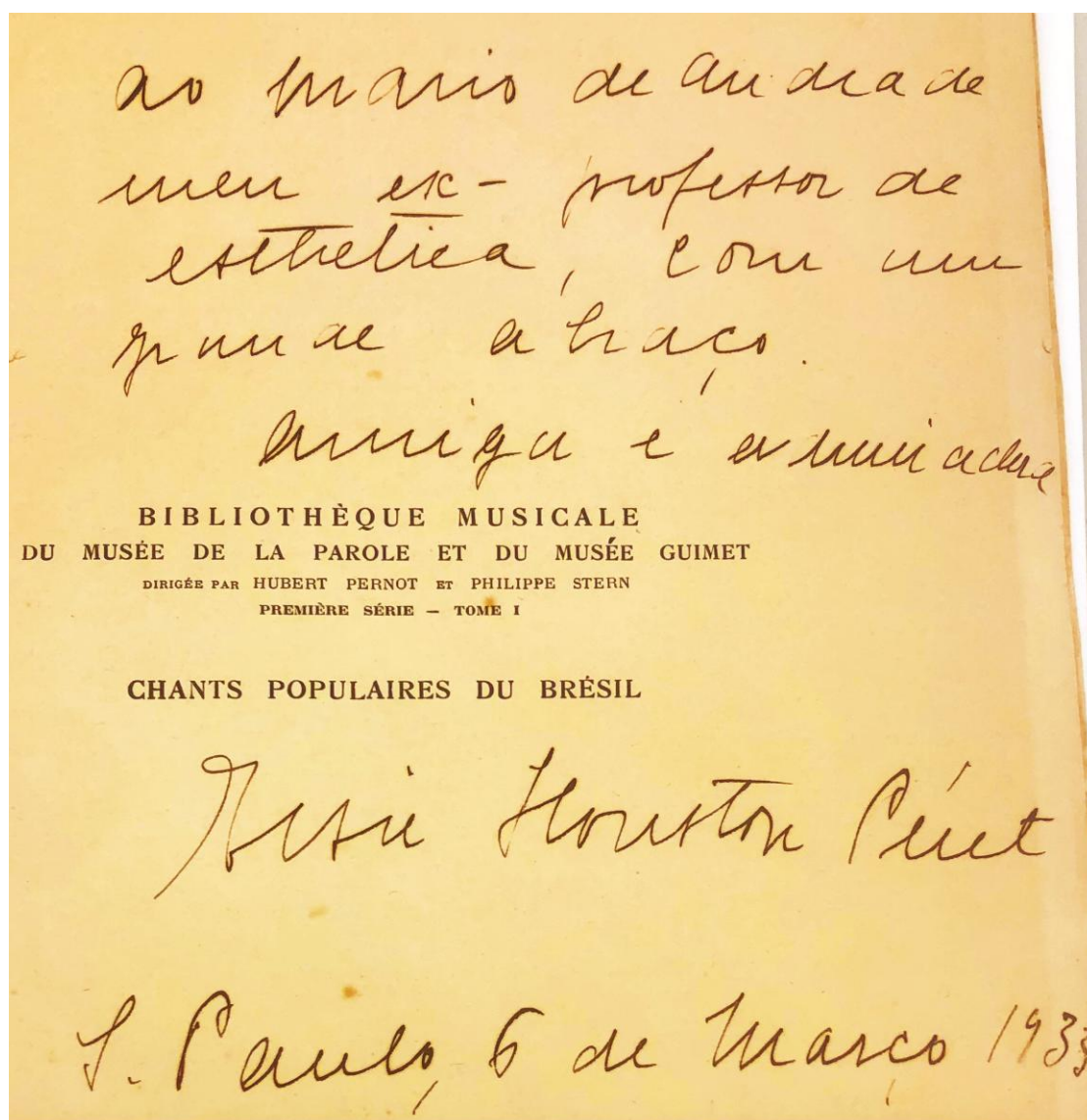


FIGURA 6 - Chants populaires du Brésil (Houston, 1930)¹³⁰. Dedicatória de Elsie Houston, autora do livro, a Mário de Andrade. “Ao Mario de Andrade meu ex-professor de esthetica, com um grande abraço. Amiga e admiradora Elsie Houston Péret. São Paulo, 6 de março de 1933”. Cópia armazenada na biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

É dessa época também o que Pedrosa qualificou como uma “colaboração” junto a Antônio Bento na construção de Macunaíma, o romance de Mário de Andrade, segundo Pedrosa relata em sua entrevista ao Projeto Memória do INAP-Funarte. Enquanto falava de sua

¹³⁰ HOUSTON, Elsie. **Chants populaires du Brésil**. Première série recueillie et publiée par Mme. Elsie Houston-Péret; introduction par Philippe Stern. Bibliothèque Musicale du Musée de la Parole et du Musée Guimet. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1930.

proximidade com Villa-Lobos, Pedrosa menciona o pianista espanhol Tomás Terán (transcrito como “Teerã”) que tocou obras de Villa-Lobos, o que leva ao assunto Mário de Andrade.

O Teerã [Terán] era um grande pianista espanhol, que veio com ele e aqui ficou, morreu aqui. Era um sujeito de maior importância. Bem, eu queria falar porque essa era a minha participação como músico, como participante do movimento musical, e participei muito, inclusive entrei também na música popular brasileira quando me encontrei em São Paulo com o Mário de Andrade, que foi muito... Aí onde fiquei conhecendo muito o Mário participei ativamente na composição de ‘Macunaíma’. (...) Quando ele me falou sobre “Macunaíma”, leu os estudos de ‘Macunaíma’ e tal, começou a me explicar, com aquela linguagem dele que ele desgeografizava o Brasil, era assim que ele falava, punha coisas que era do norte no sul, e assim, ele descobriu Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. E começou a descansar, me leu algumas páginas, eu dizia, me lembro quando no início de ‘Macunaíma’: ‘no fundo de um mato verde, nasceu Macunaíma, herói de nossas gentes’. E, não sei porque, e lembrei de José de Alencar. (...) Aí ele foi lá buscar o livro, muito empolgado com a história. Aí eu disse a ele então, depois, falei muito, quando ele foi ao norte, ele foi, voltou e começou a falar sobre Macunaíma e nós então, eu de um lado e Antonio Bento, do outro, escrevemos várias cartas a ele animando-o a fazer o livro que era expressão do povo brasileiro, e tal, uma série de coisas por aí, não me lembro mais. E ele me disse, o negócio foi muito... Depois ele mandou o livro para a Alemanha, eu estava na Alemanha, não li, o livro não veio, não soube, como é que você não me mandou o livro, que é isso? Ele disse: não, perdeu, é? Disse, não, você está aí mandando, e eu mando este livro todo com esta página dizendo que o livro Macunaíma é você e o Antônio Bento são os donos do livro. E explicou essas coisas todas. Se acharem o livro, não gostarem, não faz mal, mas guardem o livro para entregar, ele dizia. E fazia essa demonstração há muito tempo. E eu conversava muito com ele. Daí ele fez essas séries de prefácios, e tal, Macunaíma, veio para o Rio de Janeiro, e tal, eu me lembro que eu achava Macunaíma a ideia maravilhosa, uma ideia assim de um sopro sobre o Brasil formidável. Muito importante. (Pedrosa, 1979a)

Ao que Pedrosa indica, a sua colaboração e a de Antônio Bento com a construção de Macunaíma, se deu principalmente a partir de “várias cartas animando-o a fazer o livro que era expressão do povo brasileiro”, de maneira que não teriam ajudado com sugestões específicas de escrita. Um exemplo é a carta de Pedrosa a Mário de Andrade, armazenada no Fundo Mário de Andrade, enviada em nove de janeiro de 1927.

Meu caro Mário,
Fiz tudo o que pude pra escrever pra você de lá do Rio, mas não houve jeito. Tudo atrapalhava. Te escrevo agora quase do outro meridiano. Nas costas da Bahia. Vou [ilegível] os verdes mares bravios etc. Ando carregando uma saudade, que pesar de você, por melhor disposição. – No Rio, vi Elsie que deixou de trabalhar na Cia. Tangará, felizmente. O Ismael, continua pintando, mas está numa fase de abstração intensa, absorvido num puro jogo complicadíssimo intelectual. É uma formidável inteligência e tem uma ciência plástica como não vi outra. Nele uma coisa se não briga, vive em contradição com a outra. Há quadros atuais dele que essa contradição parece evidente. Começa de um jeito acaba de outro. Li seu artigo sobre o Brecheret, gostei. Dei a outras pessoas para ler. Seus livros já saíram?
E Macunaíma – em que altura vai? Você não escuta? O povo está lá fora esperando...
Macunaíma, Macunaíma...

O papel está acabando e eu já estou cansado de repetir o que já disse. Adeus. Acredite muito no bem que eu quero a você.
 Abraço seu xará – Mário. (Pedrosa, 09.01.1927)¹³¹

Ao que indica a carta, Macunaíma já era assunto entre Pedrosa e Mário de Andrade desde o ano anterior. Outro exemplo é a carta ao modernista enviada por Pedrosa dois meses depois, do estado da Paraíba, onde então morava.

Você me perdoe ainda porque sou obrigado a repisar o caso de Macunaíma. Você me passou um pito. Mas mesmo teimoso valente se defende. Me defende. Eu sei muito que bem o que você teve ideia e fez de Macunaíma. Eu concordo até com você nesse ponto. Mas você não pode impedir o destino que uma obra – sua obra possa ter. Estamos em uma época pedindo um herói nacional, um mito quase. Não contaram que o D. Quixote nasceu na cabeça de Cervantes só para esculhambar os livros de cavalaria andante, literatura forte como a de aventuras de polícia armada Sherlock Holmes, [capitão?] etc? O pobre do Cervantes dizem que só queria isto, não é verdade? E o que aconteceu? Felizmente seu livro é “um livrinho meio besta, divertido de se ler, cheio de coisas nacionais sem ser nacionalista, um livro gozado” um livro que você escreveu para se divertir e nada mais. Graças a Deus ele não tem intenções. Não querendo fazer previsão nenhuma. Bancar o astrônomo não. Mas estou aqui fazendo aqui o papel de povo (não sou povo não?) – penso que sinto agora com mais ou menos intensidade e consciência (é o que me diferencia dele talvez) o que ele está sentindo. Nesse sentido posso ser mais testemunho, mais afim com ele do que você – autor. Sinto precisão de um livrinho gozado que conte a história, as proezas de um tipo vivo popular. Pedro Malazarte o fiel etc. Vê, seu livro por isto mesmo cai no gosto do povo – você o que é que pode fazer? Você pode evitar que ele tome essa ou aquela significação ou que tenha essa ou aquela sorte? Tenha resignação, você não poderá mais mandar no seu filho que ganhava o mundo. Não foi Anatole quem disse que a gente só lê em um livro o que põe nele da gente mesmo? Isso quanto a um leitor indivíduo. Imagine toda uma classe ou um povo. Nem isso quer dizer que se seu livro não tenha esse destino, esse sucesso que tenha falhado, cause desilusão para mim. Você me impede de estar carecendo de um livro assim e por causa disso, dessa precisão – torcendo para que eu seja seu Macunaíma? Sou seu amigo não? Pois então? (Pedrosa, 14.03.1927)¹³²

Pedrosa enxerga em *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes, a característica em comum com Macunaíma de ser um livro “cheio de coisas nacionais sem ser nacionalista”, o que para Pedrosa é algo positivo, enquanto para Mário de Andrade parece negativo, não alinhado o suficiente, talvez, com seu conceito de uma obra “interessada”. Pedrosa achava positiva a falta de “intenção” que Mário de Andrade via em Macunaíma: valorizava mais o

¹³¹ PEDROSA, Mário. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. A bordo do Itatinga, 09.01.1927. Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), MA-C-CPL, n. 5649.

Carta transcrita em *Traços do expressionismo alemão em Mário de Andrade* (Lopes, 2013, p. 115).

¹³² PEDROSA, Mário. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. Paraíba, 14.03.1927. Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), MA-C-CPL, n. 5650. Carta transcrita em *Traços do expressionismo alemão em Mário de Andrade* (Lopes, 2013, p. 117-118).

divertimento inventivo do que a noção de obra como pretexto para um comentário social. Trata-se de uma diferenciação que Pedrosa realiza diante de Mário de Andrade.

A carta revela, além da amizade com o modernista, que Pedrosa tinha alguma margem para expressar opiniões críticas ao amigo em um diálogo certamente marcado por uma hierarquia na qual Mário de Andrade era uma das lideranças do movimento modernista, e mais velho do que Pedrosa. Analisando as cartas acima, Tarcila Formiga conclui sobre a relação entre os dois Mários.

Ao investigar as relações entre Mario Pedrosa e Mário de Andrade, foi possível notar os seguintes aspectos: em primeiro lugar, as correspondências trocadas entre ambos evidenciam aquilo que Moraes chama de “projeto pedagógico”, na medida em que Andrade, por meio de suas cartas, exercia uma espécie de fascínio intelectual diante daqueles com quem se correspondia, mobilizando-as também como um instrumento de militância artística a partir do qual conseguia adesão a seus programas; em segundo lugar, essa troca de cartas também revela as relações de amizade que minimizavam a existência de hierarquias presentes entre um dos principais articuladores do modernismo brasileiro e seus interlocutores. (...) [A] relação [de Pedrosa] com Mário de Andrade, vista nas correspondências mencionadas, chama a atenção para as redes de sociabilidade intelectual e artística que ele começou a estabelecer nesse período, revelando, portanto, como foi se inserindo progressivamente no meio artístico brasileiro, onde foi se destacar como crítico de arte mais adiante. (Formiga, 2014, p. 65)

Formiga menciona o que Marco Antônio de Moraes, em seu livro *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*, chama de “plano de sedução intelectual” de artistas e intelectuais por parte de Mário de Andrade (Moraes, 2007 *apud* Formiga, 2014, p. 61), que pode ter surtido efeito em Mario Pedrosa para renovar seu interesse por música brasileira. Em carta a Lívio Xavier, Pedrosa continua dando mostras desse interesse renovado.

Fui nomeado fiscal de consumo... no interior da Parahyba! O meu estado de cretinização, cujo começo você presenciou e sentiu também quando saiu de São Paulo, tornou-se dinamico e ficou absoluto. Antonio Bento, também. Attingir o sublime para nós é a coisa mais fácil deste mundo. O Di – também chegou a um perfeito estado de cretinização. Com a companhia de revistas preta – então, deuse a merda. Descobrimos cousas fabulosas¹³³. Todas as noites iam ao Santa-Helena assistir a mesma coisa. Batissei logo sobre isso uma metaphysica de grandes arroubos. Ficamos apaixonados por varios pretos. O Antonio Bento então quasi segue com a companhia pra Araraquara. Eu aconselhei elle a fazer isso. Era a solução brasileira, como Rimbaud na França.

¹³³ Companhia Negra de Revistas foi a primeira empresa de espetáculos de teatro de revista do país formada por atores e atrizes negros. Foi fundada em 1926 pelo teatrólogo baiano De Chocolat, nome artístico de João Cândido Ferreira, e durou um ano, período em que fez apresentações no Rio de Janeiro, São Paulo (no cineteatro Santa Helena), Minas Gerais e outros Estados. O músico e compositor Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho) foi regente do grupo e o ator Grande Otelo (Sebastião Bernardes de Souza Prata) integrou o elenco por cinco meses (Nepomuceno, 2006).

Projectamos (Di, Antonio, o Bopp e eu) a formação uma companhia, aproveitando os melhores elementos da companhia, e seguirmos de matto a dentro, correndo todo o Brazil (o Bopp chegou a fazer o itinerario) apanhando motivos de arte negra, descobrindo artistas ignorados e inconscientes, creando numeros fabulosos, até poder ao cabo de um anno, de villa em villa, saltimbancos authenticos, chegar ao Rio, com uma companhia de bailados, authenticamente negros – brasileiros. Do Rio, iriamos a Paris e de Paris, a Moscou. Todos nós tinhamos funcções determinadas. O Bopp seria o poeta e o gerente da empresa. O Di – o coreographo, metteur-en-scène, decorador e dansarino, no fim. Dona Maria, a mulher do Di, acompanharia a troupe. Eu, faria conferencias, quando as cousas estivessem pretas e escreveria peças. Antonio Bento, tambem. Etc etc. Saltimbancos modernos, viajariamos de caminhão Ford, coberto com uma armação adequada. – O plano era magnifico, surrealista, poetico, ultra-romantico. —

— Mas não se realizou. —

Vim para o Rio, deixei o Diario. Agora – vou ao Norte, onde pretendo me demorar uns dois mezes por lá. Vou levar uma sanfona e lá compro uma rêde: não quero outra vida. (Pedrosa, 05.01.1927)¹³⁴

A Companhia Negra de Revistas, segundo Nirlene Nepomuceno em sua dissertação de mestrado *Testemunhos de poéticas negras: de Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926-1927)* (2006)¹³⁵, teve Pixinguinha como regente e misturava jazz, choro e samba e seus espetáculos. O entusiasmo com o espetáculo se liga a muito provável influência de Mário de Andrade no intento etnográfico, quando idealiza uma viagem para conhecer e anotar a “arte negra” de “artistas desconhecidos e inconscientes”. O fato de o plano não ter se realizado parece ter a ver com uma certa indisposição de Pedrosa com a disciplina no estudo das manifestações nacionais, tão característica de Mário de Andrade. Apenas quatro dias depois da carta a Xavier sobre viagem etnográfica idealizada, Pedrosa não escondia o fato em carta enviada a Mário de Andrade a bordo do navio Ipatinga: “sou medíocre, não tenho bastante superioridade para suportar essa gente quando viajo. Nem tampouco curiosidade bastante para estudá-la” (Pedrosa, 09.01.1927).

Nos postais bons bonitos, nas vistas gostosas pau-brasil da boa terra. Minha viagem vai boa, cacete como o que. Vai pouca gente e essa mesma quase toda enfiada, deitada nem levanta pra comer, pobre gente. Felizmente não há caixeiro-viajante nem nortista pernóstico [ilegível] nas pensões cariocas.

Sou medíocre, não tenho bastante superioridade pra suportar essa gente quando viajo. Nem tampouco curiosidade bastante para estudá-la. Mas os dias estão compridos sem Mário. Tenho dormido, lido um pouco, imaginado, um [tiquinho?] e esperado a bóia.

¹³⁴ PEDROSA, Mario. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 05.01.1927. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Carta transcrita em *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do Trotskismo no Brasil* (Marques Neto, 1991, p. 334-335).

¹³⁵ NEPOMUCENO, Nirlene. *Testemunhos de poéticas negras: de Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926-1927)*. Dissertação (Mestrado/História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/12947>. Acesso em 02.07.2026.

É o que faço com mais atenção e toda parte. Tenho saudades, ai de ti S. Paulo etc. Vou assim enchendo este papel com reminiscências literárias de minha infância e do que gostava antes sem ter coragem de dizer. Felizmente agora a gente já pode dizer que gosta de tudo, do ruim e do bom. E é justamente uma das coisas que mais me encanta na atual fase do modernismo brasileiro.

Eu vou pro Norte pensando no côco, na manga, no abacaxi, no caju. Depois da safra, pretendo ir voltando. Voltando chego até S.Paulo, dou um abraço em você. (Pedrosa, 09.01.1927)

Apesar da indisposição para estudar essa “pobre gente”, tal qual Mário de Andrade tinha a “superioridade” em fazer, faz um elogio ao modernismo brasileiro daquela época, cujo traço destruidor das estéticas “passadistas” se atenuava e se abria para a integração de certos elementos do romantismo, além do interesse pelos elementos considerados próprios do Brasil. Para Pedrosa, havia espaço nessa fase do modernismo para o “bom” e o “ruim”, o que considerava positivo. A referência no começo da carta ao “pau-brasil”, nome do manifesto de Oswald de Andrade que marcou essa fase do modernismo, não parece gratuita.

A proposta de Oswald de Andrade é a de integrar a produção cultural no solo da nação. E isto em vários níveis. Há que considerar a história do Brasil, revê-la criticamente e integrar seu amplo projeto de elaboração de cultura na história culta de um Brasil brasileiro. Donde a recuperação dos elementos de um passado cultural enraizado na nação e o menosprezo do lado doutor. Ao contrário do primeiro modernismo, que rejeitou em bloco a contribuição romântica, vemos aqui aberto o caminho para a releitura valorizada de alguns aspectos do romantismo que serão, cada vez mais, apontados como indicadores de caminhos para os modernistas. (Moraes, 1978, p. 86)

Pedrosa conserva assim uma postura mais de admiração literária ao modernismo, ao invés da ação etnográfica característica de Mário de Andrade.

No entanto, em carta de “fevereiro a março”¹³⁶ de Pedrosa a Xavier, parece interessado em vencer a sua aparente indisposição para o trabalho etnográfico. Agora fiscal de consumo na Paraíba, Pedrosa envia a carta a Xavier de João Pessoa, falando que essa é a sua “preocupação maior” nas terras nordestinas.

Minha preocupação maior aqui – é procurar as coisas da terra que a gente viu em menino com assombro e espanto e invejoso e não se lembra mais. Congo, lapinha, bumba meu boi, coco etc. Quero ver se consigo colher alguma coisa para mim e pro Mário, que acaba agora de publicar dois livros de prosa: Amar, verbo intransitivo (romance) e Primeiro andar, contos. Este é um livro mais documento: tem contos até de 1914 ou 1915. Imagine só. Ele me mandou agora os dois livros com uma carta

¹³⁶ Conforme indicado em *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do Trotskismo no Brasil* (Marques Neto, 1991, p. 337).

daquele jeitão dele. Talvez escreva a respeito só pra dar notícias. (Pedrosa, 02-03.1927)¹³⁷

Da mesma maneira, Pedrosa escreve a Mário de Andrade dia 14 de março que estava procurando “coisas interessantes da terra. Espero levar algumas músicas, côcos, etc. A época é ruim. A melhor época é pelas festas. Espero ainda vir um congo dança e música” (Pedrosa, 14.03.1927). O intento etnográfico parece ter virado realidade, pois ao fim do seu *Ensaio sobre música brasileira*, Mário de Andrade cita Mario Pedrosa “dentre os colaboradores que me deram mais dum documento registrado neste livro”, referindo-se à seção na qual expõe melodias da música brasileira (Andrade, 1928, p. 94).

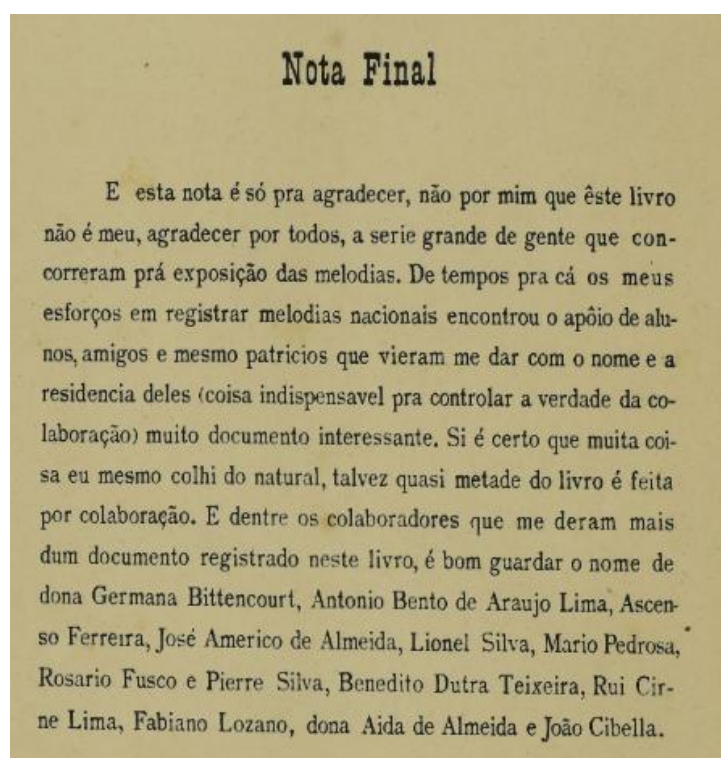


FIGURA 7 - Nota de agradecimentos do *Ensaio sobre música brasileira* (1928), de Mário de Andrade. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

A amizade de Pedrosa com Mário de Andrade, portanto, resultou em uma relativa aproximação de Pedrosa com as problemáticas brasileiras do modernismo conforme

¹³⁷ PEDROSA, Mario. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. João Pessoa, 02-03.1927. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do Trotskismo no Brasil* (Marques Neto, 1991, p. 337).

apresentadas por Mario de Andrade, que acreditava na pesquisa como instrumento privilegiado para apreender o Brasil. A “sedução intelectual” operada pelo modernista resultou em frutos para o seu próprio trabalho, o Ensaio sobre música brasileira. No entanto, visto o diálogo crítico estabelecido entre Pedrosa e Mário de Andrade, atenuado pela amizade, é possível questionar até onde o primeiro possa ter influenciado o segundo. A admiração de Mário de Andrade por Pedrosa fica evidente em carta posterior a Manuel Bandeira, na qual afirma:

A mais fina de todas foi feita pelo Mario Pedrosa que me disse que o Remate¹³⁸ dava para ele a impressão de que eu tinha voltado ao mesmo estado de sensibilidade e de ser de 1917 e que o Remate era o mesmo Há uma gota de sangue, só que naturalmente com uma elevação que eu não podia ter naquele tempo. Palavra de honra, Manu, tive assim a sensação de que de repente ficava nu diante de alguém. A sensação duma certeza irremovível que eu mesmo não tinha percebido. Fiquei pois contente como o diabo porque a coisa que mais me agrada neste mundo é que alguém me revele alguma coisa de mim que eu ainda não sei. Ora a observação sobre o artigo parece exatíssima, tanto mais que eu mesmo faz uns seis meses escrevia num artigo que não sei se você leu que estava voltando pra tempos e tendências dantes, o Pedrosa ignora esse artigo meu. (Moraes, 2001, p. 491¹³⁹ *apud* Formiga, 2014, p. 62)

A confiança de suas próprias obras ao julgamento de Mario Pedrosa é evidenciada pelo envio de obras possivelmente não publicadas, como por exemplo o livro de poesias *Clan do Jabotí* (1927a)¹⁴⁰, ao qual Pedrosa se refere em carta a Mário de Andrade: “e o Clã? Posso publicar sua poesia, posso?” (Pedrosa, 14.03.1927). Uma “colaboração”, como no caso de Macunaíma, parece ainda mais possível pelas dedicatórias a Mario Pedrosa e Antônio Bento feitas por Mário de Andrade em seus poemas *Coco do major* (Andrade, 1927b, p. 85)¹⁴¹ e *Moda da cadeia de Porto Alegre* (Andrade, 1927c, p. 89)¹⁴², publicados no *Clan do Jabotí*.

¹³⁸ *Remate de males*, livro de poemas de Mário de Andrade (1930).

¹³⁹ MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Edição 2. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.

¹⁴⁰ ANDRADE, Mário de. *Clan do Jabotí*. São Paulo: Editora Cupolo, 1927a. Disponível em: <https://literaturabrasileira.ufsc.br/midias/stream?id=117837>. Acesso em: 02.07.2026.

¹⁴¹ ANDRADE, Mário de. *Coco do major*. In: ANDRADE, Mário de. *Clan do Jabotí*. São Paulo: Editora Cupolo, 1927b, p. 85. Disponível em: <https://literaturabrasileira.ufsc.br/midias/stream?id=117837>. Acesso em: 02.07.2026.

¹⁴² ANDRADE, Mário de. *Moda da cadeia de Porto Alegre*. In: ANDRADE, Mário de. *Clan do Jabotí*. São Paulo: Editora Cupolo, 1927c, p. 89. Disponível em: <https://literaturabrasileira.ufsc.br/midias/stream?id=117837>. Acesso em: 02.07.2026.

2.2 O primitivismo de Mario Pedrosa (1927)

Em 13 de março de 1927, o jornal *A União*, órgão do Partido Republicano da Paraíba, publica um texto de Mario Pedrosa denominado *Mário de Andrade, escritor brasileiro*, que entrou para a coletânea *Obra Crítica Vol. I* (2023a), marcando a primeira vez na qual aparece em um livro. Trata-se de um elogio ao romance *Amar, verbo intransitivo* (1927d), que Pedrosa afirmava sentir-se na obrigação de divulgar pois tanto Mário de Andrade quanto o movimento modernista como um todo seriam ainda pouco conhecidos na Paraíba.

O artigo, escrito no estilo de Mário de Andrade, teria rendido controvérsias. Na carta de 14 de março a Mário de Andrade, Pedrosa comenta o assunto.

Aí vai um [artigalhão?] que me vi na obrigação de escrever. Imagine o escândalo que fez aqui nesta terra adonde a gramática portuguesa ainda é a primeira de todas as [ciências?] que o menino saiba português embora ignore aritmética, geografia e física. O artigo saiu grande demais. Porque tive que botar muita coisa, fui escrevendo. Aí não teria posto muitas considerações de ordem geral supérfluas se fosse aí porque já se está farto de saber. Mas aqui se ignora tudo do movimento de vocês. Seus livros ainda não vieram por aqui. Veja se o editor manda alguns exemplares. Serão consumidos. Tenho divulgado seus livros pelo pessoal. Veja bem que não estou dizendo isto para [fazer valer?]. Faço isto e estou lhe dizendo des preocupadamente com toda simplicidade, absolutamente sincero. Veja se lê o tal até o fim, tem muita coisa nela de meu ponto de vista pessoal que precisava por dever de lealdade [revelar?] desde que faz muito tempo ou mesmo ainda não havia escrito nada a respeito do movimento. Aqui para nós – acho fraco. O que digo a seu respeito penso pode estar errado. Minha ideia foi de escrever só sobre o romance. Mas vi que era melhor para o meio falar mais geralmente de você e do movimento. O artigo como era de esperar saiu cheio de erros: os tipógrafos cansam logo. Não estavam acostumados. Comecei escandalizando eles que de vez em quando sem querer procuravam acertar piedosamente minhas [ilegível]. Estou conhecendo as impressões a respeito: burro, ignorante, pedante, irritante, ridículo, querendo se mostrar, não sabe gramática, futurista, intolerável, blagueur, indecente, safado, besta. Estou com medo de apanhar dos professores de português que estão revoltados. O povo indignado, enchendo os [ilegível]. (Pedrosa, 14.03.1927)

A defesa daquilo que Pedrosa chamou de “a língua de Mário de Andrade” aparece em outro momento, em uma carta que envia a Lívio Xavier no dia dois de abril de 1927 comentando o mesmo artigo sobre Mário de Andrade publicado em *A União*. Na carta Na carta Pedrosa aproveita também para contrapor essa “língua” à escrita “burguesa” e “distante do povo”, e também para caracterizar o estilo de Mário de Andrade como revolucionário, no campo da estética e da política.

A língua de Mário de Andrade também serve como função cretinizadora e facilita botar a gente em estado de graça. E ajuda o pensamento mais livre da gente – mais ajustado da estrutura idiomática, seja por demais carinhosa, viciada – com que a gente

aprendeu, estudou, apanhou a doença do livro e a deformação cultural burguesa. Descobri isso, meu caro. A gente, queira ou não, ela se aproxima mais do nosso povo [...] – que é uma realidade concreta e o trampolim permitido legítimo do nosso impulso revolucionário no campo estético, literário até moral e político. Escrevi dois artigos nessa língua braba. Escândalo pavoroso. Me jogaram pedras, apóstolo do primitivismo. (Pedrosa, 02.04.1927)¹⁴³

No artigo em questão, Pedrosa retrata Mário de Andrade como o “telefonista-chefe” do modernismo, pois recebia de todos os cantos do Brasil os achados poéticos e musicais da nação. Por esse motivo, afirma ter sido “ele quem apanhou de primeiro e distintamente o balbucio deste brasil que se está acabando e que até pouco tempo era só ‘a flor amorosa das três raças tristes’” (Pedrosa, 2023b, p. 27). Por “três raças tristes” Pedrosa se refere às “raças”, povos ou culturas, portuguesa, indígena e negra, apontadas por Graça Aranha em *A Esthetica da Vida* (1921a) como constituintes da “psicologia” da “raça brasileira”. “Esse modo de definir a nação – marcado de frágil psicologismo”, como aponta Eduardo Jardim de Moraes (1978, p. 58), foi comum entre os diversos intelectuais do modernismo brasileiro, e também é identificável na escrita de Pedrosa. Graça Aranha, que pode ter influenciado ambos Pedrosa e Mario de Andrade, pretendia apresentar os “traços que resumem e exprimem os sentimentos das almas singulares de todos os brasileiros formando um todo imortal” (Moraes, 1978, p. 58). No capítulo *A imaginação brasileira* de *A Esthetica da Vida*, Graça Aranha afirma:

Ninguém pôde explicar a alma das raças, pois tudo é mysterioso e incerto na psychologia das colectividades.

Mas, ainda assim, pôde-se perceber que em cada povo ha um traço característico que, embora enigmático, é persistente, vem do passado e será o mesmo no futuro, através das peregrinações do sangue e do espirito.

(...) No Brasil o traço característico colectivo è a imaginação. Não é a faculdade de idealisar, nem a criação da vida pela expressão esthetica, nem o predomínio do pensamento; é antes a illusão que vem da representação do Universo, o estado de magia, em que a realidade se esváe e se transforma em imagem. As raizes longínquas dessa imaginação achamse na alma das raças diferentes, que se encontraram no prodígio da natureza tropical. Cada povo aqui trouxe a sua melancolia. Cada homem carregou no seu espirito o terror de vários deuses, a angustia das lembranças do passado perdido para sempre, e se encheu da indefinivel inquietação na terra extranha. Assim desabrochou essa sensibilidade implacável, que engrandece e deforma as cousas, que exalta e deprime o espirito, que traduz as ancias e os desejos, fonte turva de poesia e religião, por onde aspiramos a posse do Infinito, para logo nos perdermos no nirvana da inacção e do sonho. (Graça Aranha, 1921b, p. 85-87)¹⁴⁴

¹⁴³ PEDROSA, Mario. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 02.04.1927, CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Carta transcrita em *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do Trotskismo no Brasil* (Marques Neto, 1991, p. 343).

