

Maurício Hoelz

Universidade Federal Rural do
Rio de Janeiro - UFRRJ

E-mail:

mauriciohoelz@gmail.com



*Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).*

Copyright (©):

*Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução*

ISSN: 2175-8689

A liga de Mário e Ariel

Mário's League and Ariel

La Liga de Mário y Ariel

Hoelz, M. Liga de Mário e Ariel. *Revista Eco-Pós*, 28(3), 276–298.
<https://doi.org/10.29146/eco-ps.v28i3.28575>

RESUMO:

Mais do que as obras literárias, as revistas foram o mais eficaz instrumento de comunicação das ideias modernistas. Mais do que isso, constituíram simultaneamente um laboratório de experimentação da linguagem e uma plataforma de intervenção cultural, que nos dão a dimensão do modernismo em e como movimento. Pretendo aqui traçar um perfil de corpo inteiro de Ariel: Revista de Cultura Musical, material praticamente inexplorado pela vasta fortuna crítica do modernismo, e qualificar seu papel na afirmação de um ideário musical ao mesmo tempo moderno e nacional, enfocando a direção de Mário de Andrade na editoria do periódico, do número 9 ao 13. Se a militância modernista de Mário em suas poéticas iniciais, inspirada na simultaneidade sonora da composição musical, desenvolve a ideia de “polifonia” e “simultaneísmo” a fim de romper com a mimese e com a linearidade do discurso verbal, em Ariel ele como que incorpora esse princípio formal polifônico à própria fatura da revista.

PALAVRAS-CHAVE: *Mário de Andrade; Música; Modernismo; Ariel.*

ABSTRACT:

More than literary works, magazines were the most effective vehicle for disseminating modernist ideas. Beyond that, they served simultaneously as laboratories for linguistic experimentation and platforms for cultural intervention, offering a sense of modernism both in and as a movement. This paper aims to present a full-bodied profile of Ariel: Revista de Cultura Musical, a publication largely overlooked by the extensive modernist critical tradition, and to assess its role in affirming a musical ideology that was at once modern and national. The focus is on Mário de Andrade's editorial leadership of the magazine, from issues 9 through 13. If his early modernist poetics—shaped by the notion of sonic simultaneity in musical composition—advanced the ideas of “polyphony” and “simultaneism” to break with mimesis and the linearity of verbal discourse, in Ariel he appears to incorporate this polyphonic principle into the magazine's very editorial structure and composition.

KEYWORDS: *Mário de Andrade; Music; Modernism; Ariel.*

RESUMEN:

Más que las obras literarias, fueron las revistas el instrumento más eficaz para la difusión de las ideas modernistas. Más aún, constituyeron simultáneamente un laboratorio de experimentación del lenguaje y una plataforma de intervención cultural, que nos permiten dimensionar el modernismo en y como movimiento. En este trabajo, me propongo trazar un perfil de cuerpo entero de Ariel: Revista de Cultura Musical, un material prácticamente inexplorado por la vasta fortuna crítica del modernismo, y calificar su papel en la afirmación de un ideario musical a la vez moderno y nacional, centrándome en la dirección editorial de Mário de Andrade entre los números 9 y 13. Si la militancia modernista de Mário en sus primeras poéticas —inspirada en la simultaneidad sonora de la composición musical— desarrolló las ideas de “polifonía” y “simultaneísmo” para romper con la mimesis y la linealidad del discurso verbal, en Ariel parece incorporar ese principio formal polifónico a la propia estructura de la revista.

PALABRAS CLAVE: *Mário de Andrade; Música; Modernismo; Ariel.*

Submetido em 25 de julho de 2025.

Aceito em 28 de outubro de 2025.

You taught me language, and my profit on't
is, I know how to curse. The red plague rid you
for learning me your language!
Caliban para Próspero, *The Tempest*, Act I, Scene II

Thou shalt be free
As mountain winds: but then exactly do
All points of my command.
Próspero para Ariel, *The Tempest*, Act I, Scene II