¹⁴⁴ ARANHA, José Pereira da Graça. In: **A imaginação brasileira**. ARANHA, José Pereira da Graça. **A Esthetica da Vida**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1921b, p. 85 - 93. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3930>. Acesso em: 02.07.2026.

A melancolia das raças, entre outras características como a “imaginação” e a “sensibilidade implacável”, que formaram a “raça brasileira”, portanto, era o que batizava o conceito bastante popular entre os modernistas das “três raças tristes”, que no Brasil antigo ainda não teriam se integrado em um só. Marcos Napolitano, no artigo *O longo modernismo: reflexões sobre a agenda político-cultural do século XX brasileiro* (2022)¹⁴⁵, se apoia no livro *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1980-1945* (Cardoso, 2022)¹⁴⁶ para resumir a questão racial no modernismo:

Vale lembrar que, no caso brasileiro, as várias correntes modernistas operaram com o conceito de mestiçagem como caminho para a homogeneidade sócio-racial brasileira e, neste sentido, se afastaram as posições arianistas e segregacionistas mais radicais, embora pouco tenham feito para combater o racismo e as desigualdades raciais. O resultado foi o apagamento do ‘negro’ como traço constituinte da nacionalidade, em prol da figura do mestiço. Várias correntes modernistas, da direita à esquerda, compartilharam esta visão geral, com as devidas nuances. (Cardoso, 2022a *apud* Napolitano, 2022, p. 8)

Segundo essa concepção modernista, o estado de separação total entre as raças no Brasil, que vigorava “até pouco tempo”, estaria superado, e o tipo brasileiro resultante Mário de Andrade teria sido um dos primeiros a “entender de verdade”, pois “carecia de um ouvido atilado e de muita paciência e coragem para pegar a falta cantiga poesia música desse brasil pau-brasil, desse Brasil colonial prorrogado até a república e que foi e tem sido até agora o único que já viveu” (Pedrosa, 2023b, p. 27). Mário de Andrade, portanto, seria capaz de apreender um Brasil simultaneamente colonial e republicano. Aqui Pedrosa parece referir-se a uma postura observada na segunda fase modernista: a pretensa valorização dos elementos “recalcados” da nação, termo adotado por conta da simpatia dos modernistas à obra de Freud (Moraes, 1978, p.41). A ideia era abordar o Brasil “antagônico”, de uma só vez “colonial” e “republicano”.

A perspectiva [Pau-Brasil] libera o que havia de recalcado pela visão bacharelesca, e os elementos constitutivos da nacionalidade vêm à tona a base dupla e presente em que se estrutura o país (...). No que se refere aos antagonismos, o Manifesto se abre à constatação de que vivemos, por um lado, o fenômeno da modernização em todos

¹⁴⁵ NAPOLITANO, Marcos. O longo modernismo: reflexões sobre a agenda político-cultural do século XX brasileiro. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 10, n. 3, p. 1–23, 16 dez. 2022. DOI: <https://doi.org/10.33871/23179937.2022.10.3.6948>. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/6948>. Acesso em 02.07.2026.

¹⁴⁶ CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022a.

os setores da realidade, mas, ao mesmo tempo, estamos presos a aspectos de vida naturais – em um certo sentido, mais atrasados. Não se trata, para Oswald de Andrade, de abandonar um ou outro desses pólos antagônicos. O importante é mantê-los vivos na busca de uma integração. Temos a floresta e a escola. Temos também os engenheiros e técnicas avançadas que nos fizeram participantes do progresso material, mas temos, por outro lado, as expressões líricas que revelam nosso caráter sentimental. (Moraes, 1978, p. 85-86)

O afloramento dos elementos díspares brasileiros possibilitados pela perspectiva Pau-Brasil supostamente levaria à “redescoberta do Brasil”, a qual Pedrosa parece atribuir a Mário de Andrade quando reputa a ele o pioneirismo em compreender a “cantiga poesia música desse brasil pau-brasil”. Quanto à afiliação de Mário de Andrade ao movimento Pau-Brasil, havia se dado apenas de maneira “tática”. Afirmando Pau-Brasil como “rótulo condescendente e vago, significando para nós iluminadamente a precisão de nacionalidade” (Batista; Lopez; Lima, 1972, p. 230-232¹⁴⁷ *apud* Moraes, 1978, p.92), Mário de Andrade possivelmente “preferiu, mesmo sem chegar a aderir de fato ao Pau-Brasil, ser chamado de poeta Pau-Brasil para se colocar do lado daqueles que lhe pareciam ter as melhores posições no momento” (Moraes, 1978, p. 91), contra os “bacharéis” que recalavam elementos brasileiros. Mário de Andrade havia feito o mesmo em relação ao futurismo, anos antes.

O mesmo autor que, poucos meses antes, havia sinceramente renegado o futurismo acorda, nesta série de artigos preparações da Semana de Arte Moderna, para o valor polêmico de que estava carregada a expressão e não se recusa a adotá-la em um momento em que está mais que evidente a oposição dos reformadores aos passadistas. (Moraes, 1978, p. 64)

Ao ser taxado de “futurista” pelos seus inimigos, os passadistas, Mário de Andrade percebia que “não podia nem espirrar que já era taxado de futurista” (Andrade, 06.06.1921¹⁴⁸ *apud* Brito, 1971¹⁴⁹), então parou de recusar categoricamente o rótulo para dessa maneira aparecer em oposição aos passadistas. Pedrosa parece utilizar de estratégia parecida com a de Mário de Andrade em relação ao “primitivismo brasileiro”, qualificando-o de “solução provisória”, tal qual o “surrealismo europeu”, contra o estado de decadência da arte “burguesa”.

A consciência profunda da decadência ao impasse terrível do momento europeu em que a arte é um fenômeno já quase impossível, o que provocou a explosão surrealista,

¹⁴⁷ BATISTA, Marta; LOPEZ, Telê; LIMA, Yone (orgs.). **Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929. Documentação**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

¹⁴⁸ ANDRADE, Mário de. Futurista? **Jornal do Commercio**, São Paulo, 06.06.1921.

¹⁴⁹ BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro – antecedentes da Semana de Arte Moderna**. Edição 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

porventura a mais profunda legítima pura reação do espírito dentro do estado atual de coisas contra a decadência, fora a grande solução decisiva, a Revolução [socialista], que é a única última cartada possível de salvação. O surrealismo na Europa Ocidental e o atual primitivismo brasileiro são as duas atitudes e as duas soluções provisórias diretas da hora. (...) Creio que a revolução virá violenta total destruidora criadora. E então será de fato depois dela que começará para os mundos ocidental e oriental um primitivismo universal verdadeiro sem literatura de quem principia tudo de novo – virgem ingênuo puro imaginoso criador. (Pedrosa, 2023b, p. 28-29)

Simultaneamente, a revolução socialista seria capaz de salvar o mundo em decadência, e as escolas primitivista e surrealista poderiam salvar a arte do seu estado de esgotamento. Nesse sentido, o Brasil, com a sua proposta primitivista, poderia contribuir para o mundo com uma arte moderna e brasileira. Um “verdadeiro” primitivismo, no qual a criação “virgem, ingênua, pura e imaginosa” não estaria mais constantemente ameaçada pela decadência da sociedade burguesa, ainda estaria por vir. Mas, por enquanto, o primitivismo brasileiro e o surrealismo seriam boas soluções para a nossa época, segundo Pedrosa. Tanto o surrealismo quanto o primitivismo defendido por Oswald de Andrade buscava em Freud chaves analíticas acerca da criação artística livre, desimpedida e “inconsciente”. O manifesto Pau-Brasil, para liberar as forças da imaginação criadora dos “bacharelismos”, ou seja, da influência acadêmica marcada pela cópia do europeu, orientava a favor dos elementos “primitivos” ou “bárbaros” brasileiros, por exemplo: “‘os casebre de açafrão e de ocre nos verdes da favela’, o ‘azul cabralino’, o carnaval e os cordões de Botafogo, a ‘formação étnica rica’, a riqueza vegetal, o minério, a cozinha o vatapá, o ouro e a dança,” e outros (Moraes, 1978, p. 86). Entende-se por “bárbaro” o oposto de “civilizado”, esse último que no campo da disputa modernista, aparecia carregado simultaneamente de um valor positivo e negativo: positivo pelo progresso material, negativo pela herança colonial, mediada pelo “bacharelismo”. Dessa maneira, o “bárbaro” emerge com valor positivo, assim como o “primitivo” e o “ingênuo”, pois remetem a tudo aquilo que não foi contaminado pela decadência burguesa europeia. Trata-se, portanto, de uma afirmação do que os modernistas chamavam de “passado brasileiro” e da formação “bárbara” brasileira em integração com o presente e as imagens de progresso do futuro, em oposição à importação ou imposição de uma cultura exterior e “decadente”.

Pedrosa apontava Mário de Andrade como o homem que “ouviu e sentiu” o Brasil em todos os seus traços “bárbaros”, abandonando a “cultura”, europeia e “livresca”.

Eu dizia que o Mário de Andrade apesar de sua cultura inteligência criticismo aguçado (o maior crítico literário do país) com todas as tendências intelectualistas que de vez em quando apontem nele não cairá não cairia no erro (erro? erro sim, vamos ser francos) de Ronald de Guilherme e Menotti. E sabem por quê? Porque o homem

deixou a cultura na porteira do sertão. De alpercatas chapéu de couro entrou pelos carrascais de mansinho pra não espantar os bichos nem desconfiar os matutos daqui e os caipiras de lá. E pendurou mais toda a roupa dele da moda feita em alfaiates da rua Quinze de Novembro jaquetão taloba calças largas colarinha ponta virada sapatos bico de raposa no gancho grande do copia da casa grande.

Nem compreender nem criticar. Escutar e sentir. Por muita prudência, Mário chegou mesmo a desconfiar da vista. Sentido por demais universal muito independente livre sem pátria e sem família perto demais do cérebro e da inteligência. Ver, todo mundo pode. Não foi bobo de se deixar embasbacar pelo que via como o Guilherme de Almeida pelo verde-americanismo do Menotti e de Cassiano Ricardo. Fiar Brasil com os olhos qualquer um pode, e logo esse brasil festeiro, a vida inteirinha embandeirado de papagaios araras periquitos, isso [Blaise] Cendrars pode fazer. O [Lasar] Segall até já fez. Mário escutou e sentiu. Música poesia lendas histórias. Principiou pela música, língua mais interior mais rudimentar, fala subida dos instintos pro coração e do coração pra cabeça e pra boca de toda a gente. É o canal do meio mais fundo que puxa a gente mais pra terra que não deixa a gente se desviar tomar rumo errado se perder. E depois pela outra língua misturada com a primeira – a poesia. Poesia dos cantadores. Cantiga toada pra espantar os males e enternecer as morenas e coração duro louvações acalantos. E depois as lendas históricas mitos e a história que começa com Pedro Álvares Cabral e as outras histórias e a fala comum ordinária do povo arrastada pesada rica sensual, a assintática. E a nossa falinha brasileira se impôs tanto que até os autores sabichões ouviram ela. João Ribeiro fez até um livrinho pra mostrar demonstrar a existência ela, a língua nacional. Mas só se dizia isso. Ninguém tinha a coragem de escrever nela. Se falava ela mas se escrevia a outra, morta. Quem teve a coragem foi Mário de Andrade. Principiou de escrever nela escutando o povo falar artista genial sempre. Agora que o nosso povinho batuta já fez a sua fala supimpa cabe a vez os artistas trabalhar nela. Por esse tempo de primitivismo ainda a cousa é menos difícil. (Pedrosa, 2023b, p. 29-30)

Mário de Andrade, portanto, seria diferente dos “verde-americanistas”, o movimento “verde-amarelista” de Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia, porque “principiou pela Música”, que Pedrosa considerava mais capaz de atingir o sentimento do que somente a “vista”. Pedrosa opõe as supostas características “rudimentares” e “interiores” da música ao caráter mais “cerebral”, próximo da “inteligência” e, por isso, mais “sem pátria” da representação visual. Dessa maneira, segundo Pedrosa, a música seria mais adequada para sentir os elementos da pátria, e assim Mário de Andrade teria feito, iniciando sua compreensão do Brasil e da fala brasileira pelas cantigas dos “cantadores” e depois, como ninguém antes, escrevendo essa fala. No primitivismo de Mario Pedrosa, portanto, a música parecia ter um papel fundamental de apreensão dos elementos nacionais.

A língua brasileira, escrita à maneira de Mário de Andrade, seria primitivista por excelência, por ser “matuta ainda, bárbara sem requintes incivilizada sem grande universalismo virgem rígida na forma e hesitante variável na semântica articulação pesada plasticidade mirim, pouquinho só”, e por isso mesmo, superior aos escritores amarrados “às regras veneráveis da retórica latina”.

E vocês hão de ver então como a poesia e Toda América [de Ronald de Carvalho] e de Raça [Roça, de Guilherme de Almeida] era uma antecipação abstrata, puramente ideológica (e por essa ideologia, poesia passadista livresca acadêmica) a priori, desse Brasil. O intelectualismo de Ronald, seu modernismo cultural obediência passiva à inteligência fazem da obra poética dele uma obra assim meio fora do tempo. A poesia dele é bonita e eloquente. É o entusiasmo dele o próprio entusiasmo dele obedece por demais às regras veneráveis da velha retórica latina. É por demais civilizado. (Pedrosa, 2023b, p. 28)

A fase primitivista da poesia e da prosa, portanto, serviria para romper com o intelectualismo “abstrato”, com a ideologia “passadista livresca acadêmica”, adjetivos que Pedrosa utilizava muito em suas cartas. No entanto, a fase primitivista seria provisória, pois a língua brasileira, e, por consequência, a literatura brasileira, ainda estariam em fase de formação. Pedrosa projeta uma fase futura parecida com a europeia, em que os elementos nacionais já estariam plenamente integrados na cultura e os artistas “sentiriam” de forma nacional mesmo sem querer, mas o “peso” dessa mesma cultura seria um novo problema. Para ilustrar a fase primitivista de sua época, Pedrosa pinta o Brasil como uma grande mina, da qual os poetas brasileiros extraíam o “lirismo melado brasileiro”, ou seja, seria a fase de apreensão dos elementos nacionais. No entanto, em algum momento a “mina” secaria – a riqueza “bárbara” brasileira teria sido completamente explorada e esgotada.

Quando a mina secar (ainda está longe) muitos ficarão na mão. Cabaço vazio. O Mário não. Sabe adonde tem mais. Não posso nem quero fazer profecias não. Mas o que sei é que quando a mina secar ele não perderá o seu tempo nem em lamúrias por causa dela nem em processos indecentes de falsificação e mistura que nem vendedor de leite desonesto. Ele é geólogo bom. Sondador seguro. Saberá analisa as estratificações do solo do Brasil pós-colonial do Brasil republicano Brasil das grandes metrópoles cheias de estrangeiros e de avenidas mecanizado manufatureiro e não mais essencialmente agrícola, Brasil democrático e já luta de classes etc. Etc. (...). Quando se carecer de eloquência e sutileza pra cantar o Brasil (hoje a gente não carece disso não) a eloquência e a sutileza que os poetas brasileiros irão usar serão tão diferentes. Nesse tempo eu penso que os poetas já não terão mais necessidade psicológica sentimental de quererem ser brasileiros. Já serão sem se sentir. E será o esplendor com a decadência no mesmo instante. E aí é que seria a vez de Ronald pegar da lira. Tenho certeza de que então gostaria da poesia dele. Mas dissociados do povo, em pouco tempo os artistas cairão de novo nas abstrações no formalismo acadêmico nos requintamentos estéticos no hermetismo dos cenáculos e na arte pela arte, na arte parasita, na arte de classe, burguesia. E na corrida pegaremos a Europa na reta de chegada. (...) Acredito na decadência irremediável da civilização ocidental e creio que a evolução do Brasil nesse sentido será, e rápida. Dou pouco tempo para os artistas poetas literatos brasileiros acabarem de descobrir o Brasil. Como lambugem, vejam bem. Depois o primitivismo será apenas uma escola literária ou academia como outra qualquer. Eu estou trágico mas onde já se viu profeta risonho? (Pedrosa, 2023b, p. 27 - 29)

O caráter provisório do primitivismo, portanto, Pedrosa depreende de um esquema de fases de desenvolvimento nacional. A fase que testemunhava era de uma língua brasileira “primitiva”, ainda em desenvolvimento, “que ainda não serve para todas as formas da atividade espiritual como a filosofia e a metafísica, sem sutileza e fixação bastantes para todos os jogos abstratos da inteligência”. Portanto, a vantagem de uma língua ainda “primitiva” estava na maneira como poderia ser usada nas artes, contra os “bacharelismos” de uma poesia por demais intelectualizada, mas apenas quando completamente formada seria integrante de uma nova fase “esplendida”, na qual os literatos sentiriam e escreveriam de forma brasileira inconscientemente. Nessa fase, seria possível que o Brasil gerasse a sua própria metafísica, fruto de sua própria “psicologia” e língua. No entanto, o que Pedrosa vê como um desenvolvimento inevitável rumo a uma fase mais “europeia”, abrigaria os mesmos perigos que a Europa estaria enfrentando naquela época: a criação de suas próprias “abstrações” e “formalismos acadêmicos” nacionais, diferente da fase em que se encontravam, nas quais artistas brasileiros “importavam” essa “arte parasita”. Essa futura arte brasileira “de burguesia” só seria possível depois da formação completa também da classe burguesa, assim como da classe trabalhadora, que talvez Pedrosa não enxergasse no tempo presente e sim no futuro “Brasil pós-colonial”, “republicano”, “não mais essencialmente agrícola”, “democrático” e com “luta de classes”.

O primitivismo no Brasil não chegou a se constituir como um movimento, tal qual o Pau-Brasil, que dispunha de um manifesto, ou a Antropofagia, com revista própria, e sim como uma orientação cultural compartilhada por diferentes intelectuais da segunda fase modernista no Brasil. No entanto, havia diferenciações importantes na maneira como os modernistas tratavam do primitivismo, particularmente entre Mário de Andrade e Oswald de Andrade. A adoção táctica do rótulo Pau-Brasil realizada por Mário de Andrade em 1924, ao invés de uma integração mais orgânica no movimento, tinha como fundo uma divergência importante que viria a se manifestar mais nitidamente nos anos seguintes.

Podemos verificar na oposição de Mário a Oswald de Andrade, particularmente na defesa que o primeiro faz da sabedoria, do estudo, da ‘sabença’ para utilizar sua expressão, que as vias da construção da cultura brasileira começavam a divergir. Sabemos como Mário de Andrade, desde esse época, preocupava-se mais em pesquisar, no sentido quase universitário da palavra, os elementos que constituem a brasilidade. Sua obra, com raras exceções, é obra de um estudioso. Ao final de sua vida, Mário haveria de recriminar a si próprio o fato de ter praticamente abandonado o setor da criação artística da sua obra e de se ter encaminhado para empreender o imenso levantamento da cultura brasileira em que ele energicamente batalhou. (Moraes, 1978, p.93)

A pesquisa dos cantos encontrados em território brasileiro era a forma escolhida por Mário de Andrade para apreender os elementos da “brasilidade”, o que acabava o diferenciando completamente de Oswald de Andrade em sua apreensão “intuitiva” do Brasil que dispensava de qualquer sistematização científica.

[A intuição] é assistemática. Não admite afinidades com a visão que a ciência apresenta da realidade. Ao invés de uma perspectiva parcelada, a intuição nos oferece uma apreensão sintética do real, sintética e imediata. Sem o intermédio das categorias que estão em jogo na lógica do discurso científico. Os modernistas acreditavam, por esta razão, que para a definição da brasilidade o uso da categoria da intuição era de maior utilidade que o dos discursos sistemáticos. Estes últimos são vias de acesso que deformam o objeto inquirido. Em sua pretensão de objetividade, o discurso da ciência exclui, na definição da brasilidade, um aspecto fundamental que é preciso manter: o da vivência ou do sentimento da nacionalidade. Sente-se por toda a obra de Plínio Salgado, Oswald de Andrade, todos aqueles que participavam do grupo verde-amarelista e do movimento da Anta, um nítido apelo às faculdades intuitivas para se efetuar a apreensão da nacionalidade. É como se o objeto que se visa apreender não se prestasse a uma abordagem analítica, ou até mesmo pudesse ser empobrecido se analisado sob este prisma. (Moraes, 1978, p. 123)

Apesar das nítidas diferenças, havia a possibilidade de Pedrosa não ter compreendido Mário de Andrade e Oswald de Andrade como integrantes de polos opostos, por se referir ao modernismo como “o movimento de vocês” (Pedrosa, 14.03.1927), de pretensa unidade que não existia. Também é incerto se Pedrosa se referia ao movimento Pau-Brasil ou a um movimento mais ou menos difuso em torno de Mário de Andrade. Isso pode ter sido um fator para que se diferenciasse unicamente dos verde-amarelistas em seu artigo sobre *Amar, verbo intransitivo*. No entanto, é possível que Pedrosa, ciente das tensões entre Mário e Oswald de Andrade, tenha escolhido não polemizar publicamente com nenhum dos dois, apesar de expressar de maneira privada divergências com ambos. A preservação de relações com duas lideranças do modernismo também poderia ser estratégica para um jovem Pedrosa, que ainda não havia alcançado marcos de consagração. Pedrosa enxergava em Mário e Oswald certos “preconceitos estéticos”, provavelmente por conta da primeira fase do modernismo, que buscava destruir por completo qualquer estética “passadista”, especialmente a romântica, apreciada por Pedrosa. Apesar de apreciar a escrita de Mário de Andrade na sua “língua braba” brasileira, que para Pedrosa facilitava o livre pensamento e expressão e que certamente relacionava aos “processos inconscientes” almejados pelo surrealismo, Pedrosa por vezes enxergava em Mário de Andrade certas “tendências intelectualistas”, como afirma em seu artigo sobre o modernista, bem como demonstrou certa indisposição em realizar o esforço etnográfico, além de ter valorizado o mesmo divertimento inventivo que Mário de Andrade parecia

desvalorizar em Macunaíma por não considerá-la uma obra “interessada” o suficiente. No entanto, o que Pedrosa apresenta como valorização de uma obra “sem intenções”, feita para divertir o criador e o público, pode também esconder uma divergência com a orientação de Mário de Andrade por uma busca disciplinada das fontes nacionais, e uma valorização da criação mais “intuitiva”, como aquela preconizada por Oswald de Andrade e os surrealistas. A relativa indisposição com a disciplina etnográfica de Mário de Andrade pode esconder uma oposição à pesquisa como elemento prioritário de apreensão da brasilidade. Mesmo as recorrentes referências que Pedrosa faz a Graça Aranha podem ser um indício da influência que o segundo exerceu no primeiro, o que aproximaria Pedrosa de Oswald de Andrade, visto a maneira como o último compartilhava com Graça Aranha a opção pela categoria “intuitiva” na apreensão dos elementos nacionais.

Em carta dividida entre Pedrosa e Plínio Mello a Lívio Xavier, de “princípio de agosto”¹⁵⁰, já de volta a São Paulo, Pedrosa escreve que “Lívio deve concluir as reflexões Mussangulá” (Pedrosa; Mello, 08.1927)¹⁵¹, termo que só viria a aparecer em 1931 no livro *Cobra Norato*, do antropofagista Raul Bopp. Plínio Mello escreve a Lívio:

E o manifesto do Mussangulá como vae, Livio? É preciso terminar isso! Certamente vai ser uma grande satisfação pra muita gente que anda a se procurar sem rumo certo. Quando elles cahirem no sublime se libertarão, não ha duvida. E o aspecto politico, isto é, tactico, da theoria é simplesmente fabuloso! Que saia o manifesto e o congresso e vocês vão ver quanta gente adherirá... (Pedrosa; Mello, 08.1927)

Assim Raul Bopp define o termo “mussangulá”:

Mussangulá; revela uma posição de espírito que condensa problemas pessoais, numa acomodação surrealista. E um estado de aceitação, de instinto obscuro, subconsciente, mágico, pré-lógico. Renuncia compreender claramente as coisas. Espécie de preguiça filosófica, de moldura brasileira: estou de mussangulá! A palavra entrou para o idioma, significando uma defesa de espírito, que não quer se enquadrar em preceitos. Portanto, contra tudo o que é coerente, silogístico, geométrico, cartesiano. (Bopp, 1977, p.29)¹⁵²

¹⁵⁰ Conforme indica José Castilho Marques Neto (1991, p. 345).

¹⁵¹ PEDROSA, Mario; MELLO, Plínio. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 08.1927. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Transcrição disponível em: <https://mariopedrosa120.org.br/exposicao/carta-11/>. Acesso em: 02.07.2026. Também transcrita em *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do Trotskismo no Brasil* (Ibid., p. 345-347).

¹⁵² BOPP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

A proximidade com os intelectuais engajados em um manifesto de ideias surrealistas e plenamente identificado com o intento “intuitivo” de Graça Aranha parece virar a balança do primitivismo de Pedrosa mais para o lado de Oswald de Andrade e dos futuros antropofagistas.

Em carta de 25 e 26 de agosto a Lívio Xavier, Pedrosa se diferencia mais nitidamente de Mário de Andrade. O fato de não o ter feito antes pode ser explicado por conta de uma divergência política, que aparecia como um novo dado na relação entre Pedrosa e Mário de Andrade.

O Mario de Andrade vaca bem, gosto delle, mas assignou o manifesto – ridiculo e merdifero – do partido democratico – de que o Conselheiro Antonio Prado é o pagé veneravel. Uma decepção para mim – que pensei que elle [Antonio Prado] fosse catholico, theologo e reaccionario. O grupo delle todo migrou mas por, creio, que elegancias – entre elles é moda menospresar a politica – pois acima de tudo paira – sublime e pura – amada e idolatrada (salve salve) – a Arte. São rapazes intelligentes, as vezes, de bom senso, mas em geral – por menos que queiram ser – litteratos. O Mario é o melhor deles [os modernistas] – mas o Mario ás vezes me entenece pela sua candura, sua ingenuidade, sua credence – na arte, na sciencia, e em Deus e na sua obra. Mario é o homem que leva tudo a serio, methodico, estudioso, compenetrado, trabalhador. É um allemão. Gráo 10 em applicação. (Pedrosa, 25-26.08.1927)¹⁵³

Pedrosa qualifica Mário de Andrade de “literato”, na mesma linha das críticas que aparecem em suas cartas anteriores aos movimentos culturais que não apresentam um compromisso de transformação social e terminam por fazer apenas “arte pela arte”. Mário de Andrade demonstraria uma aplicação por demais séria e religiosa com a ciência na visão de Pedrosa, que por sua vez aparecia na órbita de um manifesto Mussangulá “contra tudo o que é coerente” e “cartesiano”. Com o cristianismo de Mário de Andrade, Pedrosa também não poderia se identificar, já tendo superado a influência religiosa de sua família havia anos.

Na mesma carta, no entanto, Pedrosa demonstra que a música continua sendo o principal interesse compartilhado com Mário de Andrade.

Hontem, a noite, o concerto da Elsie, com meia casa. Agradou, sobretudo na parte brasileira. Depois fomos para o bar do Esplanada – onde conversamos até meia-noite sobre musica brasileira: Ella e a Madame [Mary Houston], o Mario [de Andrade], o Luciano [Gallet] e um outro rapaz excellente, amigo do Mario, que gosta de musica e pão, nos concertos da Magdalena [Tagliaferro], a gente para dentro do teatro, e de poltrona. Hoje Magdalena dá o 2º, o 1º foi excellente até em Bach (uma maravilha) e

¹⁵³ PEDROSA, Mario. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 25-26.08.1927, CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Transcrição disponível em: <https://mariopedrosa120.org.br/exposicao/carta-12/>. Acesso em: 02.07.2026.

Beethoven (a sonata da marcha fúnebre) – Scherzo etc. É uma bicha – a cabelleira continua afogueada e collaboradora. (Pedrosa, 25-26.08.1927)

O círculo de interesse por música brasileira que compreendia Pedrosa, as irmãs Houston, Luciano Gallet, dos quais eram próximas desde pelo menos 1924, e Mário de Andrade, continuará com sua dinâmica própria nos anos seguintes, mesmo com a mudança de Pedrosa para Berlim.

De uma embaixada brasileira na Alemanha em Berlim, Pedrosa envia uma carta a Mário de Andrade.

Meu caro Mário

Hoje uma saudade forte do Brasil de você me arrastou aqui pra mesa. Já de muito que ando com vontade de lhe escrever. Hoje é quarta-feira de cinza e eu amanheci com gosto de cabo de chapéu de chuva na boca, como se tivesse acordado aí no Rio! E aquela melancolia de depois da festa. O meu corpo sentindo saudade do calor destes dias de carnaval. O choro, o rancho, o maxixe, a banda de música e até os clarins dos [ilegível] que eu desdenhava [repetidamente?]. Como a gente tem precisão do carnaval, Mário! Quem aqui de fora não sente essa precisão não é brasileiro de nascença – pegou de [enxerto?] aí na terra. (...) Música: tenho sobretudo ouvido Bach, quanto posso. Ontem ouvi Stranvisnky, Oedipus – Rex (oratória), Maurau [Mavra] e Petronska [Petrushka]. Gostei mais porém da última, com certeza por simpatia, maior correspondência pessoal com o conteúdo da obra. (...) A Elsie me em escrito: vai bem. Me disse que ia lhe escrever. Me dê tuas notícias. Que v. tem feito? Vai haver um congresso mundial de música popular, em Praga: o Brasil será estudado. Como vai Macunaíma? Um abraço nele. Tem coisa nova? Me manda as suas ordens Mário. E o que tiver de mim é só dizer. (...) É curioso. Quando sinto saudade de v., sinto também do nosso Brasil. E vice-versa. V. não fica safado com isso não, não é? Pois o outro você, meu xará simplesmente, eu quero também muito bem a ele. E vá daqui – o meu abraço, dado de com toda a força do muque e do bem querer.

Mário. (Pedrosa, 1927)¹⁵⁴

Ao congresso que Pedrosa mencionou Mário de Andrade viria a ser convidado (Toni, 2016, p. 173)¹⁵⁵, bem como Elsie Houston, que enviou o artigo *La musique, la danse et les cérémonies populaires du Brésil*, de 1928, sua primeira sistematização publicada sobre música brasileira (Bertevelli, 2016, p. 317)¹⁵⁶. Apesar das diferenças entre Pedrosa e Andrade, o último compartilharia com sua amiga Elsie a etnografia da música popular, e o primeiro seguiria como

¹⁵⁴ PEDROSA, Mário. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. Berlim, 1927. Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), MA-C-CPL, n. 5651.

¹⁵⁵ TONI, Flávia. A música brasileira e a cooperação intelectual no Congresso de Arte Popular de Praga (1928). **DEBATES**, Rio de Janeiro, n. 17, p.172-196, 24 nov. 2016. Disponível em: <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/6131>. Acesso em: 02.07.2026.

¹⁵⁶ BERTEVELLI, Isabel C. Dias. Elsie Houston e Chants Populaires du Brésil: pesquisas sobre o folclore musical brasileiro e formação de repertório artístico, décadas de 1920 a 1940 In: **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, p. 305-330, 23 set. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/issue/view/359>. Acesso em: 02.07.2026.

um admirador de ambos pelo conhecimento que detinham sobre as manifestações nacionais da cultura.

2.3 O encontro de Mario Pedrosa e Villa-Lobos (1928-1929)

A aproximação de Pedrosa e Villa-Lobos foi mediada por Elsie Houston, que em 1929 já havia se tornado intérprete padrão das músicas de Villa-Lobos, bem como de Luciano Gallet, firmando-se como referência modernista na música. Após o seu primeiro recital público em 1924 e a estreia em Paris cantando músicas de Villa-Lobos, Elsie Houston se apresentou em 1926 no Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, dia 25 de março, interpretando em primeira audição *Bambalelê* harmonizada por Luciano Gallet, e no Teatro Casino, no Rio de Janeiro, em dois de julho, estreando as harmonizações de Gallet das músicas *Taieiras* e *Arrazoar*, acompanhada ao piano pelo músico e por Julieta Gomes de Menezes (Bertevelli, 2000, p.43). Desde 1923, quando estuda com Lili Lehman em Berlim, Elsie Houston faz passagens apenas episódicas pelo Brasil. Após alguns meses em Buenos Aires ao fim de 1925 e os concertos no Brasil em 1926, Elsie vai a Paris continuar seus estudos com Ninon Vallin. Ao estudo com professores de ópera, por um lado, e à aproximação com Luciano Gallet e com a música brasileira, somava-se a diversidade de cantos sul-americanos no repertório de Elsie, fatores que garantiram à cantora um lugar privilegiado na Europa: de intérprete simultaneamente informada pela técnica europeia e conhecedora do canto sul-americano (Bertevelli, 2000, p. 44).

Em 1927, Elsie passa a morar em Paris, ano em que apresenta mais duas vezes na capital francesa as músicas de Villa-Lobos. Em 24 de Outubro, acompanhada por Arthur Rubinstein, Aliven Van Barentezen e Tomás Terán, além de artistas dos Concerts Collone, Elsie canta cinco obras do ciclo de Serestas de Villa-Lobos: *Abril*, *Desejo*, *Realejo*, *Cantiga do viúvo* e *Canção do carneiro*.