A militância modernista de Mário de Andrade em suas poéticas iniciais, inspirada na simultaneidade sonora da composição musical, desenvolve a ideia de “polifonia” e “simultaneísmo” a fim de romper com a mimese e com a linearidade do discurso verbal. Propõe também o verso harmônico, em que as “palavras em liberdade”, ao quebrarem a sequência gramatical linear do discurso, ressoariam entre si, produzindo um efeito de superposição. Mais do que as obras literárias, as revistas foram o mais eficaz instrumento de divulgação e rotinização das ideias modernistas. Mais do que isso, constituíram simultaneamente um laboratório de experimentação da linguagem e uma plataforma de intervenção cultural (Marques, 2013), que nos dão a dimensão do modernismo como movimento cultural (Botelho; Hoelz, 2022). Tendo isso em vista, pretendo aqui traçar um perfil de corpo inteiro de *Ariel: Revista de Cultura Musical*, material praticamente inexplorado pela vasta fortuna crítica do modernismo, e qualificar seu papel na afirmação de um ideário musical ao mesmo tempo moderno e nacional. Analiso em particular a direção de Mário de Andrade na editoria do periódico, do número 9 ao 13 (de junho a outubro de 1924), e as suas múltiplas colaborações, procurando mostrar que Mário como que incorpora esse princípio formal polifônico à própria fatura da revista.

Espírito novo em folhas

O desenvolvimento de uma imprensa musical durante o século XIX, articulando editores e comerciantes na edição regular de partituras (de polcas, quadrilhas, valsas, modinhas, árias, romances, além de obras anônimas), vinculava-se à popularidade alcançada pelo piano e pela

voz na formação da mocidade burguesa. Àqueles que não alcançassem êxito profissional, restaria a opção de dar lições particulares e auxiliar na renda familiar, além de entreter a audiência em saraus familiares (Toni, 2013). A institucionalização dos estudos musicais que acompanhou a transição para o regime republicano – no Instituto Nacional de Música, do Rio de Janeiro, e, após 1905, no Conservatório Dramático e Musical, de São Paulo – aqueceu ainda mais o mercado gerando a necessidade de aumento da oferta. As chamadas “publicações periódicas de música” ou “edições periódicas de partituras musicais” (Castagna, 2008, p. 3), que divulgavam sobretudo o repertório doméstico e pouco variado formado pelos sucessos dos palcos de óperas e operetas, mostraram-se insuficientes para aprofundar o estudo teórico da música e para absorver a variedade da música sinfônica, de câmara e dos lançamentos ocorridos em outros lugares (Toni, 2013, p. 226). A edição de revistas era alimentada pelo comércio de pianos e partituras, e a venda de espaços para anúncios (de sociedades de concertos, escolas de música, casas de ópera e teatro, como veremos adiante no que se refere a *Ariel*) era o principal expediente para arcar com o seu elevado custo de produção, particularmente no caso das revistas que não eram mistas e publicavam apenas trabalhos teóricos (Toni, 2013, p. 226). A “pianolatria” tão vituperada no número inaugural de *Klaxon* pelo nosso “poeta renascido das cinzas do músico”, Mário de Andrade – para usar a expressão lapidar de José Miguel Wisnik – garantia, apesar de tudo, a prosperidade desse mercado.

As revistas de música representaram também canais de atualização e acompanhamento das vogas e debates estéticos da música ocidental para além dos salões de arte e dos círculos de amigos, onde aqueles que voltavam de viagem costumavam exhibir as boas-novas, bem como do interesse crescente pelas músicas de outros povos. Como mediadores, contribuíam também para ampliar os espaços sonoros restritos das escolas e teatros nacionais, como o Conservatório Dramático e Musical, constrangidos pelo gosto extremamente conservador, ao fazerem circular partituras de obras modernas e os repertórios das principais salas de espetáculo. Ser atual, como explicita *Klaxon*, era uma das autoproclamadas identidades modernistas. Nesse sentido, Flávia Toni mostra que “as revistas musicais estrangeiras colecionadas por Mário de Andrade serviram para ampliar os espaços restritos da escuta e constituíram modelos importantes para o crítico

de música e ensaísta” (Toni, 2013, p. 227), bem como para o professor catedrático.¹ Isso certamente concorreu para que Mário desenvolvesse um tipo de “escuta aberta” (Bessa, 2007) às diferenças, que procurava incorporar novas sonoridades e vozes dissonantes de atores sociais excluídos e que tinha sentido democratizante naquele contexto (ver Botelho & Hoelz, 2016, 2018).

Como se sabe, grande parte do empenho modernista de Mário na renovação cultural no contexto imediatamente posterior à Semana de 1922 se faz por meio da colaboração “construtiva” nas revistas modernistas, afinal, entendido como movimento cultural, o modernismo seria obra coletiva que envolveria e deveria entrelaçar esferas diferentes da cultura e também diferentes gerações. Mário participou ativa e assiduamente dos efêmeros periódicos de vários grupos modernistas, entre eles *Klaxon*, *Ariel*, *Estética*, *A Revista*, *Terra roxa... e outras terras*, *Verde*, *Revista de Antropofagia*. Destas revistas, *Ariel* será a única circunscrita à música. Dialogando com os estudos disponíveis sobre ela (Toni, 2015, 2013; Labrada, 2012; Quintero-Rivera, 2002; Padilha, 2001; e Wisnik, 1983), examinarei seu conteúdo e a colaboração do professor do Conservatório Dramático e Musical nela.