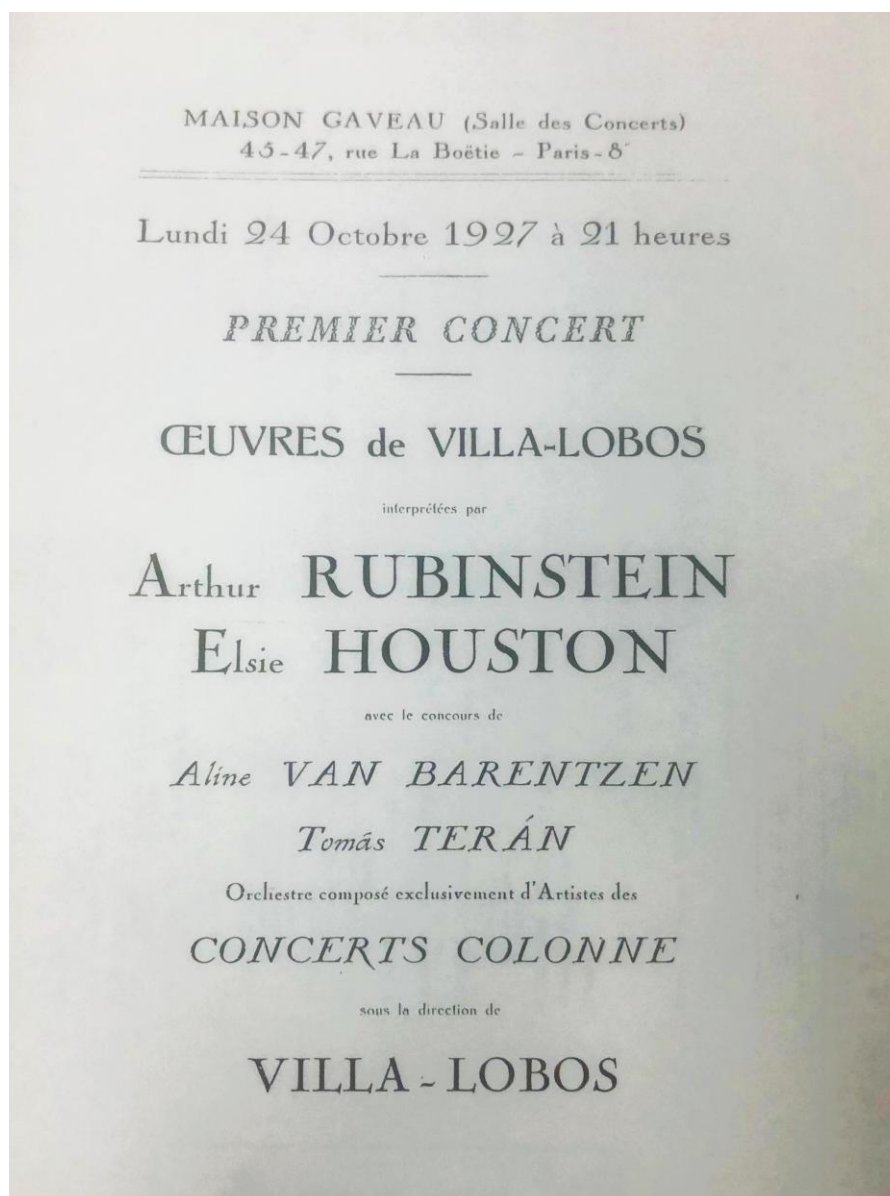


FIGURA 8 – Programa do concerto de Villa-Lobos em 24 de outubro de 1927, na Maison Gaveau em Paris (Bertevelli, 2000, p. 78).

O concerto rendeu elogios do músico e crítico Florent Schmitt:

Para fechar esse sarau memorável, a Srta. Elsie Houston, dona de um timbre magnífico, dialogou com a orquestra numa sequência de cinco serestas, das quais a primeira, Abril, a quarta, Cantiga do viúvo, de uma estranha e profunda melancolia, figuram entre as coisas mais sedutores que eu conheço¹⁵⁷. (Bertevelli, 2000, p. 46)

¹⁵⁷ Conforme descrito por Bertevelli (2000): "recorte de jornal sem nome e sem data [La Revue de France, 1927] intitulado 'Les grands concerts par Florent Schmitt' e sub-título 'Concerts Albet Wolff et Gaston Poulet. Oeuvres de H. Villa-Lobos'. CEMAP, Fundo Lívio Xavier. Este trecho consta do livro Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira, de Bruno Kiefer, 1981, p.137".

Tratava-se de um momento de valorização da música brasileira em Paris, da qual Elsie Houston despontava com uma das principais intérpretes. Villa-Lobos, o principal representante de música brasileira na Europa, encontrou em Elsie uma intérprete tecnicamente capaz de atender ao aspecto duplamente modernista e brasileiro de sua música, chegando a dedicá-la dez de suas *Canções típicas brasileiras* (Yansen, 2016)¹⁵⁸.

Antes de 1920, Villa-Lobos escrevia peças românticas, impressionistas e, ainda, obras calcadas em temas das músicas populares. Escrevia alguns hinos, como *Meu País* e *Brasil Novo*, em 1919 e 1922, respectivamente. A obra villa-lobiana representava uma síntese da Arte Culta (burguesa) e da arte popular (proletariado urbano e rural). Em face das dificuldades de aceitação de sua obra pela elite burguesa, Villa-Lobos buscou o reconhecimento internacional, num momento em que setores do público de nações imperialistas – como a Inglaterra e a França – queriam encontrar, na cultura, dos povos orientais ou dos povos primitivos das Américas, os signos do exotismo, do inusitado, da *novidade* no campo cultural. A apresentação de suas obras durante a Semana de Arte Moderna, o debate instaurado na imprensa, a posterior consagração deste compositor em Paris – graças a intérpretes sensíveis a sua proposta, tais como A. Rubinstein, E. Houston, T. Terán, V. Janacopoulos – e as críticas amplamente favoráveis de Mário de Andrade, Graça Aranha Renato de Almeida e Oswald de Andrade, entre outros, levaram-no a ser considerado o mais fiel intérprete da *alma popular brasileira*, chegando, em muitos momentos, a ser confundido com a imagem da própria Nação. (Contier, 1988, p. 527)¹⁵⁹

A construção de Villa-Lobos como representante da música brasileira mediada pelo ideal de modernidade era operada na frente ideológica pelos modernistas e pelo próprio compositor, tanto em declarações sobre a própria obra quanto no próprio discurso musical. O clima na Europa era ideal para Villa-Lobos: ocorria a valorização do “exótico”, ou seja, da arte que utilizasse elementos culturais de nações exteriores aos centros fortes europeus. Darius Milhaud, compositor francês, havia criticado as obras de Villa-Lobos que considerava demasiadamente influenciadas por Debussy, e dado o exemplo ele mesmo, usado temas de música brasileira em sua composição *Le Bœuf sur le toit* (1920) (Corrêa do Lago, 2010, p. 239 - 240)¹⁶⁰. A mesma crítica a Villa-Lobos fez o poeta Jean Cocteau na primeira viagem do músico brasileiro a Paris (Guérios, 2003, p. 134). O compositor brasileiro habilmente adaptou-

¹⁵⁸ YANSEN, Marília. **O folclore, o popular e o erudito nas canções típicas brasileiras de Villa-Lobos: uma abordagem interpretativa**. Dissertação (Mestrado/Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/90053>. Acesso em 02.07.2026.

¹⁵⁹ CONTIER, Arnaldo Daraya. **Brasil novo música, nação e modernidade: os anos 20 e 30**. Tese (Livre Docência). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

¹⁶⁰ CORRÊA DO LAGO, Manoel Aranha. **O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil**. Rio de Janeiro: Reller Editora, 2010.

se à situação, incorporando elementos melódicos e rítmicos da música indígena e afro-brasileira na sua música de concerto, de forma suficiente para que aludisse ao “exótico”, ou “primitivo”. As *Serestas* cantadas por Elsie Houston e elogiadas por Florent Schmitt fazem parte da nova fase considerada “primitivista” da música de Villa-Lobos, incentivada por modernistas brasileiros e europeus.

O fenômeno do primitivismo se manifestou nas mais diversas formas artísticas na Europa. Como afirma Ricardo Averbach em *Villa-Lobos and Modernism: the Apotheosis of Cannibal Musical* (2022)¹⁶¹:

The European notion of primitivism is associated with the search for a natural state, the *modus vivendi* of one’s ancestors, or the uncontaminated way of life of another non-civilized peoples that do not share the European heritage. In pursuit of the most distant origins of expression, primitivism went beyond the traditional beginnings associated with a Greco-Roman heritage. And while European primitivism is a response to the anxieties generated by the development of technology, it also became linked to the process of colonization during the age of discovery. (Averbach, 2022, p 48-49)

O primitivismo na arte europeia manifestou-se em obras de artistas como Pablo Picasso e Paul Gauguin, e também foi identificado na música de Igor Stravinsky, principalmente a partir da estreia de *A Sagração da Primavera* em 1913. Darius Milhaud e Jean Cocteau compunham um grupo de vanguarda chamado Grupo dos Seis, e foram importantes agentes na valorização de Stravinsky e de Erik Satie, considerados tipos diferentes de um mesmo “primitivismo”. Villa-Lobos, atento a essas dinâmicas, incorporou de forma definitiva os ensinamentos de Stravinsky em sua obra, como em obras orquestrais do ciclo dos *Choros*, o *Trio para oboé, clarinete e fagote* e o *Nonetto*. Paulo Guérios afirma que “a ligação dos elementos do *Trio* com elementos da estética de Stravinsky é clara”, na “ênfase em breves motivos que são rítmicos e não melódicos” e na “inconstância de ritmos” (2003, p. 137). A mesma inconstância rítmica stravinskiana é utilizada nas obras orquestrais do ciclo de *Choros*, junto “à ênfase em elementos percussivos e rítmicos, em detrimento dos elementos melódicos, e as citações episódicas e dispersas nos metais e nas madeiras em registro agudo”, com nítida inspiração do tratamento orquestral do compositor russo (Guérios, 2003, p. 144). Os *Choros* orquestrais, assim como também o *Nonetto*, são obras com variações enormes e bruscas na dinâmica, que junto ao vigor percussivo facilmente remete ao “brutal” e lembra *A Sagração da*

¹⁶¹ AVERBACH, Ricardo. **Villa-Lobos and Modernism: The Apotheosis of Cannibal Music**. Lanham: Lexington Books, 2022.

Primavera. No caso de *Nonetto*, há uma grande similaridade entre os primeiros compassos e passagens da obra de Stravinsky.

As comparações entre Villa-Lobos e Stravinsky se repetiram algumas vezes na imprensa francesa. O *Trio para oboé, clarinete e fagote* de Villa-Lobos foi identificado como “stravinskiano” pelo crítico Boris de Schloezer em 1924 (Guérios, 2003, p. 138 – 139), e o mesmo fez Suzanne Demarquez em 1929 em relação ao ciclo de *Choros*, quando afirmou: “o estudo da instrumentação de Villa-Lobos é muito atraente e haveria vários exemplos para citar. Certamente essa orquestra é de seu tempo, a de Stravinski (entre outros) que o autor certamente leu e admirou” (Guérios, 2003, p. 145). A comparação dos primeiros compassos de *Nonetto* com trechos de *A Sagração da Primavera* foi feita por Henri Prunnières em artigo de 1928: “a disposição dos instrumentos dos primeiros compassos é quase idêntica à do *Sacre du printemps*. O mesmo emprego do fagote em notas agudas, a mesma resposta da flauta” (Toni, 1989, p. 87 *apud* Guérios, p. 232 -233).

Na época a França era o maior centro cultural do ocidente, de modo que a consagração de um compositor pelo meio parisiense repercutia para muito além da Europa (Needell, 1987). Obras de Villa-Lobos são executadas pela primeira vez em Paris no ano de 1921 e elogiadas em texto do mesmo ano, assinado pelo importante crítico Boris de Schoelzer em *La Revue Musicale*. Até 1929, as obras do compositor brasileiro haviam sido executadas em aproximadamente quarenta concertos em Paris e comentadas mais de cem vezes na imprensa da capital francesa, sendo que o ano de 1929 é o que registra o maior número de concertos e artigos desde 1921. Suas obras chegaram a ser apresentadas em concerto junto às de Stravinsky e Darius Milhaud, executadas por alguns dos melhores intérpretes e orquestras da época, e elogiadas por nomes fortes como Florent Schmitt, Paul Le Flem, René Dumesnil e outros. *La Revue Musicale*, publicação referência para a música contemporânea, considerada uma das mais sérias e atualizadas desse gênero, e que circulava para além da Europa, foi uma das revistas que mais contribuiu para valorizar Villa-Lobos, inclusive por influência direta do seu editor, Prunnières (Flechet, 2004, p. 23 - 58)¹⁶². No entanto, Villa-Lobos ainda não havia chegado ao patamar que desejava, pois sua música não foi acolhida tanto quanto de Stravinsky e outros compositores modernos amplamente apreciados pelo público francês.

Pedrosa, que em 1927 ficara em Berlim no meio do caminho para a Escola Internacional Leninista em Moscou (Marques Neto, 1991, p. 348), permanece na capital alemã o resto do ano

¹⁶² FLECHET, Anaïs. **Villa-Lobos à Paris**: un écho musical du Brésil. Paris: L’Harmattan, 2004.

e 1928 inteiro. Ainda não foram localizadas referências em suas cartas desse período a qualquer concerto de Villa-Lobos que possa ter ido, bem como em suas cartas anteriores, de quando ainda morava no Brasil.

A estadia de Pedrosa na Europa é marcada pela convivência com intelectuais e artistas da vanguarda europeia. Por intermédio de Pedrosa, Elsie Houston teria conhecido o poeta surrealista Benjamin Péret em Paris.

Em 1927 Elsie Houston se casou em Paris com Benjamin Péret, um dos expoentes da poesia surrealista. Por intermédio de sua irmã Mary Houston Pedrosa e de Mario Pedrosa, já amigos de Péret, Elsie o conheceu nessa mesma cidade, onde o poeta surrealista trabalhou intensamente. Péret, responsável com Pierre Naville, pelos primeiros números da revista *La Révolution Surréaliste* (1924), foi um dos fundadores e animador permanente do movimento surrealista, ao lado do líder do movimento André Breton. (Bertevelli, 2000, p. 44)

O casamento do poeta surrealista Benjamin Péret e Elsie Houston, ocorrido em Paris no período da segunda passagem de Villa-Lobos pela cidade, ao qual Pedrosa viajou para presenciar, foi o momento em que o compositor brasileiro e o jovem crítico se conheceram. A proximidade de Pedrosa com Elsie Houston e seu círculo social na Europa, no qual Villa-Lobos estava inserido, certamente facilitou a interação amistosa entre Pedrosa e o músico, bem como o estabelecimento de relações com músicos europeus. Uma fotografia publicada em 1929 na revista *Movimento Brasileiro* mostra Pedrosa, Villa-Lobos e sua esposa Lucília, pianista, juntos ao compositor Edgard Varèse, crítico Paul Le Flenn, pianista Tomás Terán, o cantor Romito e Oscar Fried, chefe da Orquestra Filarmônica de Berlim (Villa-Lobos, 1929, p. 6)¹⁶³.

¹⁶³ VILLA-LOBOS, Heitor. Uma entrevista com Villa Lobos. A sua musica na Europa - Musica e musicos de hoje - Edgar Varèse - Projectos – A musica para “Malazarte” de Graça Aranha. **Movimento Brasileiro**: revista de crítica e informação, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 5-6, set. 1929. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/6939/9/Anno.1_n.09_45000033232_Output.o.pdf. Acesso em: 02.07.2026.



FIGURA 9 - (Em pé) Mario Pedrosa, Paul Le Flem, Edgard Varése, Villa-Lobos, Tomás Terán e (sentados) mulher não identificada, Oscar Fried, mulher não identificada, Lucila Villa-Lobos e Romito. Revista *Movimento Brasileiro* de setembro de 1929 (Villa-Lobos, 1929, p.6).

Em 1929, *La Revue Musicale* publicou um número com três textos sobre o compositor brasileiro, junto a um retrato fotográfico. O primeiro é da crítica Suzanne Demarquez, crítica musical que muito contribuiu para a valorização de Villa-Lobos na Europa. O segundo é um texto de Mario Pedrosa, chamado *Villa Lobos et son peuple: Le point de vue brésilien* (1929) (completo na seção Anexos). O terceiro é de Arthur Rubinstein, em que o renomado pianista conta como conheceu o compositor brasileiro (Guérios, 2003, p. 226).

Afirma-se que Pedrosa tenha escrito o texto sobre Villa-Lobos a pedido do compositor (Guérios, 2003; Formiga, 2014, p. 65-66; Leitão, 2017, p. 47-48¹⁶⁴; Mari, 2022, p.30¹⁶⁵), para que “expressasse um ponto de vista brasileiro diante de críticos franceses nem sempre

¹⁶⁴ LEITÃO, Robson. **Heitor Villa-Lobos: da antropofagia às narrativas de Alejo Carpentier e Mário de Andrade**. Tese (Doutorado/Estudos de Literatura). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/6568>. Acesso em: 02.07.2026.

¹⁶⁵ MARI, Marcelo. Surrealismo, expressionismo e arte proletária em Mario Pedrosa (1925-1933). *Aurora*, São Paulo, v. 14, n. 42, p. 7-35, 23 abr. 2022. DOI: [10.23925/1982-6672.2021v14i42p7-35](https://doi.org/10.23925/1982-6672.2021v14i42p7-35). Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/55867>. Acesso em: 02.07.2026.

receptivos à sua obra” (Pedrosa, 2023a). Apenas em 2015, quando o Museu de Arte Moderna de Nova York reúne vários textos de Pedrosa traduzidos para o inglês em um grande volume, é traduzido pela primeira vez o ensaio *Villa Lobos et son peuple: Le point de vue brésilien*, e em 2023 o texto é publicado em português na coletânea *Obra crítica, vol. 1* (2023).

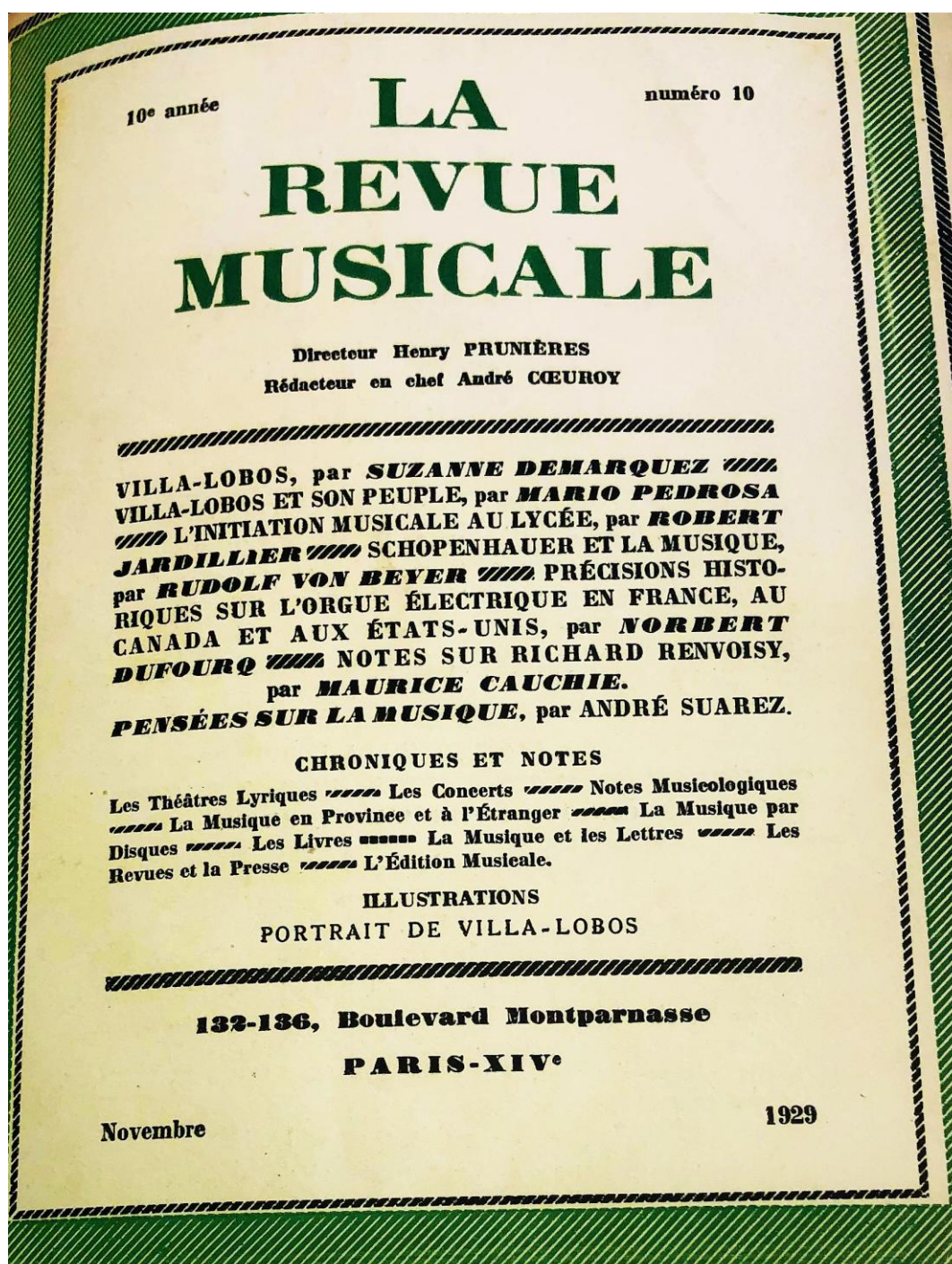


FIGURA 10 - Capa de *La Revue Musicale*, Paris, ano 1, n.10, p.23-28, nov. 1929. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

Direction et Rédaction | 132-136, Bd Montparnasse (XIV^e) — Téléph.: Littre 72-56
Abonnement et Vente | REGISTRE DU COMMERCE : SEINE N° 35.805

LA REVUE MUSICALE

Directeur : Henry PRUNIÈRES
Le Directeur reçoit le Vendredi de 4 h. à 6 h.
La Rédaction reçoit le Mardi de 6 à 7 h. de Novembre à Juillet
Rédacteur en Chef : André CŒUROY
Revue Internationale paraissant onze fois par an

SOMMAIRE DE NOVEMBRE

Villa-Lobos, par Suzanne Demarquez.....	1
Villa-Lobos et son peuple, par Mario Pedrosa.....	23
L'Initiation musicale au Lycée, par Robert Jardillier.....	29
Schopenhauer et la Musique, par Rudolf von Beyer.....	37
Précisions historiques sur l'orgue électrique en France, au Canada et aux États-Unis, par Norbert Dufourcq.....	41
PENSÉES SUR LA MUSIQUE, par ANDRÉ SUARÈS.....	52
Notes sur Richard Renvoisy, par Maurice Cauchie.....	57

CHRONIQUES ET NOTES

I. — LA MUSIQUE EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

Les Théâtres Lyriques, par A. Tessier...	60	Danemark, par X.....	69
Les Concerts, par A. Machabey.....	61	La Musique par Disques, par H. Prunières.....	70
Notes Musicologiques, par A. G., A. Tessier.....	61	Les Livres, par H. Prunières, A. Cœuroy, A. Tessier, Thérèse Marix, J. Racek, Robert Jardillier, Félix Raugel.....	72
La Musique en Province, par J.M. Schneider.....	64		
Allemagne, par L. S., J. M. Schneider.....	65		
Bulgarie, par Boyan Ikonomoff.....	67		

II. — ÉDITION MUSICALE, LIVRES

La Musique et les Lettres, par A. Cœuroy.....	88	L'Édition Musicale, par A. George, et Félix Raugel.....	95
G. Audisio.....	91		
Les Revues et la Presse, par G. A.....			

III. — ILLUSTRATIONS

PORTRAIT DE VILLA-LOBOS

CONDITIONS DE L'ABONNEMENT

donnant droit à tous les numéros ordinaires et spéciaux publiés durant l'année avec leurs suppléments

	Édition ordinaire	Édition de luxe
France et Belgique	75 Fr.	150 Fr.
Autres Pays :	100 Fr.	200 Fr.
	ou Fr. S. 20 ou \$ 4	ou Fr. S. 40 ou \$ 8

Tirage à petit nombre sur papier pur fil. Chaque exemplaire est numéroté; un numéro qui restera le même pendant toute la durée de l'abonnement est affecté à chaque abonné. Les exemplaires de l'édition de luxe ne sont pas vendus séparément.

Compte Chèques Postaux n° 19.618
Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1 fr. 50.

FIGURA 11 - Índice (página 2) de *La Revue Musicale*, Paris, ano 1, n.10, p.23-28, nov. 1929. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).



Villa-Lobos et son Peuple

LE POINT DE VUE BRÉSILIEN

Un poète français très distingué, doublé d'un critique d'art trop esthéticien, a dit, à propos de la musique de Villa Lobos, qu'il ne pouvait l'admettre parce qu'il n'aimait pas la brutalité. Mais... est-ce qu'on peut par exemple exiger du *Sacre* qu'il soit joli? Est-ce raisonnable de vouloir que tout le monde chante avec la finesse de Debussy? Le musicien n'est pas une boîte à musique qui ne dépend que de la main qui tourne la manivelle. Il ne chante pas en abstrait. Il est *pris*. Il est inspiré. Et l'inspiration est aussi noble en exprimant la douceur et la finesse que la violence ou la sauvagerie. Le goût ne se trouve pas à la source première de la poésie, il ne jaillit pas avec l'inspiration. Il est *postérieur*. On ne le retrouve qu'après. Dans l'esthétique. C'est-à-dire que si on ne tient pas compte du Brésil, on ne peut pas comprendre Villa Lobos. C'est à peu près comme si on attendait d'un cactus l'églatine, au lieu de sa farouche fleur rouge. Car l'art d'un artiste inconsciemment marqué par la façon de sentir de son peuple, aussi profond et aussi fatalement saturé de la nature de son pays que Villa, ne peut pas être exquis ou fin, mais doit être ce qu'il est : emporté et sauvage, sensuel et sentimental, touffu et plein. Il a la sincérité ingénue et totale d'un torrent de la montagne. Le Brésil se trouve maintenant encore dans une phase primitive. Mais son primitivisme n'est pas une question de mode ; il n'est pas dû non plus à cette recherche consciente et saine de rafraîchissement, de rajeunissement des sources, dont l'intelligence euro-

FIGURA 12 - PEDROSA, Mário. Villa Lobos et son peuple: Le point de vue brésilien. *La Revue Musicale*, Paris, ano 1, n.10, p.23-28, nov. 1929. Acervo disponível mediante solicitação ao acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). Completo na seção Anexos.

Mário de Andrade, que já trabalhava havia anos como crítico musical e construía sua reputação como musicólogo, comenta sobre o sucesso que esse número de *La Revue Musicale* teria feito no Brasil. Em seu texto, Andrade elogia os artigos publicados, mas tece críticas àquele escrito por Demarquez.

Como já muitos sabem o número de novembro da ‘Revue Musicale’ de Paris, estourou gratamente pelo Brasil adentro, homenageando Vila Lobos com dois artigos e retrato. Dois artigos excelentes. Mas o que me deixou muito imaginando e a pequena biografia com que a sra. Suzana Demarquez inicia o artigo dela. É uma página apreensiva, com muitas coisas verdadeiras, algumas leves inexatidões, e fantasia ‘charmante’. (Andrade, 08.01.1930, p.7¹⁶⁶)

Nesse texto publicado no *Diário Nacional*, jornal do Partido Democrático, a oito de janeiro de 1930 com o título *Quartas Musicais*, Mário de Andrade dedica-se antes às falsidades biográficas presentes no texto de Demarquez que contribuíam para a construção de Villa-Lobos como uma figura do exotismo brasileiro.

O texto sobre Villa-Lobos que escreveu para *La Revue Musicale* foi comentado por Mario Pedrosa em uma entrevista para *O Pasquim* em 1978.

Ziraldo - Você chegou a ser crítico de música também?

MARIO – Escrevi algumas coisas, como um ensaio importante sobre Villa-Lobos.

Ziraldo – Foi amigo dele também?

MARIO – Sim, passeamos muito em Paris pra ver as pequenas... Quando a Revue Musical dedicou um número especial a Villa-Lobos escrevi um artigo que fez enorme sucesso. Também o ajudei a redigir um estudo sobre o choro em francês. (Pedrosa, 1978, p. 4)

Em sua entrevista para o Projeto Memória do INAP-Funarte oferece mais detalhes sobre a proximidade construída com Villa-Lobos em Paris, que resultou no texto escrito para *La Revue Musicale*. O “estudo sobre o choro”, na verdade um estudo sobre os *Choros* de Villa-Lobos, se trata de um documento nunca publicado, e sim enviado à Suzanne Demarquez [transcrito como “Susane Le Marquis”] para que a renomada crítica musical escrevesse um artigo próprio sobre o ciclo de obras do compositor brasileiro.

Eu fui amigo do Villa-Lobos. E naquela época escrevi um artigo na França. Quando o Villa-Lobos estava na França, em 28, 29, um número especial sobre ele, eu escrevi porque eu conhecia bem a obra do Villa, por ouvir e por contato com ele. Tive muito contato com ele, ele tinha um apartamento, ele mora num apartamento lá em cima, na Praça San Michelle, no edifício onde tem um laguinho no pé do edifício, tinha uma fonte, antigamente. E o Villa aos sábados recebia amigos e tal, e a Elsie vinha cantar, o Homero, cantor argentino, vinha cantar e interpretar as músicas do Villa e tal, e músicos franceses, vinham muitos músicos franceses. Vinha o [Florent] Schmidt, vinha o Darius Milhaud, que foi diplomata aqui no Rio, (...) Jean Neguerre e outros¹⁶⁷.

¹⁶⁶ ANDRADE, Mário de. Villa-Lobos. Quartas musicais. **Diário Nacional**, São Paulo, 08.01.1930, p. 7. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

¹⁶⁷ Anaïs Fléchet em seu livro *Villa-Lobos à Paris, un écho musical du Brésil* (2004) demonstra como Villa-Lobos transformou sua casa num ponto de encontro de artistas e músicos.

(...) E a revista 'Revue Musicale' de Roland Manuel, é uma grande revista parisiense, ainda hoje existe; ela resolveu fazer um número especial sobre Villa-Lobos. (...) Eu então fiz um artigo: 'Villa-Lobos e seu povo'. Esse artigo causou um grande êxito. Foi publicado em vários lugares, traduzido, inclusive na Grécia, quando o Paschoal Carlos Magno, que era embaixador ou era da embaixada, mandou dizer, contou essa história e tal, porque era amigo de minha mulher e da Elsie Houston. (...) E então, eu conhecia muito o Villa também, de Paris, eu ficava de noite com ele, conversando, e ele explicando que tinha lá os Choros dele, ele explicava de várias maneiras. E explicou muito para mim e tal; ele falava um francês péssimo e o pessoal tinha uma dificuldade enorme de entender. Mas de qualquer maneira, ele me explicando, um dia, de noite e tal, ele gostava de ficar conversando até tarde, até de manhã, aí ele discutia, aí ele via as coisas, como é que ele fazia as obras, e tal. E ele fazia, ele: eu quero apanhar as coisas, está tudo no silêncio, aquilo vem assim, e tudo, tal, e coisas que não eram de ninguém escrito, não sei o que, que é melhor assim, a natureza – ele: é a natureza. Coisas que assim se faziam, e ele, ajudando, a língua dele, não é? E eu fiz muito isso, para quando ele explicou os Choros, longa explicação, os Choros, e entregou o artigo, o esboço do que ele queria dizer, era a Susanne Le Marquis, que era uma crítica francesa, muito boa, sobre música. E ela fez o artigo dela inspirada no que o Villa contou. E ela no que eu fiz, Susanne Le Marquis (...). (Pedrosa, 1979a)

A casa de Villa-Lobos em Paris era espaço frequentado por diversas personalidades, artistas e intelectuais (Toni, 1987)¹⁶⁸, que Pedrosa visitava por intermédio de Elsie Houston no curto período em que morou na cidade. Entre eles, estavam integrantes do recém-lançado movimento da Antropofagia. Elsie mantinha laços estreitos com esse grupo do modernismo brasileiro, que funcionava como um grupo diplomático informal nas relações entre artistas brasileiros e europeus e já havia inclusive ajudado a inserir Villa-Lobos no meio artístico parisiense (Guérios, 2003, p. 132-133).

¹⁶⁸ TONI, Flávia. **Mário de Andrade e Villa-Lobos**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.



FIGURA 13 - Fotografia realizada na exposição de Tarsila do Amaral no Rio de Janeiro, em 1929. Na linha da frente: Patricia Galvão, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Elsie Houston e Eugênia Alvaro Moreira. Atrás: não identificado Benjamin Péret, Oswald de Andrade, Álvaro Moreira e Maximilien Gauthier (Amaral, 1975)¹⁶⁹.

Pedrosa não conviveu muito com Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral em Paris, como afirma em sua entrevista ao Projeto Memória do INAP-Funarte em 1979, ao mesmo tempo reafirmando a convivência com os músicos Darius Milhaud [“Millieu” na transcrição] e Florent Schmitt [“Froramscmidt” na transcrição].

R: Então, na casada do Villa-Lobos, nos sábados, iam frequentar muita gente, inclusive brasileiros, e por músicos eminentes, como Darius Millieu, Froramscmidt, Jean Neguerre e outros.

P: O Oswald de Andrade também ia lá?

R: Foi, algumas vezes, com a Tarsila e tal, mas eu não peguei.

P: Não coincidiu. (Pedrosa, 1979a)

No entanto, demonstra em carta a Lívio Xavier de agosto de 1929¹⁷⁰, o pouco tempo em contato com os antropofagistas foi o suficiente para expressar ao amigo algumas de suas divergências e convergências:

O Antonio Bento continuava complicado – querendo se equilibrar numa posição insustentável, conciliando cousas inconciliáveis. Os literatos de mal a pior. Conheci a Tarsila, muito, mas muito mais interessante que sua pintura sem importância, e conheci o Oswaldo [Oswald de Andrade], sujeito simpático e engraçado. Anda me

¹⁶⁹ AMARAL, Aracy. **Tarsila, sua obra e seu tempo, vol. I.** São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1975. Acervo Lucia Teixeira/Centro Pagu-Unisanta.

¹⁷⁰ Conforme indica José Castilho Marques Neto (1991, p. 380).

procurando pra conversar e afirmando os pontos de contacto da antropofagia com o comunismo. Disse a elle que fizesse um congresso e convocasse a nós todos e então discutiríamos etc. Ficou combinado isso.

Ando aqui sempre com o Antônio ou então a Elsie e o Benjamin. O resto do pessoal não se suporta. O Oswald e mesmo a família se andassem sozinhos – mas vivem com um tal de poeta Álvaro Moreyra e sua mulher – que é o par mais burro e idiota que se pode imaginar. Por isto – fujo deles quanto posso. (Pedrosa, 08.1929)¹⁷¹

O congresso em questão parece nunca ter acontecido, mas o “Congresso Mundial da Antropofagia”, que nunca saiu do papel, tinha como um dos temas de discussão o bolchevismo (Moraes, 1978, p. 142). Esse é mais um elemento que aproxima Pedrosa da Antropofagia, que aprofunda as características do movimento Pau-Brasil em sua utilização das ideias de Freud sobre o inconsciente para discutir a criação artística desimpedida, e na permanência da intuição como meio de apreender a realidade ambígua brasileira. Segundo Rafael Cardoso no artigo *O selvagem cosmopolita: Modernismo, primitivismo e a descida antropofágica* (2022b)¹⁷²:

As teorias freudianas eram o fundamento para essa visão antropofágica do selvagem. Um dos poucos artigos publicados por Oswald de Andrade na *Revista de Antropofagia* sob seu nome verdadeiro explicita que a ideia central da Antropofagia era psicanalítica. A meta do movimento era superar a falsa moral, a falsa cultura e a falsa arte por meio de um processo que Oswaldo Costa designou de ‘descida antropofágica’. Esse decida não era o declínio em qualquer sentido civilizacional – a decadência cultural que eles associavam ao primitivismo - mas antes o mergulho nas profundezas do inconsciente para descobrir as pulsões selvagens dentro de si. (Cardoso, 2022b, p. 212)

A Antropofagia tinha por “selvagem”, ou “homem natural”, uma “condição desnudada de moral, religião e cultura, tomadas conjuntamente como componentes negativos da civilização ocidental”. Dessa maneira, distinguiam o “selvagem” do “primitivo”, pois o segundo remetia a “um retorno a qualquer condição preexistente”, enquanto o selvagem antropofágico seria expressão do “avanço em direção a algo novo”. Apesar de representar uma etapa a ser superada pelo antropofagismo, o primitivismo continuava “atual como nunca”, e ainda representava um meio de compreender o “homem natural” (Cardoso, 2022b, p. 211-212).

Segundo Poronominare, [o estado selvagem] não tinha nada a ver com etnia: ‘o homem natural que nós queremos pode tranquilamente ser branco, andar de casaca e de avião. Como pode também ser preto e até índio’. Tornar-se selvagem seria antes

¹⁷¹ PEDROSA, Mario. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. Paris, 08.1929. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Carta transcrita em *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do Trotskismo no Brasil* (Ibid., p. 382)

¹⁷² CARDOSO, Rafael. O selvagem cosmopolita: Modernismo, primitivismo e a descida antropofágica. In: **Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022b, p. 197.

um processo de se despir de virtudes e valores civilizados – englobados na categoria de *tabu* pelo autor que assinava com o pseudônimo Freuderico, e de abraçar a essência biológica da humanidade. ‘A transformação do Tabu em totem’ é como ele definia o processo, ecoando de perto a formação do ‘Manifesto antropófago’. (Cardoso, 2022b, p. 212)

A Antropofagia também pretendia “superar a discussão de nacionalidade e identidade” para “se posicionar contra o colonialismo europeu e, ao mesmo tempo, contra o nativismo brasileiro”, caracterizando esse último como um traço do romantismo indigenista nacionalista. Dessa maneira, os antropofagistas criavam um lugar próprio, nos quais apareciam como “selvagens” para opinião pública parisiense, que valorizaria a “exótica” figura do indígena antropófago, e no meio brasileiro poderia aparecer como o grupo mais “moderno”.

A descida antropofágica preconizava um posicionamento fora dos parâmetros vigentes de esquerda e direita, racional e irracional, preto e branco, nacional e estrangeiro. Não deixa e ser um lugar estratégico para um grupo de intelectuais provincianos que queria demolir todas as posições que não fossem a sua. Cientes de seu apelo exótico como latino-americanos, eles podiam invocar os mitos e a magia de grupos subalternos no Brasil para ganhar credibilidade junto a seus pares vanguardistas na Europa. Vestiam-se de “índios de araque”, por assim dizer, para conquistar um público parisiense. De volta ao Brasil, lançavam mão da aceitação recebida na Europa para se posicionar como o suprasumo do moderno ante um público acostumado a curvar-se diante dos modelos parisienses. A aprovação estrangeira, real ou suposta, combinada com sua riqueza e cosmopolitismo, permitiu que agentes como Tarsila e Oswald contornassem as estruturas existentes de validação institucional no Brasil. Ao jogar um contra o outro – nacional e estrangeiro, popular e erudito, selvagem e civilizado -, asseguravam que seus discursos seriam recebidos como autênticos de ambos os lados. (Cardoso, 2022b, p. 212)

Ao mesmo tempo em que firmavam sua autoridade no Brasil meio à desagregação do movimento modernista em diferentes grupos, os antropofagistas pensaram seu movimento “para exportação – ambição antiga de Oswald, desde o Manifesto da Poesia Pau-Brasil, ao menos – e seus integrantes nutriam esperanças de inverter o fluxo direcional da influência e repercutir em Paris” (Cardoso, 2022b, p. 217-218).

Mário de Andrade, que pretendia ser o orientador estético do modernismo brasileiro, afirmava no *Ensaio sobre música brasileira* (1928) suas divergências tanto com a Antropofagia quanto com Villa-Lobos, criticando o “exotismo” proposital do qual o compositor revestia a si mesmo e a sua música. Apesar de pretender “aumentar o valor” de Villa-Lobos, Mário de Andrade usa os processos composicionais do compositor mais como exemplo do que não fazer, pois, na visão do modernista, o compositor transpunha de forma desorganizada e superficial os elementos brasileiros na música erudita apenas para conseguir aplauso dos europeus.

Mas um elemento importante coincide com essa falsificação da entidade brasileira: opinião de europeu. O diletantismo que pede música só nossa está fortificado pelo que é bem nosso e consegue o aplauso estrangeiro. Ora por mais respeitoso que a gente seja da crítica europeia carece verificar duma vez por todas que o sucesso na Europa não tem importância nenhuma pra Música Brasileira. Aliás a expansão do internacionalizado Carlos Gomes e a permanência alem-mar dele prova que a Europa obedece á genialidade e a cultura. Mas no caso de Vila-Lobos por exemplo é fácil enxergar o coeficiente guassú com que o exotismo concorreu pro sucesso atual do artista. (...) Ninguém não imagine que estou diminuindo o valor de Villa-Lobos não. Pelo contrário: quero aumentá-lo. Mesmo antes da pseudo-música indígena de agora Vila-Lobos era um grande compositor. A grandeza dele, a não ser para uns poucos sobretudo Artur Rubinstein e Vera Janacopulos, passava despercebida. Mas bastou que fizesse uma obra extravagando bem do continuado para conseguir o aplauso (Andrade, 1928, p. 3).

Portanto, a orientação de Mário de Andrade era por uma utilização “correta” de melodias, cantos e ritmos nacionais, ou seja, baseada na pesquisa profunda desses elementos e a transposição desses para a música erudita: “o artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada” (Andrade, 1928, p 4). Pregando a sistematização da música nacional o uso na música “artística”, Mário de Andrade não aceitava utilização superficial de melodias indígenas (“elemento guassú”), taxando esse comportamento de “individualista”, pois apenas servia para conseguir sucesso no meio europeu. Dessa maneira, não seria possível para o Brasil formar uma tradição musical própria, que transformasse a sintaxe da música europeia a partir da originalidade da música folclórica, popular e indígena, e assim colocasse a música brasileira no mapa da música “cultura” e “universal”. A orientação primitivista, portanto, ganha um novo sentido nesse momento, não mais apenas estético, mas de combate social, pelo estudo sistemático e utilização do elemento “primitivo” tipicamente brasileiro, rumo a soberania cultural de um país marcado pela importação do gosto europeu.

O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de ideias que justifica-se o conceito de Primitivismo aplicado às orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social. Um poeminha do Pau Brasil de Oswald de Andrade até é muito menos primitivista que um capítulo da Estética da Vida de Graça Aranha. Porque este capítulo está cheio de pregação interessada, cheio de idealismo ritual e deformatório, cheio de magia e de medo. O lirismo de Oswald de Andrade é uma brincadeira desabusada. A deformação empregada pelo paulista não ritualiza nada, só destrói pelo ridículo. Nas ideias que expõe não tem idealismo nenhum. Não tem magia. Não se confunde com a prática. A arte é desinteressada. Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos

do individualismo artístico no geral são destrutivos. Ora numa fase primitivística, o indivíduo que não siga o ritmo dela é pedregulho na botina. Si a gente principia matutando sobre o valor intrínseco do pedregulho e o conceito filosofico de justiça, a pédra fica no sapato e a gente manqueja. ‘A pedra tem de ser jogada fora’. É uma injustiça feliz, uma injustiça justa, fruta de epoca. O critério atual de Musica Brasileira deve ser não filosofico mas social. Deve ser um critério de combate. A força nova que voluntariamente se desperdiça por um motivo que só pode ser indecoroso (comodidade própria, covardia ou pretensão) é uma força antinacional e falsificadora. (...) O critério de música brasileira prá atualidade deve de existir em relação á atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalisar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O critério historico atual de Musica Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou individuo nacionalisado, reflete as características musicais da raça. (Andrade, 1928, p. 5-6)

Mario Pedrosa, em seu texto *Villa Lobos et son peuple: Le point de vue brésilien* (1929) (completo na seção Anexos), citará amplamente o *Ensaio sobre música brasileira*. Antes de analisar esse texto, no entanto, vale observar que até o momento de sua publicação em *La Revue Musicale*, Pedrosa não se encontra plenamente de acordo com nenhuma tese modernista. Os dados analisados até aqui permitem afirmar que Pedrosa escolheu se afiliar publicamente a Mário de Andrade, guardadas as divergências entre os dois, além de integrar junto ao modernista um grupo social estabelecido entre Brasil e Europa que tinha uma concepção específica de orientação primitivista, mais social e menos puramente estética, como aquela mencionada por Mário de Andrade no Ensaio sobre música brasileira. É possível identificar Pedrosa como um admirador do combate levado a cabo por Mário de Andrade, e de certa maneira também o de Elsie Houston, pelo estudo sistemático da música brasileira. A esse combate, no entanto, Pedrosa teria dado contribuições apenas episódicas, permanecendo como um crítico favorável. Não é possível, no entanto, afastar Pedrosa completamente dos ideais antropofágicos, dada a maneira como valorizava a criação artística desimpedida, de divertimento criativo, que Mário de Andrade parecia enxergar negativamente em Macunaíma e também na poesia de Oswald de Andrade, chamando a sua criação de “brincadeira desabusada”, sem “idealismo” e “desinteressada”. Apesar da relativa distância social entre Pedrosa e Oswald de Andrade e de não se afiliar publicamente a seu movimento, parecia compartilhar do interesse pelos estados do “homem natural” antropofágico, quando pede a Lívio Xavier que escreva um manifesto Mussangulá, muito semelhante ao mergulho nas “pulsões” selvagens e inconscientes da Antropofagia, rumo a um estado de consciência totalmente oposto aos valores civilizatórios, inclusive os valores científicos e nacionais. Nesse ponto, no entanto, Pedrosa parece mais próximo da orientação primitivista menos obcecada pelo “novo”, como é a antropofágica, e mais próxima do olhar atento de Mário de Andrade para

as manifestações da cultura brasileira, ou seja, de uma atenção que persistia em Mário de Andrade ao “passado” cultural brasileiro, como qualificavam os modernistas. Glaucia Villas Bôas em *Mario Pedrosa e Mário de Andrade* (2023b) aponta para essa possível similaridade entre os dois intelectuais: “ao colocar as concepções de tempo de Mario Pedrosa e Mário de Andrade lado a lado, é possível indagar se não haveria um modernismo desdobrado, que se definiria por uma concepção moderna que não abre mão da conservação de elementos do passado” (Villas Bôas, 2023b, p.56). Nessa perspectiva, Pedrosa certamente estaria situado em um campo diferente do que viria a ser o antropofagismo, que conferia menos centralidade aos elementos nacionais do que no momento Pau-Brasil. No entanto, é importante ressaltar a relação mais superficial de Pedrosa com o elemento nacional, de caráter mais literário do que prático, do que o de Mário de Andrade, imerso no que acreditava ser um verdadeiro combate social. Analisadas as cartas da juventude de Pedrosa, a cultura brasileira aparece como um dos interesses do intelectual, em meio a uma chuva de referências a cultura, música e política estrangeiras. O Brasil, para Pedrosa, aparece repetidamente como uma questão mal resolvida, a qual abordou por vezes com grande pessimismo e de forma muito menos crítica e sistemática do que Mário de Andrade.

A relação de Pedrosa com os modernistas, dos quais se diferenciou claramente apenas dos verde-amarelistas pelo menos a partir de 1927, aparece marcada por ambiguidades, entre divergências e convergências, que se transformavam ao longo dos anos. A proximidade social com Mário de Andrade, à época um rival de Oswald de Andrade, não impedia a aparente identificação de Pedrosa com ideias do antropofagismo, ou mesmo alguma tentativa de aproximação com esse movimento, como ilustra o caso do congresso que propôs a Oswald. Pedrosa, que ainda não era o crítico consagrado dos anos 40, parecia mover-se habilmente entre as duas principais lideranças do movimento modernista, sem polemizar publicamente com nenhum deles, tomando posição de um contra o outro. A adesão mais pública ao projeto de Mário de Andrade não eliminava divergências expressas de maneira mais íntima, e não parecia queimar pontes com os antropofagistas. Tarcila Formiga, analisando o percurso crítico de Pedrosa por uma perspectiva social, afirma que a relação tecida com Mário de Andrade “chama a atenção para as redes de sociabilidade intelectual e artística que ele [Pedrosa] começou a estabelecer nesse período, revelando, portanto, como foi se inserindo progressivamente no meio artístico brasileiro, onde foi se destacar como crítico de arte mais adiante (Formiga, 2014, p.65). O mesmo pode ser dito quanto à relação de Pedrosa com os agentes do antropofagismo e com Villa-Lobos, que apesar de relativamente mais distante, aparenta nascer de um desejo do jovem

intelectual pela inserção no meio cultural, não só brasileiro como europeu, com objetivo de maiores projeções individuais.

3 VILLA-LOBOS E SEU POVO, SEGUNDO MARIO PEDROSA

Neste capítulo, faremos uma análise do ensaio de Pedrosa sobre Villa-Lobos publicado em *La Revue Musicale* sob o nome *Villa-Lobos e seu povo: o ponto de vista brasileiro* (1929)¹⁷³. O texto original foi publicado em francês, de maneira que a tradução presente na coletânea *Obra Crítica, Vol. 1* (2023a) será utilizada e confrontada com a publicação original. A interpretação desse ensaio, aliada às reflexões expostas nos capítulos anteriores sobre a questão nacional na trajetória de Mario Pedrosa até 1929, e o apoio de bibliografia especializada serão combinados para investigar o valor nacional que atribui à música de Villa-Lobos. O *Ensaio sobre música brasileira* (1928), texto de Mário de Andrade citado por Pedrosa, será utilizado para uma análise comparativa.

3.1 "A brutalidade" de Villa-Lobos

Em seu texto para *La Revue Musicale*, Pedrosa começa respondendo à crítica de um poeta francês que considerava a música de Villa-Lobos “brutal” e, por isso, inaceitável.

Um poeta francês muito reconhecido, também crítico de arte excessivamente esteta, disse, a propósito da música de Villa-Lobos, que não podia admiti-la porque não gostava da brutalidade. Mas... pode-se, por exemplo, exigir da Sagração que seja bonita? É razoável querer que todo mundo cante com a sutileza de Debussy? (Pedrosa, 2023c, p. 34)¹⁷⁴

Pedrosa constrói seu argumento numa questão mais geral do que a caracterização da música de Villa-Lobos, de Claude Debussy ou de Igor Stravinsky, compositor de *A Sagração da Primavera* (1913). O ângulo escolhido é justamente o de questionar a atitude “excessivamente esteta” ou “esteticista” (*critique d’art trop esthéticien*) de quem procura valorizar ou desvalorizar um artista usando como critério as características musicais que considera desejáveis ou indesejáveis. Não é correto, para Pedrosa, criticar a obra de um artista somente por ela não ser “sutil” como a de Debussy, ou “brutal” como a de Villa-Lobos. Pedrosa

¹⁷³ Publicado originalmente em francês com o título *Villa Lobos et son peuple: Le point de vue brésilien* (Pedrosa, 1929) (completo na seção Anexos), e publicado em português na coletânea *Obra crítica, vol. 1: Das tendências sociais da arte à natureza afetiva da forma (1927 a 1951)* (Id., 2023a).

¹⁷⁴ PEDROSA, Mario. Villa-Lobos e seu povo: o ponto de vista brasileiro. In: PEDROSA, Mario. PEDROSA, Quito (org.). *Obra crítica, vol. 1: Das tendências sociais da arte à natureza afetiva da forma (1927 a 1951)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023c.

joga com o absurdo, ao pedir que o leitor imagine alguém “exigindo” qualquer coisa de uma obra de arte, sendo a obra arte algo inanimado que não pode se moldar de acordo com a vontade alheia. Por esse ângulo, o exemplo usado é o de *A Sagração da Primavera*, mas poderia ser qualquer outra obra. Assim, Pedrosa leva a discussão para um plano mais geral, voltando-se contra um tipo de crítica: o tipo que se constrói pela valorização de determinadas características musicais em detrimento de outras. O jovem intelectual parece também questionar o “belo” como critério crítico, ao dizer que não se pode exigir de *A Sagração da Primavera* que seja “bonita”. Pedrosa também não explicitamente valoriza a suposta “brutalidade” da música de Villa-Lobos, em oposição à desvalorização dessa característica musical operada pelo crítico “poeta francês”. O jovem intelectual usa a crítica feita a Villa-Lobos para construir o seu próprio posicionamento por uma crítica de arte menos “esteticista”. Assim, Pedrosa demonstra sua oposição aos “preconceitos estéticos”, posicionamento recorrente em suas cartas da juventude.

Pedrosa usa a imagem da “caixa de música”, tocada pela “mão que gira a manivela”, como se o crítico “esteticista” preferisse que o artista fosse uma caixa de música que emitisse o som desejado ao seu comando. No entanto, “o músico não é uma caixa de música que depende apenas da mão que gira a manivela. Ele não canta em abstrato. Ele é *possuído*. Ele é inspirado. E a inspiração é igualmente nobre ao exprimir tanto a doçura e a suavidade quanto a violência ou a selvageria” (Pedrosa, 2023c, p. 34). Portanto, não se trata de usar a “violência ou selvageria” ou a “doçura e suavidade” como critério para o julgamento crítico. Afinal, todas essas características, assim como quaisquer outras, são nobres se observadas pelo ângulo da “inspiração”. Dessa maneira, Pedrosa pretende colocar de lado a valorização ou desvalorização de características musicais, substituindo a defesa estética da música de Villa-Lobos por uma “explicação” do compositor a partir da “inspiração”. O jovem crítico omite inclusive os seus próprios valores e gosto individuais, o que seria por si só uma postura oposta àquela de tipo esteticista. Em seguida, se lançará numa abordagem crítica mais explicativa, procurando demonstrar o ponto de vista do compositor para quem não se ateve a compreendê-lo.

À luz dos exemplos de Debussy e de *A Sagração da Primavera* utilizados por Pedrosa, parece correto supor que ao primeiro liga a “doçura” e a “suavidade”, enquanto ao segundo a “violência” e a “selvageria”, conforme enunciadas em sua frase sobre a nobreza da inspiração. Adjetivos como “doçura”, “suavidade” e “sutileza”, também usado por Pedrosa, são atribuídos à música de Debussy desde sempre na crítica a seu respeito. Comentando a repercussão das *Ariettes* (1887) de Debussy, François Lesure oferece alguns exemplos desse discurso em sua biografia crítica do compositor francês.

Tiersot considered the Ariettes to be ‘of a very subtle artistic feeling, very desirable,’ while the critic from the Guide musical deemed that Achille Debussy was ‘aname to remember’, and that he had a ‘refined, delicate artistic nature, seeking the original and avoiding banality. There are lovely pianistic sonorities in the accompaniment. At times, he has a slight tendency toward the cloying, toward the precious’ (...). (Lesure, 2019, p.81)

Já *A Sagração da Primavera* passou para a historiografia musical, assim como Pedrosa a qualificou, de “selvagem” e “violenta”, ou “bárbara”, de “energia contundente”.

Alguns condenavam como bárbara destruição de tudo que a tradição musical representava, enquanto outros - visto que estávamos em Paris – elogiavam-na pela mesma razão. (...) A Sagração demonstrou com força quase selvagem que o ritmo podia ser um novo impulso motivador. (...) O que imediatamente atraiu a atenção dos contemporâneos de Stravinski não foi a sutileza do ritmo, mas a força primitiva, a energia contundente da partitura. (Griffiths, 1987, p. 38-40)¹⁷⁵

Assim é possível entender que Pedrosa mobiliza o exemplo de *A Sagração da Primavera* não de forma gratuita, e sim para remeter a um tipo de obra “brutal” como seria supostamente a música de Villa-Lobos. O fato de *A Sagração da Primavera* ter continuado muito célebre mais de uma década após seu lançamento ajuda o argumento de Pedrosa, pois tratava-se de uma obra consagrada apesar de nem um pouco delicada ou “bela” no sentido tradicional. Pelo contrário, era valorizada justamente por ser violenta e, talvez para muitos ouvidos, “feia”. A noite de estreia e a repercussão na imprensa de *A Sagração da Primavera* é detalhada na biografia *Igor Stravinsky* (2015)¹⁷⁶, de Jonathan Cross:

(...) From the pit emerge unexpected, strangled sounds: a solo bassoon, unbelievably high in its register (...). From the off the music appears strange. One by one, other wind instruments join in with twisted chromatic lines and dislocated melodic fragmented layered one on top of another (...) But this is already too much for the philistines in the audience. They want glamour and all they get is this ugliness. (...) In the days that followed the press was as divided as the first-night audience. Baptised ‘Le Massacre du printemps’, the work was condemned by many: ‘a strange spectacle, a laborious and puerile barbarism’; ‘in the desire to make things primitive, prehistoric, he [Stravinsky] has worked to bring his music close to noise’. For some it was the rythmically asymmetric and discordant music that offended; for other is was the ugliness of the ‘epileptic convulsions’ in Nijinsky’s choreography. For others, still, however, it marked ‘the beggining of a new stage in the activity of Stravinsky...the man of his time and perhaps its prophet’; Stravinsky was hailed as ‘genius’, ‘the Messiah we have been waiting for since Wagner’. There was, then, little agreement (Cross, 2015, p. 126-130).

¹⁷⁵ GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

¹⁷⁶ CROSS, Jonathan. **Igor Stravinsky (Critical Lives collection)**. Londres: Reaktion Books, 2015.

É possível, portanto, que Pedrosa tenha visto na música de Villa-Lobos o mesmo potencial que *A Sagração da Primavera* oferecia para o questionamento do “belo” e do “delicado” na música e a construção de novos parâmetros para a crítica musical.

No entanto, para além das reflexões mais gerais sobre o modelo de crítica, é possível que Pedrosa trace um paralelo entre Villa-Lobos e Stravinsky por conta de proximidades musicais percebidas entre a obra dos dois compositores. No entanto, não é possível afirmar com certeza que Pedrosa tenha de fato ouvido as obras de Villa-Lobos ou mesmo *A Sagração da Primavera*. Levando em conta a possibilidade de Pedrosa ter apenas ouvido Villa-Lobos falar sobre sua própria obra, ou lido a respeito na imprensa, ainda seria compreensível o paralelo entre Villa-Lobos com Stravinsky, por conta da persistente comparação da música do brasileiro com a do compositor russo feita nas páginas da imprensa francesa.

3.2 O papel da inspiração na música de Villa-Lobos

Pedrosa continua, então, o seu artigo pretendendo apresentar o ponto de vista do artista, pelo ângulo da inspiração. A criação artística obedece às leis da inspiração e não da estética, segundo Pedrosa. A inspiração seria um fator inevitável no momento da criação, e isso vale tanto para Villa-Lobos quanto para qualquer músico. O músico seria “possuído” ou “levado” (“*Il est pris*”) pela inspiração a criar. Perto dessa força irresistível, a estética aparenta ser de importância menor para Pedrosa, quando afirma que o gosto do criador só se encontra no momento posterior à criação. Há, portanto, um momento onde as características artísticas valorizadas pelo criador podem moldar a criação, mas é necessário levar em conta que algo muito além da sua estética preferida pode “irromper” no momento da inspiração.

O “ponto de vista brasileiro”, anunciado no título do texto, começa a ser explorado quando Pedrosa afirma que a inspiração de Villa-Lobos é marcada pela forma de sentir do povo ao qual ele pertence.

O gosto não se encontra na fonte primeira da poesia, ele não irrompe com a inspiração. Ele é posterior. Só o encontramos depois. Na estética. O que significa que se não se entender o Brasil, não se pode compreender Villa-Lobos. É um pouco como pedir a um cacto rosas silvestres, e não a sua bruta flor vermelha. Pois a arte de um artista inconscientemente marcado pela forma de sentir de seu povo, tão profunda e tão fatalmente saturado da natureza de seu país como Villa, não pode ser delicada ou fina, mas deve ser o que é: impetuosa e selvagem, sensual e sentimental, luxuriante e plena. Ela tem a sinceridade ingênua e total de uma torrente. (Pedrosa, 2023c, p. 34-35)

Segundo Pedrosa, numa situação em que um artista é inconscientemente marcado pela forma de sentir de seu povo, e inevitavelmente (“fatalmente”) saturado pela natureza brasileira, esse artista fará apenas o que é o natural e esperado: gerar uma arte brasileira. Villa-Lobos seria exemplo disso. Pedrosa não deixa claro se qualquer indivíduo brasileiro, ou qualquer artista, é “inconscientemente marcado pela forma de sentir” de seu povo e ‘saturado profunda e fatalmente pela natureza’ brasileira, ou se isso se refere apenas a um artista “como Villa”.

Pedrosa foi leitor de Freud, e simpático tanto ao surrealismo quando às vertentes de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade do modernismo brasileiro, que compartilhavam a busca de respostas para a questão da inspiração em estudos de Freud sobre o inconsciente. No segundo manifesto do surrealismo, publicado originalmente em 1929 (Breton, 1929)¹⁷⁷, o poeta francês André Breton afirmaria:

É inútil embarçarmo-nos aqui com sutilezas, de mais sabermos o que é a inspiração. Não existe confusão possível; foi ela que, em todos os termos e em todos os lugares, satisfaz as necessidades supremas de expressão. (...) Nós a reconhecemos sem custo por aquela tomada de posse total do nosso espírito que, de longe em longe, impede que para todo o problema proposto sejamos juguete de uma solução racional sem prejuízo de outra solução racional, por aquela espécie de curto-circuito que ela provoca entre uma dada ideia e a sua correspondente (escrita, por exemplo). (Breton, 2022, p. 390-391)¹⁷⁸

A questão da inspiração já era explorada, no entanto, havia muitos anos no debate cultural europeu e brasileiro. Filippo Marinetti, líder do movimento futurista, afirma no seu *Suplemento ao Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, originalmente publicado em 1912 (Marinetti, 1912)¹⁷⁹:

Quando eu falo de intuição e de inteligência, não quero falar de dois domínios distintos e nitidamente separados. Todo espírito criador pôde verificar, durante o trabalho de criação, que os fenômenos intuitivos se misturam aos fenômenos da inteligência lógica. É por conseguinte impossível determinar exatamente o momento em que termina a inspiração inconsciente e começa a vontade lúcida. Às vezes esta última engendra bruscamente a inspiração, às vezes ela a acompanha. Após várias horas de trabalho animado e penoso, o espírito criador se liberta de repente do peso de todos os obstáculos e se torna de algum modo a presa de uma estranha

¹⁷⁷ BRETON, André. Segundo manifesto do surrealismo. *La Révolution Surréaliste*, Paris, n. 12, p. 1-17, dez. 1929.

¹⁷⁸ BRETON, André. Segundo manifesto surrealista. In: TELES, Gilberto (org.). **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Edição 21. Ebook. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022, p. 351 – 415.

¹⁷⁹ MARINETTI, Filippo. **Suplemento al Manifesto tecnico della Letteratura futurista**. Milão: Direzione del Movimento Futurista, 11 ago. 1912.

espontaneidade de concepção e de execução. A mão que escreve parece se desligar do corpo e se prolongar em liberdade, bem longe do cérebro que, de alguma maneira desligado do corpo, tornado aéreo, olha de muito alto, com uma excessiva lucidez, as frases inesperadas que saem da pena. (Marinetti, 2022, p. 210)¹⁸⁰

Está colocada nesse texto a questão do inconsciente na criação espontânea. No Brasil acontecia também a reflexão sobre inspiração nas artes. Cristiana Facchinetti, em seu texto *Psicanálise Modernista no Brasil: um Recorte Histórico* (2003)¹⁸¹ demonstra que Mário de Andrade já explorava pelo menos desde 1922 as ideias da psicanálise no *Prefácio Interessantíssimo* ao livro de poemas *Paulicea Desvairada* (1922)¹⁸²: “Ribot¹⁸³ disse algures que inspiração é telegrama cifrado transmitido pela atividade inconsciente à atividade consciente que o traduz. Essa atividade é que pode ser repartida entre poeta e leitor (...)” (Andrade, 1922, p. 25 *apud* Facchinetti, 2003, p. 124). A mesma reflexão o modernista retoma no ensaio *A escrava que não é Isaura*, originalmente publicado em 1925 (Andrade, 1925)¹⁸⁴:

A impulsão lírica é livre, independe de nós, independe da nossa Inteligência. Pode nascer de uma réstia de cebolas como de um amor perdido. [...] A inspiração surge provocada por um crepúsculo como por uma chaminé matarazziana, pelo corpo divino de uma Nize, como pelo divino corpo de uma Cadillac. Todos os assuntos são vitais. Não há temas poéticos. Não há épocas poéticas. [...] O que realmente existe é o subconsciente enviando à inteligência telegramas e mais telegramas — para me servir da comparação de Ribot (‘A inspiração parece um telegrama cifrado que a atividade inconsciente envia à atividade consciente, que o traduz’). (Andrade, 2022, p. 545)¹⁸⁵

Pedrosa pode ter, dessa maneira, sido influenciado pelo debate modernista na questão da inspiração. Vale lembrar a maneira como Pedrosa refere-se a Freud em suas cartas da juventude, reputando ao psicanalista austríaco o domínio na questão do “indivíduo psicológico”, principalmente para os artistas. Quando Pedrosa afirma que as escolhas estéticas conscientes

¹⁸⁰ MARINETTI, Filippo. Suplemento ao manifesto técnico da literatura futurista. In: TELES, Gilberto (org.). **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Edição 21. Ebook. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022, p. 209-213.

¹⁸¹ FACCHINETTI, Cristiana. Psicanálise modernista no Brasil: um recorte histórico. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 115-137, 2003. <https://doi.org/10.1590/S0103-73312003000100006>. Disponível em: <https://www.scielo.org/pdf/physis/2003.v13n1/115-137>. Acesso em: 02.07.2026.

¹⁸² ANDRADE, Mário de. *Prefácio Interessantíssimo*. In: ANDRADE, Mário de. **Paulicea Desvairada**. São Paulo: Casa Mayença, 1922, p. 7-39. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7651>. Acesso em: 02.07.2026.

¹⁸³ Théodule-Armand Ribot, psicólogo e filósofo francês, considerado o pai da psicologia científica e experimental na França.

¹⁸⁴ ANDRADE, Mário de. **A escrava que não é Isaura**. São Paulo: Lealdade, 1925.

¹⁸⁵ ANDRADE, Mário de. *Escrava que não é Isaura*. In: TELES, Gilberto (org.). **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Edição 21. Ebook. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022, p. 542 - 553.

do artista, ou seja, pertencentes ao domínio da inteligência, estão em um momento posterior ao da inspiração, sendo essa última a força mais importante no momento criador, lembra a afirmação de Mário de Andrade no ensaio *Escrava que não é Isaura*, “a impulsão lírica é livre, independe de nós, independe da nossa Inteligência”. Pedrosa vê na música de Villa-Lobos a inspiração brasileira como um fator essencial para explicar sua música, pois ela seria um processo independente, ou muito pouco dependente, da própria vontade do artista.