Ariel: Revista de cultura musical é fundada em 1923, com periodicidade mensal, pelo pianista e professor de música baiano Antonio de Sá Pereira, e será editada até 1929, embora sua primeira fase, que tomamos como objeto de análise, dure apenas até o número 13. O nome de batismo originalmente escolhido era *Magma*, abreviatura de “magazine de música e artes”, como ficamos sabendo através de uma carta de 22 de abril de 1923 na qual o seu futuro diretor, ainda de posse do cargo de diretor do Conservatório de Música de Pelotas, pouco antes de se mudar do Rio Grande do Sul para São Paulo, convida Mário de Andrade a participar da criação da revista “de feitio absolutamente moderno” e lhe apresenta o projeto (Sá Pereira, 1923). A

¹ Vejamos rapidamente alguns exemplos retirados da seção “Revista das revistas” em diferentes números de *Ariel* que indicam não apenas esse alargamento dos espaços da escuta como uma preocupação com a atividade crítica: “Melodias populares indianas”, por Béclard-d’Harcourt (*Musica d’Oggi*); “Os dados da crítica musical”, por M. Calvocoressi (*La revue musicale*); “Politonalidade e atonalidade”, por Darius Milhaud (*Revista Catalana de Musica*); “Paradoxos sobre a crítica”, por Ch. Tenroc (*Le courier musical*); “O músico criador e a crítica musical”, por P. Marsop (*Der Anbruch*); “Critiquemos os críticos”, por S. Chiaregin (*Il pensiero musicale*); “As dansas de Java, da Indochina e da Índia”, por P. Stern (*La revue musicale*).

correspondência fragmentária entre os dois professores oferece apenas um retrato pálido do longo intercâmbio aí iniciado, que envolveria, entre outras coisas, a proposta de reforma curricular do Instituto Nacional de Música em 1930, bancas de concurso na então Escola Nacional de Música e colaboração na *Revista Brasileira de Música*. Como as cartas de Mário não foram guardadas por Sá Pereira, nem se encontram cópias delas em sua correspondência ativa, é-nos vedada a possibilidade de reconstruir com mais minúcias esse diálogo acerca da concepção de *Ariel*.

O perfil editorial que a revista procura estabelecer está fortemente marcado pela formação modernista recebida por Sá Pereira durante os 17 anos que vivera na Europa, em um período de grande evolução da tecnologia pianística. Ainda menino, contando apenas 12 anos, viaja para Paris a fim de aperfeiçoar os estudos de piano, onde, matriculado na Schola Cantorum, então dirigida por Vincent d'Indy, terá como professor o concertista Ferdinand Motte-Lacroix. Surgindo como reação à filosofia pedagógica tradicionalista adotada pelo Conservatório de Paris, que priorizava o desenvolvimento da virtuosidade instrumental, a Schola Cantorum visava a formação do músico completo e se opunha ao princípio de rivalidade e competição entre os alunos, instigado, por exemplo, pelos concursos e prêmios, abolidos nessa instituição (Corvisier, 2011). A arte era vista como um instrumento de formação da personalidade e transformação da sociedade. Em Berlim, Sá Pereira seria aluno, entre outros, do disputado Ernest Hutcheson, exímio especialista em pedagogia pianística. Por fim, em Lausanne, estudaria com Blanchet, que por sua vez fora aluno de Busoni, venerado por Sá Pereira, em necrológio escrito de próprio pulso para *Ariel*, como “o maior pianista da atualidade” e o exemplo mais acabado do músico completo.

Ariel tomava para si a missão de “por meio da música, tal como o Ariel do drama, servir uma boa causa, auxiliar a difundir a cultura” (*Ariel*, n. 1, out. 1923: 3). “Apenas como não é mais permitido andarem deuses e demiurgos pela Terra, ‘Ariel’ encarnou-se, isto é, enfolhou-se numa revista musical brasileira”, explicaria Mário de Andrade de maneira menos solene. “Assim falou Rodó” foi o título dado por Sá Pereira ao artigo de fundo da revista *Ariel*, que trazia longa citação do célebre ensaio homônimo do pensador uruguaio José Enrique Rodó (1871-1917).