3.3 A "forma de sentir" brasileira em Villa-Lobos

Pedrosa não cita o *Compendio de história da música* de Mário de Andrade (1929)¹⁸⁶ em seu texto, mas é possível traçar um paralelo entre sua posição e a ideia do indivíduo “marcado” pela “forma de sentir” nacional presente nesse livro de Mário de Andrade, no ponto em que o modernista afirma que “cada indivíduo antes de sentir como indivíduo, sente como homem duma fase histórica e duma raça” (p. 79). Esse processo que ocorre a todo indivíduo brasileiro se dá, segundo Pedrosa, de forma inconsciente. É o que ocorreria, portanto, no caso de Villa-Lobos, e como numa transferência psicológica não mediada, ou pouco mediada, pela inteligência, faz de sua música “o que é”: brasileira. Por atribuir o “sentir brasileiro” a Villa-Lobos, Pedrosa dá um indício aparente de divergência com Mário de Andrade, que em nota de rodapé do *Ensaio sobre música brasileira* afirma:

Nos países em que a cultura aparece do emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, têm de passar por três fases; 1ª a fase da *tese* nacional; 2ª a fase do *sentimento* nacional; 3ª a fase da *inconsciência* nacional. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem. Não é nosso caso ainda. Muitos de nós já estamos sentindo brasileiramente, não tem dúvida, porém o nosso coração se dispersa, nossa cultura nos traiçoa, nosso geito nos enfraquece. Mas é nobilíssimo, demonstra organização, demonstra carácter, o que põe a vontade como sentinela da raça e não deixa entrar o que é prejudicial. (Andrade, 1928, p. 17)

Mário de Andrade defendia que a “arte nacionalizada” já estava, no momento em que escreve o *Ensaio sobre música brasileira*, “feita na inconsciência do povo” (Andrade, 1928, p.4). No entanto, isso não seria o suficiente para que o compositor conseguisse fazer uma música “sinceramente” brasileira, baseada em um genuíno “modo de sentir” nacional. O

¹⁸⁶ ANDRADE, Mário de. *Compendio de historia da musica*. São Paulo: Chiarato Editores, 1929. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/8908>. Acesso em: 02.07.2026.

intelectual modernista afirma que muitos já estariam “sentindo brasileiromente”, mas não a ponto de considerar que os artistas brasileiros já teriam atingido a “segunda fase, do sentimento nacional” e muito menos a terceira, da “inconsciência nacional”, na qual todo artista faria música brasileira sem para isso precisar do esforço, da “organização” e do “caráter” ainda necessária na fase em que se encontravam. Vale observar a semelhança desse esquema de fases com aquela preconizada por Pedrosa em seu texto *Mário de Andrade, escritor brasileiro* (1927), no qual defende que haveria um momento no qual os artistas brasileiros passariam a ser inconscientemente brasileiros, e gerar obras nacionais mesmo sem a intenção de fazê-lo. Pedrosa, ao afirmar que a arte de Villa-Lobos seria um tipo de “expressão” direta do modo de sentir brasileiro, na qual o sentimento nacional marca inconscientemente o artista e aparece na sua arte, talvez já situasse Villa-Lobos entre a segunda e a terceira fase preconizada por Mário de Andrade. Não parece haver dúvida de que Mário de Andrade situasse Villa-Lobos fora dos artistas que já estariam “sentindo brasileiromente”. Frente às operações propositais que Mário de Andrade enxergava nos processos composicionais de Villa-Lobos, ao emprestar um “exotismo” à própria música ao invés de fazer “Música Brasileira”, ainda faltaria muito para que Villa-Lobos atingisse a “sinceridade do hábito” mencionada anteriormente. Pedrosa, no entanto, mesmo citando o Ensaio sobre música brasileira, dá indícios de não ter sido influenciado por essa parte do texto. Nem a sinceridade de hábito e de “convicção”, as fases preconizadas por Andrade ou mesmo a caracterização de Villa-Lobos como falsificador da entidade brasileira (Andrade, 1928, p. 3) são obstáculos para que Pedrosa enxergasse no compositor a sinceridade do “sentir” brasileiro.

A ideia de um sentimento brasileiro típico, comum a todos os indivíduos da nação, no entanto, aproxima Pedrosa e Mário de Andrade. No *Ensaio sobre música brasileira*, Mário de Andrade elogia as “uniformes e comoventes” qualidades da “nacionalidade” e da “unanimidade psicológica” brasileira (Andrade, 1928, p. 28), similar ao que Pedrosa denomina “a forma de sentir” de seu povo. A noção de “unanimidade” brasileira em Mário de Andrade pode estar referenciada nos “sentimentos coletivos” do Unanimismo de Jules Romain, movimento literário que influenciou o modernista. Ao comentar a nova edição do *Ensaio sobre música brasileira*, lançada em 2020, Flávia Toni explica:

O trabalho editorial decifrou e incorporou ainda o neologismo ‘unanimiza’ impresso com erro, como ‘unanimisa’, amalgamado o papel unificador do coro, que transpõe uma unanimidade. Submeteu-o à regra ortográfica que cobre os verbos formadores a partir de nomes aos quais se agrega o sufixo ‘izar’. Fixou-se, portanto, o termo

‘unanimiza’, compreendendo-o, na chave do unanimismo literário, como a fusão dos indivíduos ao todo universal. Certamente este neologismo se reporta ao poeta Jules Romains (1885-1972), socialista utópico e leitura matriz de Mário de Andrade em seu primeiro livro, *Há uma gota de Sangue em Cada Poema* (...). Esta posição se justifica no artigo de Mário de Andrade ‘Cantos-de-Trabalho no Brasil’, publicado em dezembro de 1926 (...), onde se lê: ‘A força unanimista dos ritmos pouco nos atrai’ ou ‘Porque afinal nisso os negros e os luso-brasileiros foram bem mais unanimistas’. (Toni, 2020, p. 34 – 35)¹⁸⁷

Mais especificamente, por “unanimidade psicológica” brasileira Mário de Andrade pode também se referir à “psicologia da alma brasileira” abordada por Graça Aranha desde 1921, em *A Esthetica da Vida*, livro que aparece como referência positiva no *Ensaio sobre música brasileira* (1928, p.5)¹⁸⁸. Pedrosa conhecia ideias de Graça Aranha e tinha como referência Jules Romains, como demonstram suas cartas da juventude. Acaba sendo o Unanimismo uma das mais definitivas referências comuns entre Pedrosa e Andrade, e que pode ter levado os dois intelectuais a referenciar os sentimentos coletivos, nesse caso os sentimentos nacionais, supostamente compartilhados entre todos os brasileiros.

3.4 Imagens da natureza brasileira na música de Villa-Lobos

A natureza brasileira, a figura natural da torrente que despenca de uma montanha (“torrent de la montagne”), a forma brasileira de sentir e a arte de Villa-Lobos aparecem no texto de Pedrosa como integrantes de um mesmo todo. A torrente poderia ser considerada “impetuosa” ou “abundante” (“touffu”), traduzida como “luxuriante”, a cultura brasileira poderia ser marcada pela “ingenuidade” e “sinceridade”, e a forma de sentir nacional “sensual” e “sentimental”. Todos esses adjetivos aparecem sobre o fundo da natureza, da qual Villa-Lobos é profundamente saturado, segunda Pedrosa. Sua arte, portanto, não poderia ser fina e delicada, pois isso não corresponde à forma de sentir brasileira. A “bruta” ou “feroz” (“farouche”) flor vermelha do cacto é algo natural, assim como seria natural a arte de um artista ser marcada pela forma de sentir do seu povo. A imagem de uma rosa tipicamente europeia brotando de um cacto é desconcertante, por não ser algo natural. Mais uma vez encontramos a oposição entre pedir a um artista que produza algo do gosto de quem está pedindo, ou que está acostumado, e entender

¹⁸⁷ TONI, Flávia. Introdução. In: ANDRADE, Mário de. TONI, Flávia (org.). **Ensaio sobre música brasileira**. São Paulo: Edusp, 2020.

¹⁸⁸ “Um poeminho humorístico do Pau Brasil de Osvaldo de Andrade até é muito menos primitivista que um capítulo da Estética da Vida de Graça Aranha. Porquê este capítulo está cheio de pregação interessada, cheio de idealismo ritual e deformatorio, cheio de magia e de medo” (Andrade, 1928, p.5).

a obra do artista, levando em conta a sua inspiração. A analogia do cacto usa o mesmo recurso do absurdo utilizado anteriormente na menção de *A Sagração da Primavera*: o ato de solicitar qualquer coisa a um cacto, que por ser inanimado não pode reagir a qualquer solicitação. Ainda mais absurdo seria pedir a um cacto que brote uma flor que agrade, ao invés da única flor que ele sabe gerar. No texto original, o termo que foi traduzido como “rosa” trata-se do francês “eglantiné”, flor tipicamente europeia¹⁸⁹. A bruta flor do cacto é colocada em oposição à eglantiné, que poderia nessa metáfora ser considerada uma flor “fina e delicada”. A “bruta” flor vermelha corresponderia à arte de qualidade selvagem do brasileiro, em oposição a uma arte fina.

Flávia Camargo Toni e Camila Fresca, no artigo *Natureza e modernismo: Mario de Andrade e Villa-Lobos antes da Semana* (2022), citam o trecho acima escrito por Mario Pedrosa como exemplo da "estética romântica fortemente associada ao nacionalismo" presente no discurso de Mário de Andrade e Villa-Lobos durante a fase inicial do modernismo. O romantismo no século XIX tinha como uma de suas características "o elogio da flora como o aconchego para a caracterização do que é próprio ou pode legitimar o que pertence ao conhecimento do povo, pois marcado pelo pertencimento a determinada paisagem ou território" (Toni; Fresca, 2022, p. 144). Villa-Lobos dizia em uma entrevista de 1921, que os cantos indígenas seriam "verdadeiros hinos da nossa natureza", e “fazem lembrar o pulsar da vida com suas múltiplas manifestações nos seres vivos que habitam nossa flora, bem como os momentos e os cadenciados dos rios e cachoeiras, apresentando assim feições completamente originais e estranhas ao espírito do mundo europeu” (Toni; Fresca, 2022, p. 150)¹⁹⁰. Mário de Andrade usa da mesma estética romântica no artigo *Música brasileira* de 1921:

Ela [a música brasileira] existiria de forma incipiente e rude, com raízes que 'penetram fundo já no povo' e que não mais poderia ser extirpada 'do coração dessa sub-raça nascida numa aurora de descobrimento, do beijo de 'três raças tristes'. Para Mario (...) a música brasileira já existia na canção popular – entendida como canção tradicional ou folclórica. Essa seria 'pura expressão silvestre que de norte a sul se manifesta variada' suas características moldando-se as paisagens da natureza ou aos caracteres humanos locais: 'No Norte, mais lírica e mais descansada, como que o Sol a impregnou dos perfumes arrancados pela adustão das terras nuas e das florestas

¹⁸⁹ “Eglantines are the European relation of Rosa primula and grow in British hedgerows” Dicionário de Cambridge. Verbete disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/eglantine>. Acesso em: 02.07.2026.

¹⁹⁰ Segundo Toni e Fresca (2022, p. 162): "Matéria extraída de periódico preservada pelo Museu Villa-Lobos (Imprensa / Livro 01 / 01.012.1.e.00). Jornal não identificado, mas a data da publicação pode ser inferida: 12 de junho de 1921. A transcrição integral obedece à norma culta vigente. As citações que seguem referem-se a essa entrevista".

traíçoeras. No centro do país já muito mais estilizada, mais viril pela audácia das riquezas, pela ânsia das ambições'. No Sul, por sua vez, era 'mais sensual, mais rítmica'. (Andrade, 01-15.06.1921¹⁹¹, p. 5-6 *apud* Toni; Fresca, 2022, p. 179)

Igualmente, em discurso de 1923 para seus alunos no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo¹⁹², Mário de Andrade orienta a composição de uma música inspirada na natureza brasileira.

É necessário 'constituir' uma arte nossa, na qual 'as oportunidades que nos apresenta a topografia das nossas paisagens, nossa flora e nossa fauna, tem uma importância presidencial e decisiva'. A favor da caracterização de um discurso musical pautado pelos elementos inerentes à nossa cultura, o reconhecimento de nossa natureza, enumerados os índices da paisagem, são primordiais:

As águas do Brasil estão organizadas em quedas que são nada menos do que 'colossais', assim como nossos rios são majestosos; no litoral, as águas do mar ao banharem uma baía, como a do Rio de Janeiro, produzem o efeito de uma língua 'múltipla e eloquente', o que talvez aponte para uma porta que acolhe outras falas, outros idiomas, ou que valoriza as variantes de nossas próprias falas brasileiras.

As cores do Brasil podem ser observadas na flora, na fauna e no mundo inorgânico, uma vez que o ouro também conta, entre os pássaros existe o vermelho, os tons de verde estão nas matas. Quanto às feições e formas geométricas, elas traduzem a silhueta dos coqueiros imperiais – que são mais altos e esguios do que as espécies comuns – e ganham paralelos com as feições humanas quando são masculinas ou calmas e viris como as vitórias-régias, e fortes como os guarantãs e jequitibás. (Andrade, 1923¹⁹³ *apud* Toni; Fresca, 2022, p. 167)

O discurso modernista "evasivo", "buscando analogias com as formas, cores e sons da natureza" (Toni; Fresca, p. 161), será substituído na obra de Mário de Andrade, por exemplo no *Ensaio sobre música brasileira*, e na música de Villa-Lobos pela pesquisa sobre a música presente no território nacional. No entanto, as imagens vagas, românticas e naturalistas para referir à nação seguirão no discurso a respeito da música de Villa-Lobos, como podemos observar no texto de Mario Pedrosa, que não escondia em suas cartas o gosto pela estética romântica. O fato de que Pedrosa não entra em uma depuração mais técnica da música de Villa-Lobos ao longo de seu ensaio reforça o argumento de Toni e Fresca, que nele identificaram os discursos "que recorrem a imagens da flora e dos sons das nossas paisagens, na evocação aos

¹⁹¹ ANDRADE, Mário de. Música Brasileira. Coluna Críticas. São Paulo, **Correio Musical Brasileiro**, [a.1] n.4, 01-15.06.1921, p. 5-6. Artigo integralmente transcrito no artigo de Toni e Fresca, p. 179.

¹⁹³ 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 diplomandos. S. Paulo, **Correio Paulistano**, 9 mar. 1923. Armazenado em: Recortes III, p. 38/9, Série Recortes, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. Discurso integralmente transcrito no artigo de Toni e Fresca (2022 p. 167).

'tipos brásílicos' que formaram a 'raça' brasileira, em visão que denota forte teor romântico, pois voltada ao enaltecimento das qualidades naturais do país" (p. 143).

3.5 O primitivismo em Villa-Lobos

Em seguida, Pedrosa trata sobre o primitivismo. Segundo o jovem crítico, os europeus, mais desenvolvidos, e, no entanto, cansados da própria cultura, procuravam se renovar a partir de fontes que ainda não haviam explorado. Na visão de Pedrosa esse era um fenômeno positivo, como um remédio para a “fadiga cultural” dos europeus, mas o primitivismo brasileiro seria um fenômeno diferente. Não se tratava, para ele, de uma cópia brasileira da moda europeia, ou uma orientação estética, e sim correspondia a uma fase natural no crescimento do país como um todo, da qual a música de Villa-Lobos é representante.

O Brasil ainda se encontra em uma fase primitiva. Mas seu primitivismo não é uma questão de moda; ele não se deve àquela busca consciente e saudável de renovação, de rejuvenescimento das fontes, de que a inteligência europeia, por demais cansada e saturada de cultura, sentiu profunda necessidade. Nosso primitivismo é mais simples e menos refinado, ele é tão somente uma fase histórica de nosso processo de crescimento e desenvolvimento. A inteligência ainda não é a nossa especialidade. Mas o sentimento, o próprio sentimentalismo. O páthos dos alemães (Pedrosa, 2023c, p. 35)

O emocional (páthos) alemão¹⁹⁴ que Pedrosa enxerga também na cultura brasileira seria predominante em relação à “inteligência”. É uma das maneiras de indicar que o primitivismo é mais simples e menos refinado que o europeu. Não se trata de moda: o primitivismo brasileiro é o fruto natural de um país que se encontra no início de seu desenvolvimento. Mas também é uma forma de indicar que, para Pedrosa, a inteligência não seria uma característica do povo brasileiro, pelos menos não “ainda”. Pedrosa revela uma

¹⁹⁴“Páthos” aqui emprego como “emocional”, tanto pela forma como Pedrosa usa o termo no texto, logo após “sentimento” e “sentimentalidade”, mas também pelo conceito de páthos na filosofia antiga e da Pathosformel, de Aby Warburg (1866 – 1929). Segundo Colleen Becker (2013, p. 16): “Within Warburg’s episteme, Pathosformel are emotionally charged figurations of antique origin that appear as manifestations of communal crisis”. Becker defende que as “figurações emocionalmente carregadas”, representações pictóricas em artefatos antigos pesquisadas por Warburg que o interessavam ao representar a “psicologia de estilo” de “toda uma época” (Zumbusch, 2004, p.88 *apud* Becker, 2013 p.12, tradução nossa), o pensador provavelmente relacionava à “Germania”, inicialmente um termo representativo da emoção de toda uma sociedade em crise, a alemã, face à invasão Napoleônica. O termo volta a ser usado na história alemã para aludir às emoções fortes e coletivas relacionadas a crises também coletivas (Becker, 2013). Heidegger em conferência de 1955, demonstra que páthos foi um termo usado na Grécia Antiga por Platão e Aristóteles como uma emoção ou um “espanto” que motiva alguém a filosofar, e remonta ao páskhein, sofrer, aguentar, suportar, tolerar, deixar-se levar por deixar-se convocar por” (Heidegger, 1989 *apud* Martins, 1999, p. 66-69).

oposição entre a “sentimentalidade” brasileira da fase primitiva e “simples”, e a “inteligência europeia” de uma fase não-primitiva e “refinada”, rumo a qual o Brasil ainda caminhava, numa perspectiva de desenvolvimento da nação. Dessa maneira, se o país encontrava-se em uma fase cultural primitiva, simples ou não-refinada, e mais sentimental do que inteligente, os mesmos adjetivos poderiam ser atribuídos à música de Villa-Lobos. Trata-se da mesma maneira que Pedrosa se referiu à língua brasileira, o primitivismo e as fases do desenvolvimento nacional em seu artigo *Mário de Andrade, escritor brasileiro* (1927).

3.6 Villa-Lobos pioneiro da música "consciente"

Segundo Pedrosa, por obra do destino ou da sorte (predestinado), Villa-Lobos teria sido o indivíduo mais destacado de todo um povo. Da “fecunda” e “potente” árvore que é o povo de um país, Villa-Lobos foi o primeiro “rebento consciente” (“Il a eu la chance prédestinée d’être la première poussée consciente de cet arbre”), ou seja, a primeira manifestação de consciência originada pelo povo brasileiro. A arte popular, criada de forma “inconsciente” pelo povo, estaria cedendo lugar à primeira grande manifestação cultural consciente: a música de Villa-Lobos, que se tornou a maior manifestação cultural do Brasil, ou seja, levando em conta toda a diversidade de formas artísticas desenvolvidas pelo povo e não só a música. Segundo Pedrosa, trata-se da primeira criação de tipo “pessoal” a se destacar na história do Brasil. “Pessoal”, pois até aquele momento o maior fruto da cultura brasileira tinha sido a própria arte “coletiva” do povo, ou seja, uma arte que não foi criada por um indivíduo apenas, e sim por um conjunto de indivíduos.

O povo foi, até agora, nosso único grande criador, ingênuo e inconsciente, cuja arte rudimentar e interessada nada mais é do que a expressão direta de suas rudes alegrias e tristezas. Ele é, como em toda parte, a árvore magnífica cuja potência e fecundidade estão sempre despertando. Villa-Lobos teve a sorte predestinada de ser o primeiro rebento consciente dessa árvore. Sua arte é uma criação completamente pessoal, mas seus materiais foram tirados de lá. Ele construiu sua cabana com a madeira da floresta que o cercava. (Pedrosa, 2023c, p. 35)

Assim como o indígena tira da floresta a madeira para construir sua cabana, Villa-Lobos teria usado a matéria musical do seu povo para construir a sua arte. Assim, Pedrosa demonstra que a arte não é feita apenas de inspiração, em uma transferência psicológica do inconsciente nacional para a obra do artista brasileiro, e sim também feita de intenção consciente. Nesse caso, se trata da intenção de Villa-Lobos de usar a música de seu povo. A

música do povo, assim como toda manifestação artística popular, seria criada de forma inconsciente e também “ingênua”, resultando “rudimentar”, dois termos que aparecem conectados à “expressão direta” das “rudes alegrias e tristezas”. Dessa forma, Pedrosa deixa implícita uma oposição entre, de um lado, o “rudimento” e as “rudes” emoções do povo, dois termos com etimologia e sentido em comum¹⁹⁵, a “ingenuidade” criativa e a “expressão direta” das emoções, e de outro lado a música de Villa-Lobos.

A maneira de conceber a música popular como expressão direta das emoções do povo pode ser encontrada também no *Ensaio sobre música brasileira* de Mário de Andrade. Após tratar sobre o caráter “dinamogênico” da música, ou seja, sua capacidade de expressar e remeter a estados fisiológicos e emoções do ser-humano, o modernista afirma:

Ora o quê que a música popular faz desses valores e poderes [dinamogênicos]? É sempre fortemente dinamogênica. É de dinamogenia sempre agradável porque resulta diretamente, sem nenhuma erudição falsificadora, sem nenhum individualismo exclusivista de necessidades gerais humanas inconscientes. E é sempre expressiva porque nasce de necessidades essenciais, por assim dizer interessadas do ser e vai sendo gradativamente despojada das arestas individualistas dela à medida que se torna de todos e anônima. E como o povo é inconsciente, é fatalizado, não pode errar e por isso não confunde umas artes com as outras, a música popular jamais não é a expressão das palavras. Nasce sempre de estados fisiopsíquicos gerais de que apenas também as palavras nascem. E por isso em vez de ser expressiva momento por momento, a música popular cria ambientes gerais, cientificamente exatos, resultantes fisiológicas da graça ou da comodidade, da alegria ou da tristura. (Andrade, 1928, p. 16-17)

A expressão direta das emoções aparece como consequência do caráter “inconsciente” do povo. Essa qualificação é simultaneamente negativa, no sentido que figura o povo como uma entidade sem consciência, e positiva, pois a “criação inconsciente” é valorizada por se opor à criação artística burguesa, mediada por valores de uma sociedade decadente. A qualificação da música popular como “interessada”, proveniente das necessidades essenciais humanas, é tratada como fruta da inconsciência. Portanto, nem tudo o que qualifica inconsciente tem uma conotação negativa, pois remete às necessidades humanas, individuais e, portanto, coletivas. A obra “interessada”, segundo conceito de Mário de Andrade, seria pretensamente uma obra de compromisso com as necessidades coletivas, sociais. Dessa maneira, o que é “rudimentar” e “ingênuo”, ou seja, “primitivo” na música popular é valorizado, pois advém de necessidades interessadas. O próprio “coletivo” da criação popular dessa maneira aparece sob luz positiva.

¹⁹⁵ Segundo o Oxford Dictionary "Of a natural product: unprocessed, untreated, unrefined, raw. In early use also: made recently or of unripe ingredients", do latim "rudis" ou "rudem". Disponível em: https://www.oed.com/dictionary/rude_adj?tl=true. Acesso em: 02.07.2026.

No entanto, a virtude de ser “consciente” como a criação “individual”, como a de Villa-Lobos. Essa é uma contradição presente nas posições de Mário de Andrade e também de Pedrosa, pois atribuir o aspecto positivo da consciência somente à criação modernista informada pela técnica europeia, como era a de Villa-Lobos.

A ideia de Villa-Lobos como um pioneiro “consciente” da música nacional “individual” apresentada por Pedrosa também tem eco em posições modernistas. A reivindicação desse pioneirismo de Villa-Lobos era operada pelos modernistas em prejuízo de gerações anteriores de músicos brasileiros que passaram à história como representantes da música nacional.

Por sua ligação com a ópera italiana, Carlos Gomes simbolizava um modelo que o modernismo desejava superar, por mais que a visão de Carlos Gomes como um mero operista seja absolutamente falsa. Para o momento que se apresentava na década de 1920, a questão principal era ressaltar Carlos Gomes como um valor negativo, a simbolizar a posição colonialista na qual o Brasil estava inserido, incapaz de produzir seus próprios compositores sinfônicos, e tendo como principal modelo de sucesso um operista italianizado. (...) Nesse sentido, a possibilidade de que Villa-Lobos superasse a importância de Carlos Gomes como modelo de compositor brasileiro assumia uma importância chave para o modernismo. Para isso era preciso esquecer a forte ligação de Carlos Gomes com as modinhas, quadrilhas e música de banda marcial que revelam forte presença em sua produção operística, e fazer ver que Villa-Lobos era o primeiro compositor brasileiro capaz de fazer o que o modernismo tencionava propor para a música: criar música erudita brasileira a partir do domínio das técnicas europeias e de seu uso para tratar ‘corretamente’ a matéria-prima fornecida pela música popular e/ou folclórica. (Egg, 2014 p. 363)¹⁹⁶

Sobrevivia no texto de Pedrosa, de forma indireta, uma reivindicação de pioneirismo brasileiro da obra de Villa-Lobos que apenas se sustentava desvalorizando as gerações anteriores de compositores brasileiros. Mário de Andrade, em um período imediatamente anterior ao ensaio de Pedrosa, pretendia combater parcialmente essa operação, ao considerar Carlos Gomes como o verdadeiro pioneiro da música artística brasileira.

É opinião repisada entre nós que Carlos Gomes não tem nada de musicalmente brasileiro, a não ser o entrecho de algumas operas. Mesmo que assim fosse, ele tinha o lugar de verdadeiro iniciador da música brasileira porque na época dele, o que faz a base essencial das músicas nacionais, a obra popular, inda não dera entre nós a cantiga racial. (Andrade, 1929, p. 31)

Sob o argumento de que a música popular ainda não estava formada em território nacional na época de Carlos Gomes, Mário de Andrade procura valorizar o compositor a partir

¹⁹⁶ EGG, André. O modernismo musical no Brasil. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). **Arte e política no Brasil: modernidades**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 349-379.

da importância que teve no passado. A moderação de Mário de Andrade quanto a Carlos Gomes diferia do momento inicial no qual os intelectuais da nova geração pretendiam a destruição completa do passado ao qual pertencia Carlos Gomes¹⁹⁷. No entanto, a orientação de Mário de Andrade para a nova época, por uma música moderna nacional, era a de superar inteiramente a música de Carlos Gomes.

Nos hoje não temos que fazer o que Carlos Gomes fez. Só o exemplo da vida e das intenções dele é que pode valer um bocado. A nossa Música será totalmente outra, e dela os traços de Carlos Gomes tem de ser abolidos. Si os moços o desprezarem, muito bem! porque as exigências da Atualidade brasileira não tem nada que ver com a música de Carlos Gomes. (Andrade, 1929, p. 159)

A afirmação de que nenhum traço de sua música deveria aparecer na obra dos compositores modernos brasileiros atesta para a sobrevivência do traço modernista destruidor do passado. Pedrosa acaba por fazer eco a esse posicionamento de maneira vantajosa a Villa-Lobos, pois apresentava o compositor perante o público francês como o primeiro representante digno de toda a história da música artística brasileira.

3.7 O Brasil em Villa-Lobos como elemento de originalidade

Segundo Pedrosa, na obra de Villa-Lobos seria possível perceber o reflexo da arte popular brasileira, que teria determinado os rumos da imaginação e sentimento do compositor. A influência de formas musicais populares, até de “coisas vagas da amplitude brasileira”, passando pelas diversas manifestações culturais que integram a riqueza artística da nação, o povo, conhecedor de sua própria cultura, identificaria facilmente na música do compositor.

Talvez qualquer brasileiro seja capaz de evocar ao acaso a parte do Brasil que, como natureza e como ser vivo que nele age, entrou na imaginação do artista e o ajudou a moldar sua sensibilidade: as danças e canções populares sob as palmeiras e as estrelas das praias do Nordeste, o batuque do cateretê na borda das florestas, as macumbas e feitiços dos negros nos arredores das cidades, as serestas e choros nas cidades, as tradições e as invenções do Carnaval nas capitais etc... Ou ainda alguma coisa mais vaga na amplitude brasileira... Coisas do fundo das florestas: a floresta brasileira tão misteriosa, cheia de lendas e de espíritos familiares, onde habitam a onça, a Cobra-Grande e os descendentes lendários de Macunaíma, herói da tribo, e os grandes rios, majestosos e profundos, esses grandes seres fabulosos que sempre inspiraram à infância brasileira medo, atração, veneração, em cujo fundo se erguem palácios encantados, morada da mãe d'água, a Iara de cabelos verdes, nossa madrinha etc...

¹⁹⁷ Exemplo dessa postura é o texto de Oswaldo de Andrade *Carlos Gomes versus Villa-Lobos* (Andrade, 1922 *apud* Arcanjo, 2016, p. 111).

Em toda a obra de Villa-Lobos, sobretudo a sinfônica, percebe-se o reflexo dessas coisas. (Pedrosa, 2023c, p. 35)

A obra sinfônica de Villa-Lobos, segundo Pedrosa, seria perceptivelmente marcada pela cultura popular brasileira, mas todas as suas composições, da primeira à última, levariam essa marca. Pedrosa vai além, ao afirmar que não só toda a obra de Villa-Lobos é marcada pela cultura brasileira, mas que é marcada por todas as manifestações dessa cultura. Para além do choro, o cateretê, as serestas e as formas musicais presentes no Carnaval, estariam representadas em toda a sua obra, diretamente ou a partir de uma influência geral, as lendas populares, a “arte negra” e a cultura indígena. Segundo Pedrosa, a música de Villa-Lobos é representativa da arte popular brasileira em toda a sua diversidade, de forma que o Brasil urbano e o Brasil da “floresta” estariam presentes na sua obra. Os *Choros* de Villa-Lobos seriam o principal exemplo disso, obras nos quais o ritmo, tratado como elemento primordial brasileiro, agiria sobre um ambiente ao mesmo tempo vago e indefinido que reflete toda a amplitude da cultura popular brasileira, resultando em uma forma musical original. Traduzido como “ambiente do choro”, o texto original trata de “l’ambience des 'Choros'”, especificamente o ciclo de obras de Villa-Lobos, cujo ambiente seria criado pela arte popular brasileira.

E é exatamente isso, acredito, que cria o que ele chama de ambiente do choro. E é nesse ambiente vago e indefinido que os ritmos vêm desabar, literalmente, como que movidos pela vontade evidente e imperiosa de lhe dar uma forma precisa, de tudo moldar quase que à sua imagem. Assim, compreende-se facilmente a predominância do ritmo nessa obra, e que seja dele que ela obtém a sua forma. Pois, aqui, ele é o elemento típico, a expressão concreta da raça. Essa rítmica é específica da música popular nacional. Para explicá-la, não é preciso buscar causas exteriores, culturais ou sociais, como já fizemos tantas vezes. Os *Choros*, por exemplo, nunca precisaram de Stravinski, do jazz ou de outras influências estrangeiras para existir. Tudo o que era necessário para criá-los existia no Brasil. (Pedrosa, 2023c, p. 35-36)

A cultura popular brasileira seria a fonte de onde todo o material artístico foi tirado para a criação dos *Choros*. Esse ciclo de obras não deve ser analisado a partir do *jazz*, de Stravinski ou qualquer elemento exterior ao Brasil, pois o material rítmico ali presente seria típico da música popular nacional.

Pedrosa contribui dessa maneira para a afirmação da originalidade de Villa-Lobos. No ano de 1929, Suzanne Demarquez publica na revista *Musique* uma análise dos *Choros* na qual afirmava: “o estudo da instrumentação de Villa-Lobos é muito atraente e haveria vários exemplos para citar. Certamente essa orquestra é de seu tempo, a de Stravinsky (entre outros) que o autor certamente leu e admirou”. Apesar de bastante positiva, escrita por uma crítica

respeitada e admiradora de seu trabalho, a reação de Villa-Lobos a essa análise foi negativa, pois “deixa transparente que Villa-Lobos sofrera alguma influência de Stravinsky (...)” quando justamente a “originalidade e brasilidade formaram o binômio villa-lobosiano!” (Guimarães, 1972, p.147¹⁹⁸ *apud* Guérios, 2003, p. 145). A dinâmica entre críticos que acusavam Villa-Lobos de imitar compositores consagrados, e o compositor brasileiro que assumia a própria defesa, se repetia desde o início da década no Brasil e na França. Em 1927, Villa-Lobos chegou a escrever um artigo no qual negava a influência de Stravinsky nos *Choros*, rebatendo essa acusação antes mesmo de ela ser feita, pois ele ainda não havia estreado as obras em questão na Europa. Para negar a influência de Stravinsky, ele apresentava suas obras como anteriores às obras do compositor russo mesmo quando não o eram, para atestar sua originalidade (Guérios, 2003, p. 144). Como é possível observar no depoimento de Pedrosa ao Projeto Memória do INAP-FUNARTE (1979a), Villa-Lobos afirmava a Pedrosa em conversas particulares que sua música não vinha de “nada que foi escrito por outros”. É possível que Pedrosa tenha sido convencido por Villa-Lobos, ou adotado a sua reivindicação de originalidade para alinhar-se ao compositor em um discurso de independência brasileira perante a influência europeia burguesa. Também no aspecto da forma musical Pedrosa está alinhado com Villa-Lobos e Suzanne Demarquez, que apresentavam o ciclo dos *Choros* como exemplo de inovação formal, contribuindo para a reivindicação de originalidade da sua música.

A ênfase dada por Pedrosa aos *Choros* também dialoga com o fato de serem as obras mais bem aceitas de Villa-Lobos na Europa. Os motivos populares do choro e da música indígena que empregava nas obras sinfônicas desse ciclo de composições apareciam como uma exótica novidade para os europeus, gerando uma música simultaneamente moderna, informada por técnicas de Stravinsky, e “primitiva”, quando se considera o elemento de música brasileira “não-refinada”. Os *Choros* orquestrais, que se assemelham a poemas sinfônicos, são o número dez (1926), número seis (1926) e número oito (1925), além da *Introdução aos choros* (1929). A mesma qualidade pode ser atribuída ao poema sinfônico *Amazonas* (1929), também apresentado na França em 1929, que não é citada por Pedrosa. Tais obras pertencem ao período francês de Villa-Lobos, ou seja, o momento em que os signos de “brasilidade” aparecem com mais intensidade em sua música e discurso, de acordo com as exigências do gosto europeu. Obras anteriores, como o poema sinfônico *Uirapurú* (1917), que já aludia à natureza brasileira

¹⁹⁸ GUIMARÃES, Luiz. **Villa-Lobos, visto da plateia e na intimidade (1912/1935)**. Rio de Janeiro: Moderna, 1972.

e a lendas indígenas, e sinfonias ufanistas como *A Vitória* (1919), ainda não apresentavam de forma tão integrada como nos *Choros* a utilização de elementos musicais brasileiros. Ainda mais irreal é a afirmação feita por Pedrosa de que em toda a obra de Villa-Lobos seria possível perceber a influência da música brasileira, sendo que a primeira fase de suas composições foi marcada antes de tudo por grande influência de gêneros, formas e autores europeus. Como não é possível saber quais dessas obras Pedrosa teria ouvido, é provável que tenha entendido as obras, principalmente os *Choros*, antes de tudo pela explicação do compositor, interpretando a música de Villa-Lobos como representação do “moderno” e do “primitivo”, portanto, das ambiguidades brasileiras que o modernismo brasileiro pretendia valorizar. Por esse ângulo, Pedrosa poderia enxergar Villa-Lobos como o primeiro artista a conformar em sua obra os elementos díspares de um Brasil que rumava ao desenvolvimento da técnica em uma era republicana, mas ainda não havia superado a sua fase colonial, na qual os elementos da música indígena e da “arte negra” aparecia como símbolos de um “passado” cultural. De forma bastante vaga, apelando antes à imaginação do leitor do que a pormenores técnicos musicais, Pedrosa mobiliza o choro e o carnaval, representando a música brasileira urbana mais contemporânea, e a música indígena e o cateretê como representantes de uma natureza ancestral intocada pelos processos da modernidade. Dessa maneira, a música de Villa-Lobos seria representante acabada de um Brasil moderno e antigo, rural e urbano, “primitivo” e “técnico”. Trata-se, portanto, de uma interpretação e apresentação da música de Villa-Lobos antes de tudo literária ou “literata”, marcada por noções do modernismo brasileiro.

3.8 O ritmo em Villa-Lobos como elemento de expressão "racial"

O elemento rítmico, no entanto, é o principal argumento utilizado por Pedrosa na defesa da originalidade de Villa-Lobos pelo prisma da “brasilidade”. Mesmo segundo Mário de Andrade, o ritmo brasileiro era “sobretudo um elemento de expressão racial” (1928, p. 12) que começava a enxergar na música de Villa-Lobos.

O que carece pois é que o músico artista assunte bem a realidade da execução popular e a desenvolva. Mais uma feita lembro Vila-Lobos. E principalmente na obra dele que a gente encontra já uma variedade maior de sincopado. E sobretudo o desenvolvimento da manifestação popular. Isso me parece importante. Si de fato agora que é período de formação devemos empregar com frequência e abuso o elemento direto fornecido pelo folclore, carece que a gente não esqueça que música artística não é fenomeno popular porem desenvolvimento deste. O compositor tem pra empregar

não só o sincopado rico que o populario fornece como pode tirar ilações disso. E nesse caso a sincopa do povo se tornará uma fonte de riqueza. (Andrade, 1928, p. 14-15)

O “desenvolvimento da manifestação popular”, ou seja, a utilização do ritmo brasileiro na música de concerto, encontrava um bom exemplo na música de Villa-Lobos, na ótica da orientação de Mário de Andrade. O “desenvolvimento”, portanto, era um processo consciente e necessário na fase da “tese nacional”, na qual os compositores brasileiros se encontravam, segundo o esquema de fases que Mário de Andrade e Pedrosa compartilhavam. Pedrosa, no entanto, parecia admitir que Villa-Lobos já empregasse o ritmo brasileiro de forma “não-intencional”, talvez até “inconsciente”. No âmbito do ritmo, a influência da cultura brasileira teria se imposto como uma força própria, à qual Villa-Lobos teria precisado apenas obedecer para que sua obra se fizesse nacional.

Villa-Lobos apenas obedeceu à imposição de seu meio e de sua raça. Sua forma nasceu da fusão de elementos rítmicos primordiais, embrionários ou já existentes na nossa música popular; por exemplo, da síncope brasileira, tão singular, que nasceu espontaneamente da lânguida, suave prosódia nacional⁴, do maxixe, malandro (capadocio) das cidades do litoral, do choro, esquecido de sua nobreza espanhola, bastardo da civilização na terra selvagem onde o violão foi substituído pelo cavaquinho etc... Intérprete profundo de seu povo, sua rítmica nada mais é do que a projeção genial, embora sem essa intenção, da manifestação popular.

⁴ Ver Ensaio sobre a música brasileira, de Mário de Andrade [São Paulo: Irmãos Chiarato & Cia, 1928]. Segundo esse autor, cuja autoridade se torna para nós cada vez maior, houve um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódia das canções ameríndias constatada também entre os africanos transplantados. Desse conflito surgiu a rítmica brasileira característica, tendo o brasileiro uma maneira bem fantasista de ritmar e fazer do ritmo algo mais livre, mais variado. O ritmo é, para ele, sobretudo um elemento de expressão racial (N. A.). (Pedrosa, 2023c, p. 36)

Pedrosa utiliza a elaboração de Mário de Andrade sobre o ritmo para defender, em conflito com o próprio autor do *Ensaio sobre música brasileira*, uma suposta brasilidade instintiva em Villa-Lobos, enquanto Mário de Andrade enxergava no compositor brasileiro uma utilização superficial dos elementos musicais nacionais. Mesmo o elogio de Mário de Andrade ao ritmo na música de Villa-Lobos é comedido e não é aprofundado por exemplos. Pedrosa extrapola esse comentário, atribuindo o ritmo em Villa-Lobos menos como um desenvolvimento (“développement”) intencional, aqui traduzido como “projeção” do elemento brasileiro, e mais como fruto de um “sentir nacional”. A explicação sobre a formação do ritmo brasileiro em um processo envolvendo as “três raças tristes”, no entanto, é uma reprodução fiel, mesmo que resumida, da explicação de Mário de Andrade no *Ensaio sobre música brasileira*.

O conceito de sincopa vindo nos dicionários nas artinhas e nos livros sobre rítmica, é tradicional e não vejo precisão de contraria-lo, está certo. O que agente carece verificar é que esse conceito muitas vezes não corresponde aos movimentos rítmicos nossos a que chamamos de sincopa. Me parece possível afirmar que se deu um conflito grande entre as nossas tendências e a rítmica já organizada e quadrada que Portugal trouxe da civilização europeia pra cá. Os ameríndios e possivelmente os africanos também se manifestavam numa rítmica provinda diretamente da prosódia, coincidindo pois em muitas manifestações com a rítmica discursiva de Gregoriano. As frases musicais dos indígenas de beiramar conservadas por Lery num tempo em que a rítmica medida ainda não estava arraigada no espírito europeu, sob o ponto-de-vista rítmico são verdadeiras frases de cantochão onde até as distinções aparecem. Muitas das registrações de Spix e Martius também implicam essa inexistência de ritmo exclusivamente musical entre os ameríndios do centro e do norte brasileiro. Mesmo nos tempos de agora os livros científicos de mais fê musical que nem os de Koch Grünberg sobre os índios do extremo-norte, de Speiser sobre os da bacia amazônica, de Colbacchini sobre o oeste brasileiro reforçam essa noção duma rítmica de canto quasi que exclusivamente fraseológica entre os índios.

Já não é possível verificar a mesma coisa do canto africano pelas melodias que Manuel Quirino registrou na Baía porém no popular brasileiro dos lundús e dos batuques impressiona a frequência de frases compostas pela repetição sistemática dum só valor de tempo bem pequeno (semicolcheia) (...). Ainda mais; em certas peças reconhecidas unanimemente ou tradicionalmente como de proveniência negra como ha “Ma Malia” deste livro essas frases oratorias aparecem e chegam mesmo a criar recitativos legítimos.

Ora esses processos de rítmica oratoria, 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. E agente pode mesmo afirmar que uma rítmica mais livre, sem medição isolada musical era mais da nossa tendencia, como provam tantos documentos já perfeitamente brasileiros que exponho em seguida a este Ensaio. Muitos dos cocos, desafios, martelos, toadas, embora se sujeitando á quadratura melódica, funcionam como verdadeiros recitativos. (Andrade, 1928, p. 11-12)

Demonstrada a formação do ritmo brasileiro a partir da interação entre os portugueses, que já praticavam uma música menos dependente da oralidade, e os africanos e indígenas, aos quais Mário de Andrade associa o “primitivo” da música recitativa, Pedrosa faz uma transposição direta desse elemento “racial” para a música de Villa-Lobos, sem, no entanto, aprofundar-se em uma explicação técnica. O que importa, antes de tudo, é identificar o compositor brasileiro com os elementos de originalidade da música nacional, ou seja, que destacam a música brasileira da influência europeia. Para Mário de Andrade, a síncope, “tal como é empregada na música popular”, é uma “formação inconsciente” (Andrade, 1928, p. 14), portanto pertencente ao domínio da expressão direta “interessada” do povo. Pedrosa, portanto, parece enxergar na música de Villa-Lobos a expressão “inconsciente” do ritmo brasileiro, em um processo menos marcado pelo rigor transpositivo pregado por Mário de Andrade e mais pela “imposição de seu meio e de sua raça”. Tanto em Mário de Andrade quanto em Pedrosa,

o ritmo brasileiro aparece como um elemento de independência em relação a tradição europeia, por ser mais livre e variado, passível de ser apresentado como “riqueza” musical.

Nossos compositores, levados pelo preconceito da sincopa-acento, têm a mania de acentuar tudo quanto é sincopa. Pois nossa música popular já atingiu muito maior variedade e subtileza que isso, deixando muitas feitas de acentuar o som aparecido em parte fraca e prolongando até a tésis seguinte do compasso ou do tempo. Os compositores se tornaram por isso muito mais pobres e primários que a arte popular, a qual por seu lado se eleva a ponto de equiparar com o apogeu da ritmica grega quando os artistas virtuosísticos de lá retiraram da ritmica o batecum do acento. (Andrade, 1928, p. 14)

3.9 A origem histórica do ritmo brasileiro até Villa-Lobos

Em seguida, Pedrosa aprofunda o ponto de vista histórico da formação cultural e musical brasileira, valendo-se amplamente da explicação de Mário de Andrade no *Ensaio sobre música brasileira*, mas também do livro *La Musique: Les transformations des formes musicales depuis l'antiquité jusqu'à nos jours* (1929) de Paul Bekker¹⁹⁹, no qual o crítico alemão explica a transformação das formas musicais desde a Grécia antiga. Mário de Andrade chega a citar o autor em seu *Compendio de história da música* (1929, p. 194), no qual analisa a música contemporânea em comparação à antiga. A teoria de Bekker será importante para Pedrosa operar uma comparação entre o início da formação brasileira com a grega, e depois uma diferenciação na maneira como a sociedade brasileira se desenvolveu, resultando em manifestações musicais únicas.

Em certas partes do Brasil ainda estamos tão perto da natureza que podemos ver, por assim dizer, o ato de nascimento, a origem concreta de muitas de suas criações populares coletivas. Quase que podemos presenciar o trabalho comovente da criação anônima. Isso se aplica a algumas de suas lendas, à sua poesia e à sua música. Aqui, é possível sentir como, para nós, música e poesia ainda estão entremeadas. É preciso pensar na Grécia ou nos primeiros séculos cristãos. Aquela conexão íntima com a língua falada que caracterizava a música grega, segundo Paul Bekker⁵, nós a encontramos também por aqui. Como os gregos, nossos cantores populares, que em sua maior parte não sabem ler, ‘não conhec[em] o ritmo mensurado no sentido atual, e escand[em] seu canto em geral conforme as leis da língua’. O processo histórico de crescente individualização dos povos que se observou na Europa e deu origem às diversas culturas nacionais que vieram substituir a única cultura de então — a cultura internacional da Igreja — marcou de forma igualmente decisiva a música medieval. De música sagrada, então universal, cantada na igreja, ela se torna profana e nacional, “dependendo agora apenas da conformação fisiológica dos povos e da língua que estes falam”⁶.

¹⁹⁹ BEKKER, Paul. *La musique: les transformations des formes musicales depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*. Paris: Payot, 1929.

⁵ Paul Bekker, *La Musique: Les transformations des formes musicales depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*. Paris: Payot, 1929 (N. A.)

⁶ Paul Bekker, *ibid* (N. A.). (Pedrosa, 2023c, p. 36-37)

O exemplo da Grécia, portanto, é utilizado para ressaltar o caráter que Mário de Andrade chamou de “recitativo” na origem da música brasileira. É possível observar também o alinhamento de Pedrosa com Mário de Andrade na comparação com os “primeiros séculos cristãos”, que o último opera no *Ensaio sobre música brasileira* ao afirmar que “os ameríndios e possivelmente os africanos também se manifestavam numa ritmica provinda diretamente da prosódia, coincidindo pois em muitas manifestações com a ritmica discursiva de Gregoriano” (Andrade, 1928, p. 11). Em seguida, no entanto, Pedrosa fará uma diferenciação de como se formou a cultura europeia e brasileira, para demonstrar como a música teria se tornado a forma predominante de expressão cultural no Brasil, enquanto na Europa esse lugar teria sido ocupado pela poesia.

Entre nós, as coisas se passaram de maneira inversa. Nada de individualização crescente dos povos. Antes uma mistura crescente dos povos. Diversas raças, totalmente diferentes, vindas de meridianos opostos, se encontraram em determinado momento no solo virgem do Brasil. O índio livre, o português conquistador e mais tarde o negro escravo. Entre esses diferentes povos, nada em comum, nada próximo, nada parecido: raças, costumes, língua, civilização estrangeiras, quase inimigas. Como comum denominador, nada além da terra sob seus pés. Cada um com suas maneiras linguísticas e musicais totalmente opostas. Ao fim, por causa da primazia de sua cultura e de sua civilização, os portugueses predominaram e impuseram a sua língua. Mas, no choque com as duas outras prosódias contrárias, a indígena e a africana, as leis prosódicas portuguesas se transformaram, dando nascimento à nossa prosódia brasileira atual, completamente diferente daquela de Portugal. Ainda podemos perceber os sinais evidentes dessa luta prosódica em nossa maneira popular muito livre de cantar, em que a única coisa que conta é o tempo, mas de forma alguma a métrica enquadrada à maneira europeia. Maneira que, transposta para os instrumentos de acompanhamento, tornou-se, com o tempo, um elemento específico da música brasileira. (Pedrosa, 2023c, p. 37-38)

O ritmo brasileiro teria sido, portanto, decorrente de um desenvolvimento social ímpar, que não poderia ser comparado com o europeu pois ocorreu a partir de vetores sociais muito distintos. A originalidade do elemento brasileiro teria assim raízes historicamente profundas, relacionadas com uma mistura de povos ou “raças”, enquanto na Europa a música teria se desenvolvido a partir de processos internos a cada povo em seu território. Pedrosa e Mário de Andrade fazem a mesma precisão a respeito da forma brasileira de ritmar: ela não imitaria diretamente a nossa prosódia e teria se desenvolvido mais livremente, gerando um sincopado diferente do europeu. Na nota 5 (que na tradução de 2023 trata-se da nota 8), Pedrosa novamente

cita o *Ensaio sobre música brasileira* resumindo a explicação de Mário de Andrade sobre a especificidade do ritmo nacional.

Mas nem sempre todas essas sutilezas rítmicas no canto são prosódicas. Por vezes elas até contradizem as leis da prosódia. Mas sempre são de essência puramente fisiológica. Até mesmo coreográfica. São movimentos livres determinados pelo cansaço e que afloram do cansaço. Etc. (Ver Mário de Andrade, *Ensaio...*) (N. A.). (Pedrosa, 2023c, p. 37-38)

O trecho citado por Pedrosa pode ser localizado de forma precisa no *Ensaio sobre música brasileira*, no qual Mário de Andrade apresenta a especificidade do ritmo brasileiro como uma decorrência de características fisiológicas, de certa maneira essenciais, da fala brasileira, que seria “mole” e “cansada”, e da tradição de danças ou formações de roda, na qual os instrumentos e as palmas combinados ao canto criam novas combinações rítmicas. Nesse sentido,

[Não se pode dizer que as sutilezas rítmicas do populario brasileiro] são exclusivamente prosódicas porque muitas feitas elas até contradizem com veemência a prosódia nossa. O brasileiro se acomodando com os elementos estranhos e se ajeitando dentro das próprias tendências adquiriu um jeito fantasista de ritmar. Fez do ritmo uma coisa mais variada mais livre e sobretudo um elemento de expressão racial. (...) É de essência puramente fisiológica, coreográfica até. São movimentos livres determinados pela fadiga. São movimentos vivos desenvolvidos da fadiga. 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 têm com o conceito tradicional da sincopa e com o efeito contratempado dela. Criam um compromisso sutil entre o recitativo e o canto estrofico. São movimentos livres que tornaram-se específicos da música nacional. (Andrade, 1928, p. 12-14)

Dessa forma, o que Mário de Andrade considera como “erros” decorrentes da fadiga de um cantor que não sustenta uma melodia até o fim, encerrando a frase musical antes do fim do compasso, como é medido o tempo segundo a tradição europeia, ou a transformação de um compasso em quaternário em ternário, acabam por criar noções de tempo e ritmo específicas do Brasil, oferecendo aos compositores uma série de inovações técnicas que o europeu não teria sido capaz de desenvolver. Dessa maneira, é afirmada mais uma vez a independência da música brasileira frente à europeia enquanto riqueza capaz de contribuir para o avanço da técnica moderna, e capaz de destacar os compositores brasileiros no cenário internacional.

Isso é uma riqueza com possibilidades enormes de aproveitamento. Si o compositor brasileiro pode empregar a sincopa, constância nossa, pode principalmente empregar movimentos melódicos aparentemente sincopados, porém desprovidos de acento, respeitosos da prosódia, ou musicalmente fantasistas, livres de remelexo maxixeiro,

movimentos emfim inteiramente pra fora do compasso ou do ritmo em que a peça vai. Efeitos que alem de requintados podem, que nem no populario, se tornar maravilhosamente expressivos e bonitos. Mas isso depende do que o compositor tiver pra nos contar... (Andrade, 1928, p. 14)

É possível, portanto, que Pedrosa tenha projetado na música de Villa-Lobos a expressão fiel do ritmo especificamente brasileiro, a partir das concepções desenvolvidas por Mário de Andrade. O fato de o modernista tratar o ritmo nacional como decorrência de características supostamente essenciais do brasileiro, ou seja, decorrentes de certas disposições fisiológicas, ajuda Pedrosa a apresentar o ritmo em Villa-Lobos como algo essencialmente nacional, decorrente de uma “imposição racial”. Essa concepção ajuda para o argumento da originalidade de Villa-Lobos e da música brasileira, permitindo que sejam negadas as interpretações de que o compositor brasileiro teria se inspirado no ritmo de Stravinsky ou do *jazz*, explorado também por outros compositores na qual Mário de Andrade considerava uma época de predominância do elemento musical rítmico na música de concerto.

O importante pro sinfonista nacional não me parece que seja se servir pois duma orquestra absolutamente típica. Haja vista o caso do jazz. Si é certo que a influência dele vale bem; si sem êle não podemos imaginar a existência do Octeto, de Strawinsky ou de “Jonny spielt auf” da Kreneck: o valor dele como enriquecimento sinfonico me parece pequeno. Porquê o fato dos instrumentos polifonicos de percussão que nem o piano e o xilofone fazerem parte quasi obrigada das obras sinfônicas de agora, o fato ainda do protagonismo até solista que a bateria adquire certas feitas (por ex. no Noneto, de Vila-Lobos) si coincidem com manifestações e tendências do jazz: são mais uma circunstancia de epoca que influência afroamericana. Não é por causa do jazz que a fase atual é de predominância rítmica. É porquê a fase atual é de predominância rítmica que o jazz é apreciado tanto. E com efeito, pra citar um caso só, a “Sagração da Primavera” de Strawinsky é anterior á expansão do jazz na Europa e é já uma peça predominantemente rítmica, com uma bateria desenvolvida que... profetisava o jazz (Andrade, 1928, p. 25)

Mário de Andrade não chega a ponto de negar a influência da “fase de predominância rítmica” nas obras de Villa-Lobos como o *Nonetto*, mas relativiza a “influência afroamericana” como faz Pedrosa, utilizando-se antes do exemplo de *A Sagração da Primavera* como um prenúncio do momento contemporâneo. Mais uma vez, é possível observar a maneira como Pedrosa se utiliza dos argumentos de Mário de Andrade para depois fazer uma extrapolação conveniente ao projeto individual de Villa-Lobos, nesse caso a negação de qualquer influência de Stravinsky na sua música.

3.10 Villa-Lobos: primeiro marco da arte "individual" no Brasil

Em seguida, Pedrosa faz dialogarem conceitos de Bekker e concepções modernistas sobre a formação brasileira, comparando os componentes “negros e ameríndios” com os europeus, em uma nota de rodapé. São concepções modernistas na medida em que pretendem atribuir às “raças” constituintes do povo brasileiro certas características aparentemente essenciais, numa visível dificuldade de “figuração do outro” (Napolitano, 2022, p. 14-16), sendo o “outro” o próprio povo brasileiro, do qual o intelectual tem uma compreensão ou superficial ou marcada por ideais europeus de “civilizado” e “primitivo”. O caráter lírico, psicológico, individual, que formam o conceito de música “profana” é associado por Bekker ao europeu, enquanto Pedrosa afirma que as músicas “ameríndia e negra” ainda não teriam desenvolvido essas características.

Para o índio, a música jamais é profana, no sentido com que Bekker usa o termo. Jamais tem caráter lírico, de ordem puramente psicológica individual. Sempre se trata de música sagrada, religiosa, no sentido sociológico; música comemorativa e ritual. Ela não conhece o ritmo exclusivamente musical. (...) Entre os índios (...) o caráter senão expressamente coletivo, mas sobretudo impessoal e afísico, sagrado e ritual, de sua música é dado, pode-se dizer, pela melodia estranhamente melancólica, misteriosamente vaga, sem o menor enquadramento formal... (Pedrosa, 2023c, p.37)

O ritmo, o tempo, e a forma da música indígena, portanto, não teriam ainda se desenvolvido enquanto elementos propriamente musicais, por conta de uma íntima conexão com a fala. Não se poderia, de certa maneira, falar de música indígena da mesma maneira que se falava da europeia, pois a primeira teria caráter antes ritual, empregada em ritos sagrados, ou “interessado”. A função social da música indígena teria predominância tamanha que não haveria espaço para a música “individual” ou “psicológica”, no sentido da expressão de emoções e pensamentos com o intuito único da fruição estética. A explicação estaria nos estágios sociais em que as raças se encontravam. O português estaria em um estágio mais individualizado, o negro num estágio intermediário, e o indígena seria ainda o menos individualizado. Apesar de supostamente encontrar-se mais desenvolvido “psicologicamente”, o negro seria “ainda demasiadamente rudimentar” para a individualização, por ainda encontrar-se numa fase “primitiva”, na qual suas manifestações culturais não poderiam ser “cultas”.

(...) Para o negro, arrancado à força de seu meio e de sua tribo e transplantado para o Brasil para viver oprimido por uma instituição social, o escravagismo, a música não é religiosa ou sagrada, ela não manifesta nenhum caráter comemorativo etc. Mas talvez, por causa das miseráveis e dolorosas condições de sua existência, ela já tenha se enraizado em motivos de ordem psicológica. No entanto, seu estágio cultural e social é primitivo demais e sua individualidade ainda demasiadamente rudimentar para que

isso possa provocar a eclosão de qualquer manifestação de lirismo, de uma música puramente pessoal. Em contrapartida, esse mesmo estágio de primitivismo, seu tipo étnico muito definido e a terrível identidade de suas condições de vida deram a essa música senão um caráter organicamente coletivo, ao menos uma formidável força unanimista, expressa pelo ritmo. (...) O certo é que no negro a rítmica já não vem tão diretamente da prosódia, como no índio. Ela já é mais individualizada musicalmente e traduz outro estágio social. A nota lírica pessoal, o individualismo psicológico são encontrados apenas no europeu, português ou espanhol, alma já mais complexa e marcada por toda uma tradição de cultura, que se exprime pela língua e pela música, já completamente separada da primeira (N. A.). (Pedrosa, 2023c, p.37)

Mais uma vez o componente negro da sociedade brasileira, como o indígena, é apresentado sob o signo dúbio do “rudimentar” e “primitivo”: negativo, pois o indivíduo não-branco aparece desprovido de consciência e individualidade, sendo antes apenas o elemento de uma entidade monolítica denominada “raça”, menos desenvolvida que a europeia, e positivo, quase pelos mesmos motivos. Afinal, tudo que os modernistas denominavam “primitivo” guardava a vantagem de ser menos contaminado pela civilização europeia marcada por um individualismo decadente, enquanto o “passado” cultural brasileiro representado pelo negro e o indígena guardava ainda a função social da música e a criação de tipo “inconsciente”, menos marcada pela expressividade mediada por elementos musicais europeus. No caso da música, esses elementos seriam a própria medida do tempo confinada ao compasso e o ritmo menos rico do que o brasileiro. A “música negra”, teria a função de coletivizar os indivíduos em meio às condições adversas da “raça”, sendo, portanto, “interessada”, pois partiria de necessidades intrinsecamente humanas e sociais. A utilização do termo “unanimista” para descrever a música negra aponta para o valor positivo apresentado por Jules Romain de uma estética que figure os indivíduos unidos em grandes grupos sociais, solidários uns aos outros perante os desafios e lutas coletivas da modernidade. Dessa forma, os adjetivos “complexo” e “marcada por toda uma tradição de cultura” referentes à música europeia podem ser valores tanto positivos quanto negativos. O uso da expressão “saturado de cultura” é exemplo disso. Nesse contexto, os europeus teriam como “necessidade” a procura de novas fontes, como quem necessita de um remédio para sua fadiga cultural. Nesse quadro, seriam “dependentes” de países como o Brasil, depositário de fontes musicais potencialmente renovadoras para música ocidental. A separação da língua e música também teria um caráter dialético. Sua individualização é perigosa, e a música junto à língua remonta a um tempo no qual a música teria uma função social e coletiva. Enquanto a música refinada, trabalhada, no contexto individual, leva a novos estágios de domínio da técnica, isso também conduz a uma separação maior do músico e da sociedade, pois

estaria cada vez mais apartado da música “interessada” e imerso na criação de uma “música pela música”, de valor social ou “interessado” nulo.

Assim, aqui a evolução de nossa música sempre andou de par com a evolução da língua, e não a seguiu, como aconteceu na Europa. Ela foi, antes, o espelho onde se refletiu, em imagem aumentada, em câmera lenta, todo o processo de formação de nossa prosódia nacional. De tal sorte que, uma vez esse processo fixado, ela também se viu fixada. Mas a partir desse momento, os destinos das duas se separam. A música segue agora seu caminho, sozinha, totalmente independente da língua. E, logo, de cantada ela passa a ser tocada, se libera completamente da poesia etc.; e esse processo continua até a eclosão da música artística e da criação pessoal, da qual Villa é a expressão máxima. (Pedrosa, 2023c, p. 38)

A mesma separação entre língua e música observada na Europa, portanto, se dava no Brasil. Villa-Lobos teria inaugurado, segundo Pedrosa, uma nova fase na cultura nacional, a da música “artística”, “desinteressada”, destinada somente para a fruição estética, se afastando de funções sociais bem definidas e da expressão direta de emoções. Pedrosa afirma que a partir da música de Villa-Lobos, “a via, agora, está pavimentada para a criação pessoal. Via das mais perigosas, que leva do coletivo ao individual. No drama da nossa cultura, é o espírito individual que deve, por sua vez, ser o protagonista” (Pedrosa, 2023c, p. 38). Villa-Lobos aparece, então, como fruto de um processo social predeterminado por fases de desenvolvimento, pelo qual o Brasil passava assim como passou a Europa. A predestinação de Villa-Lobos se reveste de uma representação histórica, na qual o “gênio” do indivíduo não é o único fator no contexto da criação “individual”, e talvez até menos predominante do que a “fatalidade” social. Pedrosa aproveita o caso de Villa-Lobos mais uma vez para desenvolver uma teorização e posicionamento mais amplo, nesse caso a respeito dos próprios rumos de um país que teve origem social diversa da europeia, mas rumava ao mesmo destino dessa, para bem ou para mal. É possível conhecer o pessimismo com que Pedrosa enxergava esse processo a partir do artigo *Mário de Andrade, escritor brasileiro* (1927), no qual temia que os artistas brasileiros caíssem na mesma degeneração formalista que os europeus. Dessa forma a música de Villa-Lobos, apesar de expressar o Brasil, aparenta ser representada por Pedrosa como o prenúncio de uma fase burguesa para a música nacional que sofreria dos mesmos males que a música das nações europeias sofriam na época: o desenvolvimento de uma música repleta de inovações técnicas e, no entanto, apartada do povo.

No entanto, isso não impede Pedrosa de considerar a música de Villa-Lobos “uma confirmação já fulgurante do acerto dos rumos e do pensamento das gerações brasileiras modernas”. Traduzido como “rumos”, o termo “orientação” (“confirmation déjà éclatante de la

justesse de l'orientation et de la pensée des générations brésiliennes modernes”) remete à orientação pretendida por Mário de Andrade: a utilização de elementos nacionais em uma música de concerto destinada ao palco internacional. Tal orientação é apresentada como um processo inevitável pelos quais os compositores brasileiros deveriam passar, que Mário de Andrade pretendia estar evidenciando e catalisando. Dessa forma, orientação e “destino” se combinam: os compositores estariam fadados a desenvolver a música nacional “cultura”, pois se trataria de um processo social, conforme observado em outros países, e, portanto, fadado a acontecer. Portanto, o certo seria acelerar esse processo, a partir de uma clara orientação na busca das fontes nacionais, em oposição à importação da cultura alheia, que seria o contrário da marcha ao progresso. Dessa forma, podemos entender a adesão de Pedrosa à orientação como uma consequência de sua visão sobre o progresso social, do qual Villa-Lobos seria representante. O desenvolvimento da técnica nacional, potencialmente “perigosa”, seria, no entanto, o processo natural de uma nação soberana, capaz de criar e afirmar sua própria música perante a influência estrangeira. No entanto, aqui fica evidenciado o caráter elitista dessa orientação: a música brasileira já existente no território nacional precisaria necessariamente passar por um refinamento técnico para se apresentar como digna de ser apreciada no cenário internacional. É dessa forma que o “primitivo”, “rudimentar” e “bárbaro” reaparecem com uma carga mais negativa do que positiva. Villa-Lobos, o criador “consciente”, é representado por Pedrosa como o compositor que transformou a música “primitiva”, de origem negra e indígena, em música “artística”, “cultura”, ou seja, passível de ser apreciada na Europa. Dessa forma, a música brasileira é apresentada por Pedrosa unicamente como um meio para um desenvolvimento musical e cultural superior. O valor nacional de Villa-Lobos é dado, nessa ordem de fatores, pelo seu valor de circulação e apreço internacional, mais especificamente o europeu, que naquela época ainda detinha o poder econômico e cultural.

3.11 Villa-Lobos como representante de uma nação musical

A pretensa predestinação de Villa-Lobos como pioneiro da música “consciente” é apresentada ainda sob outro ângulo no texto de Pedrosa. Segundo o crítico, a primeira grande criação “artística” do povo brasileiro só poderia ser musical, pois o desenvolvimento próprio da nação teria dado à música o papel de ser o denominador comum entre as “raças” que a língua não pôde desempenhar.

A língua (...) tem um destino completamente outro. O processo de sua individualização, de sua nacionalização, não ultrapassou o quadro de sua evolução prosódica, de sua transformação fisiológica. Mas toda a sua estrutura teórica, tudo aquilo que faz seu espírito e sua tradição cultural, se conservou, e sua estética resiste obstinadamente a qualquer mudança. O que é compreensível, pois é um fenômeno comum que toda cultura procure, por definição, se conservar, persistir na conservação. E o que resultou disso? Resultou, a longo prazo, um divórcio sempre crescente entre a nossa língua falada e o português que nós escrevíamos. Os letrados escreviam uma língua e o povo falava outra. Os dois não se entendiam, não tinham um meio comum de comunicação. Eles se ignoravam, e os intelectuais e literatos, com raras exceções, se sentiam estrangeiros em seu país, exilados em sua cultura. Nessas condições, é fácil supor que a música, por sua essência mais afastada de qualquer intelectualidade, mais independente da necessidade cultural, tenha tido precedência em relação à língua. Pois, em um país formado por diferentes raças, cada uma com tradições linguísticas particulares, era natural que a música se tornasse ainda mais facilmente um meio de comunicação mais vago, é verdade, mas também muito mais universal e sugestivo do que a palavra. Ela tornou-se assim, sem que ninguém se desse conta, a grande voz coletiva do povo, a expressão de sua alegria e de sua tristeza, de toda a vida subjetiva da raça. Dessa forma, aquilo que em geral, nos outros países, cabe inicialmente à língua, à poesia, foi, aqui, a missão da música. Se os literatos refinados das cidades não compreendiam a poesia inculta e bárbara do povo, se este, por sua vez, não podia nem amar nem entender, nem mesmo conhecer a literatura daqueles, a música, por sua absolutamente formidável faculdade de sugestão e por seu caráter menos intelectual e mais instintivo, podia ao menos ter a chance de tocar as pessoas das cidades, intelectuais e artistas inclusive. Foi o que aconteceu. (Pedrosa, 2023c, p.38-39)

Segundo Pedrosa, a criação musical não seria psicológica por excelência, ou seja, não teria “a capacidade de contar qual é a psicologia sem que ela seja sabida de antemão”, como enunciado por Mário de Andrade no *Ensaio sobre mmsica brasileira* (1928, p.16). Essa capacidade, de expressão direta das emoções, estaria reservada às atividades intelectuais como a poesia, ou às atividades objetivas, como o desenho e a coreografia. Por não ser intelectual ou objetiva, a música teria, no entanto, a capacidade de remeter a sensações fisiológicas, ou estados-de-alma vividos previamente, como a tristeza, a graça, a elegância, a paixão, etc. Trata-se do “poder sugestivo” da música. A música popular, que gradativamente teria se tornado uma criação anônima e de todos, despojada de individualidade, guardaria a capacidade de remeter a ambientes gerais de emoções vividas pelo povo e assim expressar a psicologia da raça, mesmo que não possa fazê-lo diretamente, como faz a palavra e o gesto.

A música popular é psicologicamente inexpressiva?

A primeira vista parece. Mas parece justamente porque é a mais sabiamente expressiva de todas as músicas.

(...) Parece mais acertado afirmar que a música não possui nenhuma força direta pra ser psicologicamente expressiva.

A gente registra os sentimentos por meio de palavras. As artes da palavra são pois as psicológicas por excelencia. E como os sentimentos se refletem no gesto ou determinam os atos as artes do espaço pelo desenho e pela mimesis coreografica

podem também expressar a psicologia com certa verdade. Tomo expressar no sentido de contar qual é a psicologia sem que ela seja sabida de antemão.

Pois a música não pode fazer isso. Não possui nem o valor intelectual direto da palavra nem o valor objetivo direto do gesto. Os valores dela são diretamente dinamogenicos e só. Valores que criam dentro do corpo estados cenestesicos novos. Estas cenestesias sendo provocadas por um elemento exterior (a música) que é recebido por uma determinação da vontade (pois a gente quis escutar a música) são observadas com acuidade particular e interesse pela consciência. E a consciência tira delas uma porção de conclusões intelectuais que as palavras batisam. Estas conclusões só serão exatas si forem conclusões fisiológicas. Está certo falar que uma música é bonita ou feia porquê certos estados cenestesicos agradam ou desagradam sem possuírem interesse prático imediato (fome, sede etc.). O agradável sem interesse imediato é batisado com o nome de Belo. O desagradável com o nome de Feio.

Inda estará certo agente chamar uma música de molenga, violenta, comoda porquê certas dinamogenias fisiológicas amolecem o organismo, regularizam o movimento dele ou o impulsionam. Estas dinamogenias nos levam pra estados psicologicos equiparáveis a outros que já tivemos na vida. Isto nos permite chamar um trecho musical de tristonho, gracioso, elegante, apaixonado etc. etc. Já com muito de metáfora e bastante de convenção. Só até aí chegam as verificações de ordem fisiopsiquica.

Mas a música possui um poder dinamogenico muito intenso e, por causa dele, fortifica e acentua estados-de-alma sabidos de antemão. E como as dinamogenias dela não têm significado intelectual, são misteriosas, o poder sugestivo da música é formidável. (Andrade, 1928, p. 16)

Segundo Mário de Andrade e Pedrosa, a música popular seria a mais expressiva das músicas, pois como o povo em si é uma entidade “inconsciente”, que se move a partir de necessidades humanas inconscientes, esse povo criaria, naturalmente, uma música que se origina dessas mesmas necessidades. Por essa lógica, a música popular nasceria do inconsciente popular e expressaria da melhor maneira a psicologia da “raça”, tornando-se “a grande voz coletiva do povo, a expressão de sua alegria e de sua tristeza, de toda a vida subjetiva da raça” (Pedrosa, 2023c, p. 39).

Concluída a reflexão sobre o desenvolvimento da música brasileira e o papel predominante que ganhou entre todas as formas culturais da nação, Pedrosa conclui também a explicação para que o Brasil tenha sido representado perante o mundo primeiramente por um músico, Villa-Lobos. A partir do ofício individual, inspirado pela técnica moderna de concerto, o compositor brasileiro teria elevado a cultura nacional como um todo, da criação coletiva e anônima, para a criação “artística”. Dialeticamente, Villa-Lobos teria aberto um caminho “perigoso”, o da criação individual, que se afasta do coletivo, onde a música teria uma função social marcada.

Hoje, entre todos os intelectuais das últimas gerações, não há um que não tenha consciência do papel capital da música na formação da nossa cultura nacional e no florescimento espiritual da alma coletiva. Imagine-se, agora, a importância que pode ter em um país assim uma obra como a de Villa-Lobos? Essa importância ultrapassa o âmbito da arte musical. O que se atingiu foi um estágio mais alto de cultura. (...) Em lugar de um poeta ou de um pensador, um músico conseguiu se expressar antes

dos outros. Ele foi a primeira manifestação individual da consciência brasileira a se expressar universalmente. Esse é um fato reconhecido, que já implica certa definição de nosso espírito e da direção que nossa cultura tomará. Nosso pensamento crítico e especulativo, em suas futuras pesquisas, deverá forçosamente considerar esse fato. Pois parece que o destino nos comprometeu com a música, o que significa que jamais nos limitaremos a ver a vida, mas a ouviremos também, e que para nós o mundo sempre será menos uma imagem que um acorde. Melodia, antes do desenho. Um processo, mais que uma definição. Então, o que isso significa? Nossa cultura será musical, ou não será? (...). (Pedrosa, 2023c, p. 39)

Assim, Villa-Lobos aparece mais uma vez como um criador individual que, ao mesmo tempo, gera uma obra resultante de processos coletivos. O compositor brasileiro é um representante acabado da brasilidade, pois sua arte é marcada pelo coletivo popular inconsciente, mas também pela orientação “primitivista” brasileira.

3.12 Interpretações do ensaio de Pedrosa sobre Villa-Lobos

O ensaio de Pedrosa sobre Villa-Lobos já havia sido comentado ou brevemente analisado em pesquisas sobre Mario Pedrosa (Formiga, 2014, p. 65-66; Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 279-289; Mari, 2022, p. 30), mas também outras sobre Villa-Lobos (Guérios, 2003; Sato, 2023²⁰⁰) e Mário de Andrade (Toni; Fresca, 2022, p.161). O ensaio de Pedrosa é citado antes de tudo como uma contribuição a mais para a consagração de Villa-Lobos enquanto representante da brasilidade musical perante o gosto francês pela música “primitiva”, o que é um fato inegável. Pedrosa é apresentado como um intelectual primitivista, pois estaria ressaltando o caráter “exótico”, valorizado pelos europeus, presente na música de Villa-Lobos. De fato, pelo menos desde 1927, Pedrosa declara publicamente sua adesão ao primitivismo brasileiro, com elogios a Mário de Andrade. Cabe, no entanto, precisar que Mário de Andrade e Pedrosa apresentavam o primitivismo menos como uma orientação estética, ao modo do *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, e mais como uma fase necessária do desenvolvimento cultural do país. O primitivismo brasileiro não era, portanto, um movimento ao qual Pedrosa e Mário de Andrade aderiam, e tampouco uma cópia do fenômeno europeu que levava o mesmo nome. Segundo os dois intelectuais, tratava-se de uma fase social, na qual a música de uma nação termina de se formar no “inconsciente coletivo” e começa a ser empregada em criações “conscientes” ou “artísticas”. Antes de um primitivismo estético,

²⁰⁰ SATO, Eduardo. Cannibalizing Bach: Villa-Lobos in Europe, 1936. *Twentieth-Century Music*, Cambridge, v. 21, n. 2, p. 263-295, 11 ago. 2023. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1478572223000129>. Acesso em: 02.07.2026.

portanto, escolhem falar de uma “fase primitiva” da cultura, mas também do país como um todo.

Em 1929, tanto Mário de Andrade quanto Oswald de Andrade encaravam o primitivismo como uma fase a ser superada. No caso de Mário de Andrade, que nomeava tal fase menos como “primitivista” e mais como a fase da “tese nacional”, estaria apenas superada quando terminado o esforço etnográfico que pretendia identificar os traços culturais presentes no território nacional inteiro. No caso de Oswald de Andrade, o primitivismo ainda era apresentado como uma fase necessária pois permitiria ao artista entrar em contato com estados “selvagens” de inconsciência a partir da intuição, importante para o projeto do “homem natural” antropofágico. No entanto, a fase primitivista logo seria substituída pela Antropofagia, que não era de orientação nacionalista ou primitivista, e sim focada na destruição de todos os valores burgueses culturais e formas ancestrais de cultura rumo ao artista novo e “selvagem”.

A análise detida do texto de Pedrosa permite distinguir um posicionamento que oscila entre essas duas tendências modernistas, pois usa de diversas concepções sobre a música brasileira defendidas por Mário de Andrade, mas apresenta Villa-Lobos como um criador profundamente brasileiro, que mesmo utilizando de processos conscientes para a produção de sua música, já seria capaz de “sentir brasileiromente” e expressar a nacionalidade de forma mais instintiva, o que remete aos estados de inconsciência e espontaneidade do artista antropofágico. Por sua vez, Mário de Andrade, no mesmo *Ensaio sobre música brasileira* que Pedrosa cita amplamente, faz uma crítica dura ao individualismo de Villa-Lobos e sua estratégia para conseguir o aplauso europeu a partir da inserção superficial de elementos brasileiros que pudesse remeter ao “exótico”.

É a tese de doutorado de Marcelo Ribeiro Vasconcelos (2018) o trabalho que mais se detém sobre o texto de Pedrosa e refina o entendimento de como ele incidia sobre a situação da época, em vez de encará-lo do ponto de vista de uma “essência” primitivista de Pedrosa.

Antes de tratar a questão como uma “adesão”, incondicional ou não, a determinado movimento ou posicionamento, talvez seja mais profícuo atentar para o espaço de tomadas de posições possíveis, determinado pelas disposições anteriores daqueles que se inserem nesse campo literário assim como pela história específica desse mesmo campo. Dessa maneira, o artigo de Pedrosa na *Revue Musicale* deve ser compreendido mais pelo lugar e pela condição de circulação de produções culturais brasileiras em contexto europeu do que por uma condição individual de Pedrosa e suposições sobre a sua adesão ao marxismo e ao método materialista dialético. Não é apenas o primitivismo subentendido no artigo de Pedrosa que deve ser tomado em consideração, mas também o valor que produtos culturais detentores de certas características

‘exoticizantes’ possuíam no mercado cultural francês, sobretudo entre as vanguardas. (Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 283)

Assim, para Ribeiro Vasconcelos, o ensaio de Pedrosa sobre Villa-Lobos, que não tinha tom explicitamente político, destoa de sua produção posterior, na qual Pedrosa desenvolve uma crítica de arte a partir de conceitos marxistas. Antes de tudo, o ensaio expressaria uma aproximação com o “modernismo andradeano”, sem, contudo, qualificá-la como uma adesão. O mais perto que Pedrosa chega de aderir de forma pública ao modernismo brasileiro é na afirmação de Mário de Andrade como autoridade intelectual, no entanto não é possível, de fato, entender essa adesão como incondicional e completa, dadas as diferenças guardadas com o modernista. Talvez mais do que um “modernista andradeano”, Pedrosa movia-se como um modernista “difuso”, emprestando ideias de diferentes correntes para formar a sua crítica, o que aparenta ser uma tática cuidadosa para permitir a sua circulação entre diferentes grupos intelectuais, dada a importância que essas relações poderiam ter para a sua projeção individual como crítico.

A consagração de Pedrosa como crítico aconteceria anos depois, de forma que poderia ser importante não polemizar abertamente com lideranças modernistas para preservar o bom convívio com os diferentes grupos, bem como não se comprometer seriamente com nenhuma dessas correntes. Isso parece ainda mais possível pelo fato de Pedrosa não continuar sua colaboração com Mário de Andrade nos anos seguintes da mesma forma como ocorreu entre 1926 e 1929, e de nunca manifestar adesão ao antropofagismo. Ribeiro Vasconcelos focaliza a questão pelo ângulo dos “produtos exóticos”, do qual certamente o texto de Pedrosa é um exemplo. O largo emprego de referências à natureza brasileira, lendas nacionais e ao estado “primitivo” da nação construía uma linguagem valorizada pelo público de *La Revue Musicale*.

Eduardo Sato também cita o texto de Pedrosa sob o ângulo de sua circulação europeia, e acrescenta considerações sobre o efeito que a figuração de Villa-Lobos como representante nacional poderia influir na comunidade artística brasileira.

Pedrosa’s claim of a more ‘authentic’ primitivism, in contrast to the modernist European trend to transform sonic Otherness into avant-garde compositions, put Villa-Lobos into a privileged position in relation to these two audiences: the Brazilian artistic community, which sought in his music a representation of its national identity, and the local audiences eager for works steeped in exoticism and difference. (Sato, 2023, p. 265)

O texto de Pedrosa, que repercutiu no Brasil, certamente dialogava com a ânsia dos intelectuais modernistas por um símbolo nacional autêntico, que Villa-Lobos tinha toda a intenção de assumir para fixar-se como o maior compositor de sua época. O texto de Pedrosa contribui duplamente para o projeto de Villa-Lobos na Europa, de apelar pelo gosto ao “exótico” e constituir-se como representante de uma nação selvagem, e de retornar ao Brasil consagrado como orgulho da nação no palco internacional.

Mário de Andrade também foi beneficiado pelo elogio de Mario Pedrosa e difusão de seu *Ensaio sobre música brasileira*, lançado apenas um ano antes, e que viria ser um texto de referência para compositores da época e de gerações futuras. Simultaneamente, Pedrosa alcançava o que pode ser considerado o seu primeiro marco de consagração: a publicação de um texto na imprensa francesa especializada que circulou amplamente entre os intelectuais da vanguarda, não só em Paris. Em sua entrevista ao Projeto Memória do INAP-FUNARTE, esse aparece como o primeiro marco na trajetória crítica de Pedrosa, que pode ter contribuído para a sua gradual conquista de autoridade no meio brasileiro e europeu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do ensaio Villa-Lobos e seu povo: o ponto de vista brasileiro permite a compreensão do elemento nacional como um valor positivo na música de Villa-Lobos segundo a ótica apresentada por Mario Pedrosa.

No texto de Pedrosa, o Brasil aparece como entidade que unifica o povo, o artista, o intelectual autor do texto e os leitores de *La Revue Musicale* que valorizassem as imagens e sons associados a uma nação distante do eixo europeu. A formação modernista de Pedrosa certamente influenciou para que apresentasse a nação brasileira como um todo coeso, dotado de características essenciais. Influenciado pelos ideais de Jules Romains, talvez Pedrosa identificasse a nacionalidade como um elemento capaz de gerar a unificação e solidariedade entre os brasileiros, bem como inspirar a simpatia de outros povos. A unificação racial entre portugueses, negros e indígenas, bem como a unificação social entre povo e intelectual, trabalhador e burguês, era frequentemente apresentada pelos modernistas como um dote da nação. Tal unificação ganhava contornos estratégicos na busca pela soberania brasileira no palco internacional, que para os modernistas se traduzia ora em projeção individual de brasileiros na Europa, ora em desenvolvimento de instituições no Brasil que reduzissem a dependência da influência europeia. A projeção do brasileiro Villa-Lobos no meio cultural francês, que atingia novas alturas na época em que Pedrosa escreveu o ensaio *Villa-Lobos e seu povo: o ponto de vista brasileiro*, é apresentada como fator positivo, fruto de uma orientação acertada do modernismo brasileiro. Dessa forma, a nação une Villa-Lobos, a plateia francesa que o apreciava, os brasileiros que podiam se orgulhar de seu representante no palco internacional, e a geração de intelectuais modernistas, que reivindicavam Villa-Lobos como integrante de seu movimento e pioneiro nacional e moderno.

A nação é valorizada por Pedrosa como elemento de originalidade, pelo ângulo de sua formação histórica e cultural. Apresentadas as diferenças em relação ao desenvolvimento da cultura na Europa, o Brasil aparece no texto de Pedrosa como nação musical, na qual a língua não pode servir para a unificação das diferentes “raças” de forma tão efetiva quanto a música. Em vista das características “dinamogênicas” da música popular, segundo conceito de Mário de Andrade, as linguagens artísticas mediadas pela inteligência e consciência, como a poesia, não teriam a capacidade de apelar para os sentidos, à emoção ou aos estados-de-alma gerais tanto quanto a música. Dessa forma, a nação brasileira é valorizada pelo ângulo da criação artística de tipo mais fisiológico, sugestivo e inconsciente do que a europeia, já saturada de sua própria cultura e sedenta por novas fontes culturais. Enquanto a Europa encarava o primitivismo como tendência estética de potencial renovador, o primitivismo só faria sentido no Brasil

quando encarado como uma fase passageira de seu desenvolvimento, rumo a estágios mais altos de cultura. Uma nação “primitiva”, no entanto, apela ao gosto francês pelo exótico, ou por estados culturais menos marcados pela influência de uma cultura europeia decadente. A música de Villa-Lobos, ao mesmo tempo em que estaria inaugurando, segundo Pedrosa, a fase “artística” de nossa cultura, seria marcada por esse mesmo primitivismo tão apreciado em Paris. Villa-Lobos, como representante de uma fase primitiva, seria capaz de gerar uma música menos marcada pelo signo da inteligência e mais pela forma de sentir brasileira, o que se torna um valor de originalidade e independência em relação a influência de uma cultura europeia altamente intelectualizada.

Pedrosa parece dialogar, dessa forma, com a noção antropofágica do homem “selvagem”, que ignora as convenções burguesas de uma cultura europeia decadente e a própria disposição lógica enquanto fator determinante na criação artística. O Brasil é valorizado, dessa forma, como uma pulsão selvagem no inconsciente do homem nacional, que modela e se impõe nas criações de um artista como Villa-Lobos enquanto força muito mais decisiva do que a própria consciência. A influência de Freud, sobre Pedrosa e Oswald de Andrade, no trato do inconsciente e seu papel na criação artística, é visível. Ao afirmar isso, Pedrosa acaba por deformar a realidade na medida em que Villa-Lobos era altamente intencional na maneira como dosava sua música moderna com signos esparsos de brasilidade, o suficiente para remeter ao “exótico” na imaginação europeia. É nesse ponto que Pedrosa apresenta diferenças com Mário de Andrade, pois o último enxergava a abundância dos processos conscientes de Villa-Lobos na construção do que considerava uma música de caráter demasiadamente individualista e deformadora do elemento nacional, ao invés de uma música profundamente informada pela cultura brasileira. Enquanto Mário de Andrade criticava o “exotismo” de Villa-Lobos como produto designado ao aplauso europeu, Pedrosa auxiliava Villa-Lobos no seu intuito de se apresentar como compositor profunda e sinceramente nacional, o que era um meio de afirmar sua originalidade.

Como um típico modernista brasileiro, e provavelmente influenciado pelo filósofo Graça Aranha, Pedrosa apresenta a nação como um conjunto de traços psicológicos. A ideia de “inconsciente nacional” permitia a Pedrosa apresentar o brasileiro como um tipo de características essenciais. A natureza brasileira, como aparece no texto de Pedrosa, era a grande força modeladora do indivíduo nacional. A melancolia, a sensualidade, a selvageria, a sentimentalidade, a suavidade, bem como outras características comuns aos indivíduos nacionais, seriam decorrentes da relação entre o brasileiro e a natureza ao seu redor. A vantagem dessa frágil abordagem era a de apresentar o brasileiro como um ser original, marcado pela especificidade de sua geografia, e dessa maneira muito diferente do europeu. É assim que

Pedrosa apresenta Villa-Lobos ao mundo. Por esse ângulo, o compositor já poderia ser apresentado como figura de soberania e independência. À moda de Romain Rolland, Pedrosa apresentava a música de Villa-Lobos como fruto de seu temperamento, que nesse caso Pedrosa afirmava ser moldado pela natureza nacional. A figura de um compositor unificado com a selva brasileira de forma inconsciente apelava para o gosto europeu pelo “exótico”.

Por fim, o Brasil aparece no texto de Pedrosa também como valor positivo de originalidade pelo ângulo do ritmo. A concepção do ritmo como elemento de expressão “racial” brasileira é desenvolvida nos mesmos termos do *Ensaio sobre música brasileira* de Mário de Andrade. O ritmo mais livre, que supera o conceito de sincopa, é apresentado como produto do choque entre a música ligada à prosódia característica de negros e indígenas com a música portuguesa, de ritmo e tempo mais rígido. É a partir da noção de tipo rítmico nacional que Pedrosa afirma a originalidade também de Villa-Lobos, defendendo sua música das acusações de influência stravinskiana. Nesse ponto Pedrosa faz um serviço de suma importância a Villa-Lobos, que não suportava ser comparado com Stravinsky, apesar da nítida influência do compositor no tratamento instrumental de diversas obras suas, bem como do próprio ritmo como fator predominante na obra e elemento de irregularidade e “brutalidade”. Pedrosa acaba deformando a realidade também nesse ponto em prol do projeto individual de Villa-Lobos, chegando ao ponto de repetir a duvidosa afirmação do compositor de que teria criado uma nova forma musical em seu ciclo de *Choros*.

A concepção de “nacional” na crítica Pedrosa acaba por revelar, contraditoriamente, uma carga negativa: o Brasil é reduzido a um conceito útil de afirmação da originalidade perante a Europa. O estágio “primitivo” da cultura nacional é tido como “baixo” em comparação ao estágio de civilização europeia. Esse aspecto do discurso modernista revela os limites da crítica à civilização burguesa que pretendia realizar, afinal, a referência para uma “alta” cultura continuava sendo a europeia. A cultura já existente no território nacional é tratada antes de tudo como “fonte” para uma criação mais alta, “artística” e “consciente”. A valorização da criação inconsciente e dos estágios “primitivos” de cultura acaba prejudicada sob essa ótica, pois as manifestações culturais “bárbaras”, “rudimentares”, “coletivas” e “interessadas” são, ao fim, “menores” do que a cultura civilizada.

Como intelectual modernista, Pedrosa tem concepções de mestiçagem, suposta unidade racial, figuração superficial e essencialista do outro. O traço colonialista, forte em Mário de Andrade, vê as manifestações culturais formadas no território nacional como matéria prima bruta para processos mais altos. O traço literato permite diluir a discussão técnica acurada em imagens e conceitos vagos, bem como deformar a realidade, denotando um possível desconhecimento da própria música de Villa-Lobos, o que parece ainda mais possível pela

completa falta de referências a concertos nos quais possa ter ouvido a música do compositor, e pela coincidência entre elementos do discurso do próprio autor e o discurso de Pedrosa. O texto de Pedrosa se apresenta como peça de consumo literário de tipo “exótico” preferido pelo francês adepto do “primitivismo”. A transposição de conceitos lidos no *Ensaio sobre música brasileira* de Mário de Andrade oculta a formação europeizada de Pedrosa no gosto musical, cultural e literário, e um conhecimento aparentemente superficial da cultura brasileira. O Brasil acaba reduzido a um meio para a projeção individual de Pedrosa, intelectual que se apresenta enquanto conhecedor na nação, e de Villa-Lobos, empenhado na busca pelo sucesso individual, para o qual a afirmação de sua “brasilidade” era antes de tudo uma estratégia.

ANEXOS

Integra do ensaio *Villa-Lobos et son Peuple: le point de vue brésilien* publicado em *La Revue Musicale*, Paris, ano 1, n.10, p.23-28, nov. 1929. Arquivo digital disponível mediante solicitação ao acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).



Villa-Lobos et son Peuple

LE POINT DE VUE BRÉSILIEN

Un poète français très distingué, doublé d'un critique d'art trop esthéticien, a dit, à propos de la musique de Villa Lobos, qu'il ne pouvait l'admettre parce qu'il n'aimait pas la brutalité. Mais... est-ce qu'on peut par exemple exiger du *Sacre* qu'il soit joli? Est-ce raisonnable de vouloir que tout le monde chante avec la finesse de Debussy? Le musicien n'est pas une boîte à musique qui ne dépend que de la main qui tourne la manivelle. Il ne chante pas en abstrait. Il est *pris*. Il est inspiré. Et l'inspiration est aussi noble en exprimant la douceur et la finesse que la violence ou la sauvagerie. Le goût ne se trouve pas à la source première de la poésie, il ne jaillit pas avec l'inspiration. Il est *postérieur*. On ne le retrouve qu'après. Dans l'esthétique. C'est-à-dire que si on ne tient pas compte du Brésil, on ne peut pas comprendre Villa Lobos. C'est à peu près comme si on attendait d'un cactus l'égantisme, au lieu de sa farouche fleur rouge. Car l'art d'un artiste inconsciemment marqué par la façon de sentir de son peuple, aussi profond et aussi fatalement saturé de la nature de son pays que Villa, ne peut pas être exquis ou fin, mais doit être ce qu'il est : emporté et sauvage, sensuel et sentimental, touffu et plein. Il a la sincérité ingénue et totale d'un torrent de la montagne. Le Brésil se trouve maintenant encore dans une phase primitive. Mais son primitivisme n'est pas une question de mode ; il n'est pas dû non plus à cette recherche consciente et saine de rafraîchissement, de rajeunissement des sources, dont l'intelligence euro-

péenne, trop fatiguée et trop chargée de culture, a si profondément senti le besoin. Notre primitivisme est plus simple et moins raffiné, il est tout bonnement une phase historique dans notre processus de croissance et de développement. L'intelligence n'est pas encore notre affaire. Mais le sentiment, la sentimentalité même. Le *pathos* des Allemands. Le peuple a été jusqu'à maintenant notre seul grand créateur, ingénu et inconscient, dont l'art rudimentaire et intéressé n'est que l'expression directe de ses rudes joies et tristesses. Il est, comme partout, l'arbre magnifique dont la puissance de fécondité est toujours en éveil. Villa Lobos a eu la chance prédestinée d'être la première poussée consciente de cet arbre. Son œuvre est une création toute personnelle mais dont les matériaux ont été tirés de là. Il a bâti sa hutte avec le bois de la forêt qui l'environnait.

Ce qui du Brésil, comme nature et comme être vivant agissant sur lui, est entré dans l'imagination de l'artiste et l'a aidé à former sa sensibilité, peut-être qu'un Brésilien le peut évoquer au hasard : les danses et rondes populaires sous les palmiers et les étoiles des plages du nord-est, le batouque du « catêrê » à l'orée des forêts, les « macumbas » et sorcelleries des nègres à la limite des villes, les « serestas » et « chôros » dans les villes, les traditions et les trouvailles du carnaval dans les capitales, etc... Ou encore quelque chose de plus vague dans l'amplitude brésilienne... Des choses du fond des bois : le bois brésilien si mystérieux, plein de légendes et de démons familiers, où habitent « l'onça », le Grand Serpent et les descendants légendaires de Macunaima, héros de la tribu, et les grands fleuves, majestueux et profonds, ces grands êtres fabuleux qui ont toujours inspiré peur, attrait, vénération à l'enfance brésilienne, au fond desquels se dressent des palais enchantés, séjour de la mère de l'eau, « l'Iara » à la chevelure verte, notre marraine, etc... On sent dans toute l'œuvre de Villa, surtout l'œuvre symphonique, le reflet de ces choses. C'est cela même, je crois, qui fait le fond de ce qu'il appelle l'ambiance des « Chôros ». Et c'est sur cette ambiance vague et indéfinie que les rythmes viennent s'abattre, littéralement, comme mus par la volonté évidente et impérieuse de lui donner une forme précise, de tout façonner presque à leur image. Ainsi, on comprend aisément la prédominance du rythme dans cette œuvre et que ce soit de lui qu'elle tienne sa forme. Car il est ici l'élément typique, l'expression concrète de la race. Cette rythmique est spécifique de la musique populaire nationale. Pour l'expliquer, on n'a pas besoin d'aller chercher des causes extérieures, culturelles ou sociales, comme on l'a déjà fait si souvent. Les « Chôros », par exemple, n'ont jamais eu besoin de Strawinsky, du jazz ou d'autres

VILLA-LOBOS ET SON PEUPLE

25

influences étrangères pour exister. Tout ce qui était nécessaire à leur création existait au Brésil. V. Lobos n'a fait qu'obéir à l'imposition de son milieu et de sa race. Sa forme est née de la fusion d'éléments rythmiques primordiaux, embryonnaires ou déjà existants dans notre musique populaire ; par exemple, de la syncope brésilienne, si singulière, qui naquit spontanément de la molle, de la douce prosodie nationale (1), la maxixe, voyou (capadocio) des villes du littoral, du « a chôro » oublieux de san oblesse espagnole, bâtard de la civilisation dans la terre sauvage, où la guitare fut remplacée par le « cavaquinho » (viole) etc... Interprète profond de son peuple, sa rythmique n'est que le développement génial mais non pas intentionnel de la manifestation populaire.

Au Brésil, nous sommes encore, dans certains domaines, tellement près de la nature, qu'on voit pour ainsi dire l'acte de naissance, l'origine concrète de beaucoup de ses créations populaires collectives. On assiste presque au travail émouvant de la création anonyme. C'est le cas pour quelques-unes de ses légendes, pour sa poésie et sa musique. On sent, chez nous, comme la musique est encore mêlée à la poésie. C'est à la Grèce ou aux premiers siècles chrétiens qu'il faut penser. « Cette connexion intime avec la langue parlée qui caractérisait la musique grecque », selon Paul Bekker (2), nous la trouvons aussi chez nous. Comme les Grecs, nos chanteurs populaires, pour la plupart ne sachant pas lire, « ne connaissent pas le rythme mesuré dans le sens d'aujourd'hui, et scandent leur chant en général d'après les lois de la langue ». Le processus historique d'individualisation croissante des peuples qui s'observa en Europe et donna naissance aux diverses cultures nationales venues remplacer l'unique culture d'alors — la culture internationale d'Église — marqua aussi décisivement la musique moyenâgeuse. De musique sacrée, universelle qu'elle était, chantée dans l'église, elle devient profane et nationale, « ne dépendant maintenant que de la conformation physiologique des peuples et de la langue qu'ils parlent » (3). Chez nous, les choses se passèrent inversement. Pas

(1) Voir *Ensaio sobre a musica brasileira*, de Mario DE ANDRADE. Selon cet auteur, dont l'autorité devient chez nous chaque jour plus grande, il y a eu un conflit entre la rythmique directement musicale des Portugais et la prosodie des musiques amérindo-indiennes constatée aussi chez les Africains transplantés. De ce conflit est sortie la rythmique caractéristique brésilienne ; le Brésilien ayant une façon toute fantaisiste de rythmer et faisant du rythme quelque chose de plus libre, de plus varié. Le rythme pour lui est surtout un élément d'expression raciale.

(2) Paul BEKKER : *La Musique. Les transformations des formes musicales depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*.

(3) Paul BEKKER, *ibid.*

d'individualisation croissante des peuples. Plutôt un mélange croissant des peuples. Plusieurs races, totalement différentes, venues de méridiens opposés, se rencontrèrent à un moment donné sur le sol vierge du Brésil. L'Indien libre, le Portugais conquérant et plus tard le Nègre esclave. Entre ces divers peuples, rien de commun, rien d'approché, rien de semblable : races, coutumes, langue, civilisation étrangères, presque ennemies. Rien, si ce n'est sous eux la terre, commun dénominateur. Chacun, avec ses moyens linguistiques et musicaux totalement opposés (1). A la fin, à cause de la supériorité de leur culture et de leur civilisation, les Portugais eurent le dessus et imposèrent leur langue. Mais, par le choc des deux autres prosodies contraires, l'indienne et l'africaine, les lois prosodiques portugaises se transformèrent, donnant naissance à notre prosodie brésilienne actuelle, complètement différente de celle du Portugal. De cette lutte prosodique, on sent encore les signes évidents dans notre façon populaire très libre de chanter (2), où seul le temps compte, mais non pas la mesure encadrée

(1) Chez l'Indien, la musique n'est jamais *profane*, au sens où l'entend Bekker. Elle n'a jamais de caractère lyrique, d'ordre purement psychologique individuel. C'est toujours de la musique *sacrée*, religieuse, au sens sociologique ; musique commémorative et rituelle. Elle ne connaît pas le rythme exclusivement musical. Tandis que le nègre, arraché de force de son milieu et de sa tribu, est transplanté au Brésil pour y vivre opprimé par une institution sociale — l'esclavage — sa musique n'est pas religieuse ou sacrée, elle ne manifeste aucun caractère commémoratif, etc. Mais peut-être, à cause des misérables et douloureuses conditions de son existence, prend-elle déjà racine dans des motifs d'ordre psychologique. Seulement son état culturel et social est trop primitif et son individualité encore trop rudimentaire, pour que cela puisse provoquer l'éclosion d'une manifestation quelconque de lyrisme, d'une musique purement personnelle. Par contre, cet état même de primitivisme, son type ethnique très défini et la terrible identité de ses conditions de vie, ont donné à cette musique sinon un caractère organiquement collectif, au moins une force unanimiste formidable, exprimée par le rythme. Cependant que, chez l'Indien, le caractère sinon expressément collectif, mais surtout impersonnel et *apsychique*, sacré et rituel, de sa musique, est donné on peut le dire par la mélodie étrangement mélancolique, mystérieusement vague, sans le moindre encadrement formel... Ce qui est certain, c'est que déjà chez le nègre la rythmique ne vient pas aussi directement de la prosodie, comme chez l'Indien. Elle est déjà plus individualisée musicalement et traduit un autre état social. La note lyrique personnelle, l'individualisme psychologique, on ne le rencontre que chez l'Européen, Portugais ou Espagnol, âme déjà plus complexe, et marquée par toute une tradition de culture, exprimée par la langue et la musique, déjà complètement séparée de la première.

(2) Mais toutes ces subtilités rythmiques dans le chant ne sont pas toujours prosodiques. Parfois elles contredisent même les lois prosodiques. Mais elles sont toujours d'essence purement physiologique. Chorégraphique même. Elles sont des mouvements libres déterminés par la fatigue et développés de la fatigue. Etc. (Voir Mario DE ANDRADE : *Ensaio*, etc.).

VILLA-LOBOS ET SON PEUPLE

27

à la façon européenne. Façon qui, transposée dans les instruments d'accompagnement, est devenue, avec le temps, un élément spécifique de la musique brésilienne. Aussi, chez nous, l'évolution de notre musique alla toujours de pair avec l'évolution de la langue, et ne la *suivit* pas, comme ce fut le cas pour l'Europe. Elle a été plutôt le miroir où s'est réfléchi, en image grossie, au ralenti, tout le processus de formation de notre prosodie nationale. De telle sorte que ce processus fixé, elle aussi s'est vue fixée. Mais à partir de ce moment, les destins des deux se séparent. La musique va maintenant son chemin, seule, en toute indépendance de la langue. Et bientôt, de chantée, elle devient jouée, se libère tout à fait de la poésie, etc. ; et ce processus continue jusqu'à l'éclosion de la musique artistique et de la création personnelle, dont Villa est le sommet. La langue, cependant, a une tout autre destinée. Le processus de son individualisation, de sa nationalisation, n'a pas dépassé le cadre de son évolution prosodique, de sa transformation physiologique. Mais toute sa structure théorique, tout ce qui fait son esprit et sa tradition culturelle, s'est conservé, et son esthétique résiste obstinément à tout changement. Cela se comprend, car c'est un phénomène connu que toute culture tient, par définition, à se conserver, à persister dans la conservation. Et qu'en résulta-t-il ? Il en résulta, à la longue, un divorce toujours grandissant entre notre langue *parlée* et le portugais que nous écrivions. Les lettrés écrivaient une langue et le peuple en parlait une autre. Les deux ne se comprenaient pas, ils n'avaient pas un moyen commun de communication. Ils s'ignoraient et les intellectuels et littérateurs, à de rares exceptions près, se sentaient étrangers dans leur pays, exilés dans leur culture. Dans ces conditions, on conçoit aisément que la musique, de par son essence plus lointaine de toute intellectualité, plus indépendante de la nécessité culturelle, ait pris le pas sur la langue. Car, dans un pays formé par différentes races, chacune avec des traditions linguistiques particulières, il était naturel que la musique devînt d'autant plus facilement un moyen de communication plus vague, certes, mais aussi beaucoup plus universel et suggestif que la parole. Elle est devenue ainsi, sans que personne s'en rende compte, la grande voix collective du peuple, l'expression de sa joie et de sa tristesse, de toute la vie subjective de la race. Ainsi, ce qui en général, dans les autres pays, revient tout d'abord à la langue, à la poésie, fut ici la mission de la musique. Si les lettrés raffinés des villes ne comprenaient pas la poésie inculte et barbare du peuple, si celui-ci à son tour ne pouvait ni aimer ni comprendre, pas même connaître leur littérature, la musique, par toute sa formidable

faculté de suggestion et son caractère moins intellectuel et plus instinctif, pouvait au moins avoir la chance de toucher les gens des villes, intellectuels et artistes y compris. C'est ce qui s'est passé. Aujourd'hui, parmi tous les intellectuels des dernières générations, il n'y en a pas un qui n'ait conscience du rôle capital de la musique dans la formation de notre culture nationale et dans l'épanouissement spirituel de l'âme collective. Imagine-t-on maintenant l'importance que peut avoir dans un tel pays une œuvre comme celle de Lobos? Cette importance déborde le cadre de l'art musical. C'est un échelon plus haut de culture qu'on a atteint. La voie maintenant est frayée à la création personnelle. Voie dangereuse entre toutes, menant du collectif à l'individuel. Dans le drame de notre culture, c'est l'esprit individuel qui doit à son tour tenir le premier rôle. Au lieu d'un poète ou d'un penseur, un musicien a réussi à s'exprimer avant les autres. Il fut la première manifestation individuelle de la conscience brésilienne s'exprimant universellement. Cela est un fait acquis, qui implique déjà une certaine définition de notre esprit et de l'orientation que prendra notre culture. Notre pensée critique et spéculative, dans ses recherches à venir, devra forcément tenir compte de ce fait. Car il paraît que le destin nous a voués à la musique, c'est-à-dire que jamais nous ne ferons que voir la vie, mais que nous l'écouterons aussi, et que le monde nous sera toujours moins une image qu'un accord. De la mélodie, avant le dessin. Un processus plutôt qu'une définition. Alors, qu'est-ce à dire? Notre culture sera *musicale*, ou ne sera pas?... L'œuvre de Villa Lobos est en tout cas une confirmation déjà éclatante de la justesse de l'orientation et de la pensée des générations brésiennes modernes.

Mario PEDROSA.

REFERÊNCIAS

PROGRAMAS DE CONCERTO

GRANDE COMPANHIA LYRICA do Theatro Colon de Buenos Aires. **Programa da temporada oficial de 1918**. Rio de Janeiro, 1918. Disponível para consulta online no acervo digitalizado do Centro de Documentação da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC - FTMRJ).

EMPRESA NACIONAL DE OPERA E GRANDE COMPANHIA LYRICA BONETTI. **Programa da temporada 1920 Concerto Symphonico Richard Strauss**. Rio de Janeiro, 16 set. 1920. Disponível para consulta online no acervo digitalizado do Centro de Documentação da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC – FTMRJ).

MATÉRIAS DE JORNAL

ARTES e artistas – Bellas Artes – Universidade de Artes. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 28.02.1925, p.2. Digitalização disponível na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

ARTES e artistas - O concerto de Bidu Sayão. **A Tribuna**, São Paulo, 24.11.1925, p.2. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

AS NOSSAS grandes pianistas - Lucia Branco da Silva. **A Vida Moderna**, São Paulo, 08/03/1924, p. 2. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

BIDU Sayão (coluna Recitaes), **Correio Paulistano**, São Paulo, 22.11.1925, p.6. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

BRAILOWSKI (coluna Musica). **O Jornal**, Rio de Janeiro, 19.06.1925, p. 11. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

CHRONICA Musical. Lucia Branco. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 10.06.1925, p.11. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

CONCERTO Dvorak-Vornout (coluna Recitaes). **Correio Paulistano**, São Paulo, 06.06.1925, p.3. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

COROS Ukranianos. **Correio Paulistano**, São Paulo, 23.06.1925, p.10. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

COROS Ukranianos (seção COMUNICADOS, coluna THEATROS). **Correio Paulistano**, São Paulo, 24.06.1925, p. 6. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

GRANDE concerto de canto da senhorista Bidu Sayão. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 18.10.1925, p.5. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

NINON Vallin. **Correio Paulistano**, São Paulo, 30.11.1925, p.5. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

NO SANT'ANNA: - o 1º recital de Brailowsky. **Correio Paulistano**, São Paulo, 05.07.1925, p. 3. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

O ENTHUSIASMO entre nós – Uma manifestação aos nossos aliados no Theatro Municipal. Uma manifestação aos nossos aliados. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 06.10.1918, capa. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

O GRUPO regional russo (coluna Theatros – Artes e artistas). **O Paiz**, Rio de Janeiro, 20.12.1923, p.2. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

O PASSARO de Fogo (coluna Theatros – Artes e Artistas). **O Paiz**, Rio de Janeiro, 04.12.1923, p.2. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

OS COROS ucranianos estréam hoje no Sant'Anna. **Correio Paulistano**, São Paulo, 18.06.1925, p. 3. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

RECITAL da pianista Lucia Branco. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 07.06.1925, p. 4. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

RECITAL de Elsie Houston. **O Brasil**, Rio de Janeiro, 24.05.1924, p. 3. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

SOCIEDADE quarteto paulista. **A Cigarra**, São Paulo, 01.11.1923, p. 12. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

THEATRO Municipal. **Correio Paulistano**, São Paulo, 29.09.1925, p.10. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

UM BANQUETE com discurso para enterrar o passado... - Ouvindo romanticamente o velho mar bramindo, Graça Aranha prega a reforma da beleza universal – Não apareceu nenhum Tetzl para replicar ao novo Lutero dos ideais artísticos. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 20.06.1925, capa. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

UNIVERSIDADE de Arte – Um projeto que merece acolhida e amparo. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 15.03.1925, p.4. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

CORRESPONDÊNCIA

HOUSTON, Elsie. [**Correspondência**]. Destinatário: Lívio Xavier. Icarai, 05.08.1921. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP).

HOUSTON, Elsie. [**Correspondência**]. Destinatário: Lívio Xavier. Berlim, 17.10.1922. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP).

HOUSTON, Elsie. [**Correspondência**]. Destinatário: Lívio Xavier. Berlim, 20.02.1922. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP).

PEDROSA, Mario. [**Correspondência**]. Destinatário: Lívio Xavier. Itaipava, 24.12.1923. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Transcrição disponível em: <https://mariopedrosa120.org.br/exposicao/carta-1/>. Acesso em: 02.07.2026.

PEDROSA, Mario. [**Correspondência**]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 06-10.06.1925. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Transcrição disponível: <https://mariopedrosa120.org.br/exposicao/carta-2/>. Acesso em: 02.07.2026.

PEDROSA, Mario. [**Correspondência**]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 19-20.06.1925. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Transcrição disponível em: <https://mariopedrosa120.org.br/exposicao/carta-3/>. Acesso em: 02.07.2026.

PEDROSA, Mario. [**Correspondência**]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 08-09.07.1925. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Transcrição disponível em: <https://mariopedrosa120.org.br/exposicao/carta-4/>. Acesso em: 02.07.2026.

PEDROSA, Mario. [**Correspondência**]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 08-09.1925. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP).

PEDROSA, Mario. [**Correspondência**]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 29.08.1925. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Transcrição disponível em: <https://mariopedrosa120.org.br/exposicao/carta-5/>. Acesso em: 02.07.2026.

PEDROSA, Mario. [**Correspondência**]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 19-20.09.1925. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Transcrição disponível em: <https://mariopedrosa120.org.br/exposicao/carta-6/>. Acesso em: 02.07.2026.

PEDROSA, Mario. [**Correspondência**]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 14.10.1925. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP). Transcrição disponível em: <https://mariopedrosa120.org.br/exposicao/carta-7/>. Acesso em: 02.07.2026.

PEDROSA, Mario. [**Correspondência**]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 10-11.1925. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP).

PEDROSA, Mario. [**Correspondência**]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 1926. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP).

PEDROSA, Mario. [**Correspondência**]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 12.02.1926. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP).

PEDROSA, Mario. [**Correspondência**]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 07.05.1926. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP).

PEDROSA, Mario. [**Correspondência**]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 05.01.1927. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP).

PEDROSA, Mário. [**Correspondência**]. Destinatário: Mário de Andrade. A bordo do Itatinga, 09.01.1927. Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), MA-C-CPL, n. 5649.

PEDROSA, Mario. [**Correspondência**]. Destinatário: Lívio Xavier. João Pessoa, 02-03.1927. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP).

PEDROSA, Mário. [**Correspondência**]. Destinatário: Mário de Andrade. Paraíba, 14.03.1927. Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), MA-C-CPL, n. 5650.

PEDROSA, Mario. [**Correspondência**]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 02.04.1927. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP).

PEDROSA, Mario; MELLO, Plínio. [**Correspondência**]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 08.1927. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa),

Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP).
Transcrição disponível em: <https://mariopedrosa120.org.br/exposicao/carta-11/>. Acesso em: 02.07.2026.

PEDROSA, Mario. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. São Paulo, 25-26.08.1927, CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP).
Transcrição disponível em: <https://mariopedrosa120.org.br/exposicao/carta-12/>. Acesso em: 02.07.2026.

PEDROSA, Mário. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. Berlim, 1927. Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), MA-C-CPL, n. 5651.

PEDROSA, Mario. [Correspondência]. Destinatário: Lívio Xavier. Paris, 08.1929. CEMAP (Centro de Documentação do Movimento Operário Mario Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP).

BIBLIOGRAFIA

ALAMBERT, Francisco. Atualidade e desatualidade de Mario Pedrosa. In: ANDRADE, Everaldo; ALAMBERT, Francisco; MARI, Marcelo (orgs.). **Mario Pedrosa: revolução sensível**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023, p. 374 – 380. Disponível em: https://fpabramo.org.br/wp-content/uploads/2025/04/17-Mario_Pedrosa.pdf. Acesso em: 02.07.2026.

ALVES, Cauê. O pensamento de Mario Pedrosa sobre museus. **Aurora**, São Paulo, v. 14, n. 42, p. 51–70, 23 abr. 2022. DOI: [10.23925/1982-6672.2021v14i42p51-70](https://doi.org/10.23925/1982-6672.2021v14i42p51-70). Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/55874>. Acesso em: 02.07.2026.

AMARAL, Aracy. **Tarsila, sua obra e seu tempo, vol. I**. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1975. Acervo Lucia Teixeira/Centro Pagu-Unisanta.

ANDRADE, Everaldo; ALAMBERT, Francisco; MARI, Marcelo (orgs.). **Mario Pedrosa: revolução sensível**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023. Disponível em: https://fpabramo.org.br/wp-content/uploads/2025/04/17-Mario_Pedrosa.pdf. Acesso em: 02.07.2026.

ANDRADE, Mário de. Futurista? **Jornal do Commercio**, São Paulo, 06.06.1921.

ANDRADE, Mário de. Música Brasileira. Coluna Críticas. **Correio Musical Brasileiro**, [a.1] n.4, 01-15.06.1921, p. 5-6.

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 diplomandos. **Correio Paulistano**, São Paulo, 9 mar. 1923. Armazenado em: Recortes III, p. 38/9, Série Recortes, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

ANDRADE, Mário de. Prefácio Interessantíssimo. In: ANDRADE, Mário de. **Paulicea Desvairada**. São Paulo: Casa Mayença, 1922, p. 7-39. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7651>. Acesso em: 02.07.2026.

ANDRADE, Mário de. **A escrava que não é Isaura**. São Paulo: Lealdade, 1925.

ANDRADE, Mário de. **Clan do Jabotí**. São Paulo: Editora Cupolo, 1927a. Disponível em: <https://literaturabrasileira.ufsc.br/midias/stream?id=117837>. Acesso em: 02.07.2026.

ANDRADE, Mário de. Coco do major. In: ANDRADE, Mário de. **Clan do Jabotí**. São Paulo: Editora Cupolo, 1927b, p. 85. Disponível em: <https://literaturabrasileira.ufsc.br/midias/stream?id=117837>. Acesso em: 02.07.2026.

ANDRADE, Mário de. Moda da cadeia de Porto Alegre. In: ANDRADE, Mário de. **Clan do Jabotí**. São Paulo: Editora Cupolo, 1927c, p. 89. Disponível em: <https://literaturabrasileira.ufsc.br/midias/stream?id=117837>. Acesso em: 02.07.2026.

ANDRADE, Mário de. **Amar, verbo intransitivo**. São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi, 1927d.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre música brasileira**. São Paulo: Chiarato & Cia, 1928. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7652>. Acesso em: 02.07.2026.

ANDRADE, Mário de. **Compendio de historia da musica**. São Paulo: Chiarato Editores, 1929. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/8908>. Acesso em: 02.07.2026.

ANDRADE, Mário de. Villa-Lobos. Quartas musicais. **Diário Nacional**, São Paulo, 08.01.1930, p. 7. Digitalização disponível para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

ANDRADE, Mário de. **Remate de males**. São Paulo: Editora Cupolo, 1930.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

ANDRADE, Mário de. Escrava que não é Isaura. In: TELES, Gilberto (org.). **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Edição 21. Ebook. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022, p. 542 - 553.

ANDRADE, Oswald de. Carlos Gomes versus Villa-Lobos. **Jornal do Commercio**, São Paulo, 12 fev. 1922, p. 5.

ARANHA, José Pereira da Graça. **A Esthetica da Vida**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1921a. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3930>. Acesso em: 02.07.2026.

ARANHA, José Pereira da Graça. In: **A imaginação brasileira**. ARANHA, José Pereira da Graça. **A Esthetica da Vida**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1921b, p. 85 - 93. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3930>. Acesso em: 02.07.2026.

ARANHA, José Pereira da Graça. A emoção estética na arte moderna. In: ARANHA, José Pereira da Graça. **Espirito Moderno**. São Paulo: Cia. Graphico - Editora Monteiro Lobato, 1925a, p. 11-22. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3929>. Acesso em: 02.07.2026.

ARANHA, José Pereira da Graça. O espirito moderno. In: **Espirito Moderno**. São Paulo: Cia. Graphico - Editora Monteiro Lobato, p. 23-47, 1925b. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3929>. Acesso em: 02.07.2026.

ARANHA, José Pereira da Graça. Pantheismo sem a natureza. In: **Espirito Moderno**. São Paulo: Cia. Graphico - Editora Monteiro Lobato, 1925c, p. 107-108. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3929>. Acesso em: 02.07.2026.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Mario Pedrosa: um capítulo brasileiro da teoria da abstração. [Prefácio]. In: Pedrosa, Mario. ARANTES, Otília (org.). **Forma e percepção estética**: textos escolhidos II. São Paulo: EDUSP, 1996.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mario Pedrosa**: itinerário crítico. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AVERBACH, Ricardo. **Villa-Lobos and Modernism: The Apotheosis of Cannibal Music**. Lanham: Lexington Books, 2022.

BATISTA, Marta; LOPEZ, Telê; LIMA, Yone (orgs.). **Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929. Documentação**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

BENTO, Antônio. O ambiente no Rio ao tempo de Ismael Nery. **Cadernos Brasileiros**, n.35, 1966.

BRETON, André. Segundo manifesto do surrealismo. **La Révolution Surréaliste**, Paris, n. 12, dez. 1929, p. 1-17.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro – antecedentes da Semana de Arte Moderna**. Edição 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BECKER, Colleen. Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm. **Journal of Art Historiography**, Reino Unido, v. 9, dez. 2013. Disponível em: <https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/12/becker.pdf>. Acesso em: 02.07.2026.

BEKKER, Paul. **La musique: les transformations des formes musicales depuis l'antiquité jusqu'à nos jours**. Paris: Payot, 1929.

BERTEVELLI, Isabel C. Dias. **Elsie Houston (1902-1943), cantora e pesquisadora brasileira**. Dissertação (Mestrado/Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2000.

BERTEVELLI, Isabel C. Dias. Elsie Houston e Chants Populaires du Brésil: pesquisas sobre o folclore musical brasileiro e formação de repertório artístico, décadas de 1920 a 1940 In: **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, p. 305-330, 23 set. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/issue/view/359>. Acesso em: 02.07.2026.

BOPP, Raul. **Vida e Morte da Antropofagia**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

BRETON, Andre. Segundo manifesto surrealista. In: TELES, Gilberto (org.). **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. Edição 21. Ebook. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022, p. 351 - 415.

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022a.

CARDOSO, Rafael. O selvagem cosmopolita: Modernismo, primitivismo e a descida antropofágica. In: **Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022b, p. 197.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Brasil novo música, nação e modernidade: os anos 20 e 30**. Tese (Livre Docência). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

CORREIA DO LAGO, Manoel Aranha. **O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil**. Rio de Janeiro: Reller Editora, 2010.

CROSS, Jonathan. **Igor Stravinsky (Critical Lives collection)**. Londres: Reaktion Books, 2015.

CUNHA PEDROSA, Pedro da. **Minhas próprias memórias: Vida pública**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editoria, 1963.

CUNHA PEDROSA, Pedro da. **Minhas próprias memórias: Vida privada**. Rio de Janeiro: Tipografia Jornal do Comércio, 1973.

DI CARLO, Josnei; CZAJKA, Rodrigo. Plural de intelectual, Mario Pedrosa. **Sociologias Plurais**, Curitiba, v. 7, n.1, p. 12-31, 31 jan. 2021. DOI: [10.5380/scplpr.v7i1.79163](https://doi.org/10.5380/scplpr.v7i1.79163). Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/scplpr/article/view/79163>. Acesso em: 02.07.2026.

EGG, André. O modernismo musical no Brasil. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). **Arte e política no Brasil: modernidades**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 349-379.

FACCHINETTI, Cristiana. Psicanálise modernista no Brasil: um recorte histórico. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p 115-137, 2003. <https://doi.org/10.1590/S0103-73312003000100006>. Disponível em: <https://www.scielo.org/pdf/physis/2003.v13n1/115-137>. Acesso em: 02.07.2026.

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

FORMIGA, Tarcila. **À espera da hora plástica**: o percurso de Mario Pedrosa na crítica de arte brasileira. Tese (Doutorado/Sociologia). PPGSA/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FISCHER, Jacques. **L'amour et la morale**: essai d'interprétation physiologique de la pensée humaine. Paris: Payot, 1925.

GALLET, Luciano. **Estudos de Folclore**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Cia, 1934.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna**: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

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

GUIMARÃES, Luiz. **Villa-Lobos, visto da plateia e na intimidade (1912/1935)**. Rio de Janeiro: Moderna, 1972.

HEIDEGGER, Martin. Que é isto - a filosofia?. In: **Conferências e escritos filosóficos/Heidegger**. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

HOUSTON, Elsie. **Chants populaires du Brésil**. Première série recueillie et publiée par Mme. Elsie Houston-Péret; introduction par Philippe Stern. Bibliothèque Musicale du Musée de la Parole et du Musée Guimet. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1930.

KAREPOVS, Dainis. **Pas de Politique Mariô!** Mario Pedrosa e a política. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2017.

KING, William G. Music and Musicians - Candomble in a Night Club - About Elsie Houston, Soprano From Brazil. **The New York Sun**, 30/03/1940, p. 28.

LEHMANN, Lilli. **Meine Gesangskunst**. Berlin: Verlag der Zukunft, 1902.

LEHMANN, Lilli. **Aprenda a cantar**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1984.

LEITÃO, Robson. **Heitor Villa-Lobos: da antropofagia às narrativas de Alejo Carpentier e Mário de Andrade**. Tese (Doutorado/Estudos de Literatura). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/6568>. Acesso em: 02.07.2026.

LESURE, François. **Claude Debussy: a critical biography** (Eastman Studies in Music). Tradução: Marie Rolf. Rochester: University of Rochester Press, 2019.

LOPES, Vivian Caroline Fernandes. **Traços do expressionismo alemão em Mário de Andrade**. 2013. Dissertação (Mestrado/ Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MACHADO, Ubiratan. **História das Livrarias Cariocas**. São Paulo, Edusp, 2012.

MARI, Marcelo. Surrealismo, expressionismo e arte proletária em Mario Pedrosa (1925-1933). **Aurora**, São Paulo, v. 14, n. 42, p. 7–35, 23 abr. 2022. DOI: [10.23925/1982-6672.2021v14i42p7-35](https://doi.org/10.23925/1982-6672.2021v14i42p7-35). Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/55867>. Acesso em: 02.07.2026.

MARINETTI, Filippo. **Suplemento al Manifesto tecnico della Letteratura futurista**. Milão: Direzione del Movimento Futurista, 1912.

MARINETTI, Filippo. Suplemento ao manifesto técnico da literatura futurista. In: TELES, Gilberto (org.). **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. Edição 21. Ebook. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022, p. 209-213.

MARQUES NETO, José Castilho. **Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do Trotskismo no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

MARQUES NETO, José Castilho. **Mario Pedrosa e o Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1996.

MICELI, Sergio. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.

MARCONDES, Marcos Antônio (org.). **Enciclopédia de música brasileira: erudita, folclórica e popular**. São Paulo: Art, 1977.

MARTINS, Francisco. O que é pathos? **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 62-80, Out. - dez. 1999. DOI: <https://doi.org/10.1590/1415-47141999004005>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rlpf/a/gqK3tgmPMGDcD3r5xFZnKXH/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 02.07.2026.

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

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). **Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. Edição 2. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.

MORAES, Marcos Antonio. **Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2007.

MORAES JUNIOR, Jaime. **Sociedade Glauco Velásquez: motivação e realizações**. Dissertação (Mestrado/Música) - Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

MOTA, Lourenço Dantas (Coord.). **A história vivida**. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1981.

MOYANO, Daniel. El resplandor en el abismo: el movimiento Clarté y el pacifismo en América Latina (1918-1941). **Anuario Colombiano de la Historia Social y de la Cultura**, [S. l.], v. 42, n. 2, p. 127-159, 2015. ISSN 0120-2456. DOI: <https://doi.org/10.15446/achsc.v42n2.53332>. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/53332/54997>. Acesso em 02.07.2026.

NAPOLITANO, Marcos. O longo modernismo: reflexões sobre a agenda político-cultural do século XX brasileiro. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 10, n. 3, p. 1–23, 16 dez. 2022. DOI: <https://doi.org/10.33871/23179937.2022.10.3.6948>. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/6948>. Acesso em 02.07.2026.

NEEDELL, Jeffrey. **A Tropical Belle Époque: Elite, Culture and Society in Turn of-the-Century Rio de Janeiro**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

NEPOMUCENO, Nirlene. **Testemunhos de poéticas negras: de Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926-1927)**. Dissertação (Mestrado/História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/12947>. Acesso em 02.07.2026.

OTTERO, Barbara; GUELHMAN, Laura; SCOFANO, Paula. **112 anos de aniversários do Theatro Municipal contados pela imprensa**. E-book. Rio de Janeiro: 2021. Disponível em: <http://theatromunicipal.rj.gov.br/wp-content/uploads/2021/07/Ebook-112-Anivers%C3%A1rios.pdf>. Acesso em: 02.07.2026.

PALADINO, Luiza Mader. **A opção museológica de Mario Pedrosa: solidariedade e imaginação social em museus da América Latina**. 2020. Tese (Doutorado/Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. DOI: [10.11606/T.93.2020.tde-03122020-212111](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-03122020-212111). Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-03122020-212111/publico/2020_LuizaMaderPaladino_VCorr.pdf. Acesso em: 02.07.2026.

PEDROSA, Mario. Mário de Andrade, escritor brasileiro. **A União**, João Pessoa, 1927.

PEDROSA, Mario. Villa-Lobos et son Peuple: le point de vue brésilien. **La Revue Musicale**, Paris, ano 1, n.10, p.23-28, nov. 1929. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

PEDROSA, Mario. Mario Pedrosa e a vitória dos seus fracassos. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, ano IX, nº 469, p. 4-14, 23-29 jun. 1978. Entrevista concedida a Félix de Athayde, Washington Novaes, Lygia Pape, Hélio Pellegrino, Ziraldo et al. Digitalização disponível na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

PEDROSA, Mario. **Entrevista concedida ao Projeto Memória do Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP-FUNARTE)**. Entrevista não-publicada. Rio de Janeiro, 1979a.

PEDROSA, Mario. ARANTES, Otilia (org.). **Arte, forma e personalidade**. São Paulo: Kairós, 1979b.

PEDROSA, Mario. Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: PEDROSA, Mario. ARANTES, Otilia (org.). **Arte, forma e personalidade**. São Paulo: Kairós, 1979c, p. 27.

PEDROSA, Mario. A arte não é fundamental. A profissão do intelectual é ser revolucionário. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 646, p. 7-11, 12-18 nov. 1981a. Entrevista concedida a Félix de Athayde, Washington Novaes, Lygia Pape, Hélio Pellegrino, Ziraldo et

al. Digitalização disponível na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

PEDROSA, Mario. [Entrevista concedida a] Ferreira Gullar e Lourenço Dantas Mota. In: MOTA, Lourenço Dantas (Org.). **A história vivida**. Rio de Janeiro: FGV, 1981b.

PEDROSA, Mario. AMARAL, Aracy (org.). **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981c.

PEDROSA, Mario. ARANTES, Otília (org.). **Política das artes**: textos escolhidos. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 1995.

PEDROSA, Mario. ARANTES, Otília (org.). **Forma e percepção estética**: textos escolhidos II. São Paulo: EDUSP, 1996.

PEDROSA, Mario. ARANTES, Otília (org.). PEDROSA, Mario. **Acadêmicos e Modernos**: textos escolhidos III. São Paulo: EDUSP, 1998.

PEDROSA, Mario. ARANTES, Otília (org.). **Modernidade cá e lá**: textos escolhidos IV. São Paulo: EDUSP, 2000.

PEDROSA, Mario. FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo (orgs.). **Mario Pedrosa**: Primary documents. New York: MoMA, 2015.

PEDROSA, Mario. PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; SOMMER, Michelle (orgs.). **Mario Pedrosa**: De la naturaleza afectiva de la forma. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017. Disponível em: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/mario_pedros_baja.pdf. Acesso em: 02.07.2026.

PEDROSA, Mario. PEDROSA, Quito (org.). **Obra crítica, vol. 1**: Das tendências sociais da arte à natureza afetiva da forma (1927 a 1951). São Paulo: Companhia das Letras, 2023a.

PEDROSA, Mario. Mário de Andrade, escritor brasileiro. In: PEDROSA, Mario. PEDROSA, Quito (org.). **Obra crítica, vol. 1**: Das tendências sociais da arte à natureza afetiva da forma (1927 a 1951). São Paulo: Companhia das Letras, 2023b.

PEDROSA, Mario. Villa-Lobos e seu povo: o ponto de vista brasileiro. In: PEDROSA,

Mario. PEDROSA, Quito (org.). **Obra crítica, vol. 1:** Das tendências sociais da arte à natureza afetiva da forma (1927 a 1951). São Paulo: Companhia das Letras, 2023c.

PEDROSA, Quito. Mario Pedrosa uma cronologia. In: PUCU, Izabela; VILLAS BÔAS, Gláucia; PEDROSA, Quito (orgs.). **Mario Pedrosa atual**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>. Acesso em: 02.07.2026.

PEPPERCORN, Lisa M. **The World of Villa-Lobos in Pictures and Documents**. Aldershot: Scolar Press, 1996.

PUCU, Izabela; VILLAS BÔAS, Gláucia; PEDROSA, Quito (orgs.). **Mario Pedrosa atual**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>. Acesso em: 02.07.2026.

RIBEIRO VASCONCELOS, Marcelo. **O exílio de Mario Pedrosa nos Estados Unidos e os New York Intellectuals:** abstracionismo na barbárie. Tese (Doutorado/Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2018. DOI: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2018.1047866>. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1047866>. Acesso em: 02.07.2026.

ROLLAND, Romain. **Vie de Beethoven**. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1903.

ROLLAND, Romain. **Jean-Christophe:** L'Aube (Jean-Christophe #1). Paris: Société d'éditions littéraires et artistiques, 1904.

ROLLAND, Romain. **Jean-Christophe:** La Nouvelle Journée (Jean-Christophe #10). Paris: Société d'éditions littéraires et artistiques, 1912.

ROLLAND, Romain. **Vie de Tolstoï**. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1911.

ROLLAND, Romain. Lettre ouverte à Gerhart Hauptmann. **Journal de Genève**, Genebra, 2 set. 1914a.

ROLLAND, Romain. Au-dessus de la mêlée. **Journal de Genève**, Genebra, 22 set. 1914b.

ROLLAND, Romain. De deux maux, le moindre: pangermanisme, panslavisme? **Journal de**

Genève, Genebra, 10 out. 1914c.

ROLLAND, Romain. **Au-dessus de la mêlée**. Paris: Ollendorff, 1915a.

ROLLAND, Romain. Lettre ouverte à Gerhart Hauptmann. In: ROLLAND, Romain. **Au-dessus de la mêlée**. Paris: Ollendorff, 1915b, p. 5 - 8.

ROLLAND, Romain. De deux maux, le moindre: pangermanisme, panslavisme? In: ROLLAND, Romain. **Au-dessus de la mêlée**. Paris: Ollendorff, 1915c, p. 39- 45.

ROLLAND, Romain. **Colas Breugnon**. Paris: Éditions Albin Michel, 1919a.

ROLLAND, Romain. **Beethoven**. Tradução de Bertha Constance Hull. New York: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1919b.

ROLLAND, Romain. **Aux peuples assassinés**. Paris: Ollendorff, 1920.

ROMAINS, Jules. Les sentiments unanimes et la poésie. Paris: **Le Penseur**, 1905.

ROMAINS, Jules. Os sentimentos unânimes e a poesia. Le Penseur. In: TELES, Gilberto (org.). **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Edição 21. Ebook. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022, p. 171 - 177.

SALGADO, Plínio. Despertemos a nação. In: SALGADO, Plínio. **Obras Completas**. São Paulo: Editora das Américas, 1955a.

SALGADO, Plínio. Sentimentais. In: SALGADO, Plínio. **Obras Completas**. São Paulo: Editora das Américas, 1955b.

SATO, Eduardo. Cannibalizing Bach: Villa-Lobos in Europe, 1936. **Twentieth-Century Music**, Cambridge, v. 21, n. 2, p. 263-295, 11 ago. 2023. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1478572223000129>. Acesso em: 02.07.2026.

SANTOS, Mauro Camilo; KAYAMA, Adriana. Arthur Iberê de Lemos: compositor esquecido. **Modus**, Belo Horizonte, v. 10, n. 16, p. 67-84, 11 abr. 2015. Disponível em: <https://revista.uemg.br/gtic-modus/article/view/1105>. Acesso em: 02.07.2026.

SOUZA, Ana Cecília; FRONER, Yacy-Ara. Museu das Origens: um projeto para pensar a arte brasileira. **ARJ - Art Research Journal**: Revista de Pesquisa em Artes, Natal, v. 11, n.

1, 30 jun. 2024. DOI: <https://doi.org/10.36025/arj.v11i1.28380>. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/28380>. Acesso em: 02.07.2026.

TELES, Gilberto. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Edição 21. Ebook. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

TONI, Flávia. A música brasileira e a cooperação intelectual no Congresso de Arte Popular de Praga (1928). **DEBATES**, Rio de Janeiro, n. 17, p.172-196, 24 nov. 2016. Disponível em: <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/6131>. Acesso em: 02.07.2026.

TONI, Flávia. Introdução. In: ANDRADE, Mário de. TONI, Flávia (org.). **Ensaio sobre música brasileira**. São Paulo: Edusp, 2020.

TONI, Flávia. **Mário de Andrade e Villa-Lobos**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.

TONI, Flávia; FRESCA, Camila. Natureza e modernismo: Mário de Andrade e Villa-Lobos antes da Semana. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 36, n.104, p. 143–184, 17 fev. 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2022.36104.008>. Disponível em: https://revistas.usp.br/eav/pt_BR/article/view/194931/180049. Acesso em 02.07.2026.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os Mandarins Milagrosos**: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

VILLA-LOBOS, Heitor. Uma entrevista com Villa Lobos. A sua musica na Europa - Musica e musicos de hoje - Edgar Varése - Projectos – A musica para “Malazarte” de Graça Aranha. **Movimento Brasileiro**: revista de crítica e informação, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 5-6, set. 1929. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/6939/9/Anno.1_n.09_45000033232_Output.o.pdf. Acesso em: 02.07.2026.

VILLAS BÔAS, Glaucia. **Mario Pedrosa, crítico de arte e da modernidade**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2023a.

VILLAS BÔAS, Glaucia. Mario Pedrosa e Mário de Andrade. In: **Mario Pedrosa, crítico de arte e da modernidade**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2023b.

YANSEN, Marília. **O folclore, o popular e o erudito nas canções típicas brasileiras de Villa-Lobos**: uma abordagem interpretativa. Dissertação (Mestrado/Música). Universidade

Federal do Paraná, Curitiba, 2016. Disponível em:
<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/90053>. Acesso em 02.07.2026.

ZUMBUSCH, Cornelia. **Wissenschaft in Bildern**. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk. Berlin: Akademie-Verlag 2004.