Essa evocação na chamada de apresentação – lugar em que as revistas de modo geral e recorrente declaravam *a que se deve* (Martins, 2008, p. 16) –, parece indicar a adesão do periódico à corrente ideológica formada a partir daquele ensaio de Rodó que, no início do século XX, ficou conhecida como arielismo. Tal corrente adotava uma concepção idealista da cultura latino-americana como modelo de nobreza e elevação espiritual. Fundada no ideal greco-latino de beleza e no ideal cristão de caridade, rejeitava a mediocridade do utilitarismo – que não passaria de uma forma de barbárie travestida de civilização – e os valores sensualistas e materialistas de Caliban, representado pelos Estados Unidos. Reconhecendo-se como parte de um Ocidente espiritualizado que se surpreendia ameaçado pelo capitalismo, pela conversão da racionalidade instrumental em um fim em si mesmo e pelas visões atomistas da sociedade como um mercado, o arielismo defendia o resgate e a revitalização do passado ibero-americano como uma opção civilizatória singular e alternativa de acesso ao moderno. Como sabemos, essa valorização da matriz ibérica de ordenação social – orgânica e hierárquica – como potência capaz de fazer frente à crise moral e existencial do mundo anglo-saxão – marcado pelo individualismo e igualitarismo – faria fortuna e instigaria calorosos debates na tradição intelectual latino-americana (Oliveira, 1991).

A moléstia de Wagner

A revista cifrava a contradição de um movimento modernista que procurava romper com o passado absorvendo as vanguardas europeias, e cujo caráter renovador, patrocinado pela burguesia latifundiária, emanava da tradição que se negava. Conjugando crítica e informação, *Ariel* se empenharia para corrigir o hiato entre a assimilação das vogas europeias e a maturação das condições socioculturais e técnicas adequadas à criação e difusão do moderno no meio musical paulista. Procura atuar sobre todo o sistema musical – compositores, intérpretes, repertório, público e patrocinadores – para (re)formar o gosto viciado pelo romantismo, particularmente pela “epidemia de wagnerite”, para usar a fórmula satírica de Mário, que dizimara a música europeia e começava então a grassar e causar estrago no Brasil e na Argentina (Andrade, 1923, p. 250). A renovação da linguagem seria um processo amplo que compreenderia

criação, interpretação, execução e recepção, e a crítica estaria desafiada a apreendê-lo. A afirmação e difusão da música moderna implicaria um acerto de contas com o romantismo, do qual era ela mesmo uma espécie de saturação.

Como sugere seu subtítulo, *Ariel* será um instrumento de conformação, normatização e rotinização de uma cultura musical ao mesmo tempo moderna e nacional, como veremos. No entanto, como toda relação entre cultura e vida social tem caráter reflexivo, a crítica didático-programática formulada na revista não perde de vista os portadores sociais capazes de realizar essa cultura musical neste “polo norte artístico”, como o nosso modernista nativo definira num gracejo. Dada a precariedade do meio musical impregnado pelo que Mário talvez nos autorizasse a chamar de mal de Wagner, o critério didático impõe-se ao da inovação da linguagem, afinal de nada serviriam compositores sem intérpretes que incorporassem suas peças aos seus repertórios e as executassem adequadamente (leia-se: despojados do preconceito sentimentalista). Como argumenta Wisnik (1983, p. 103), é com essa finalidade que Mário de Andrade empreende a tarefa, iniciada em *Klaxon* e completada em *Ariel*, de diagnosticar e escrutinar o quadro de intérpretes nacionais, particularmente a escola pianística formada em São Paulo, afinados com a renovação estética perseguida: Guiomar Novaes, Antonieta Rudge Miller, Souza Lima, Magda Tagliaferro e Lúcia Branco.

Vejamos agora alguns temas que compõem a agenda de *Ariel* em torno da música moderna. Já em artigo de 1918, Mário demonstrava inquietação com o fato de que sob a designação de música moderna escondem-se “os mais dessemelhantes e irregulares credos da arte”, de tal modo que, no futuro, nossos bisnetos seriam levados a acreditar que moderno significava caótico. Apesar disso, ela seria caracterizada por um “desejo de rebuscas esquisitas e de originalidade”, mais viáveis na teoria do que na prática (Andrade, 1918). No artigo de abertura do primeiro número de *Ariel*, seu diretor Sá Pereira visita “Ideas de Busoni sobre o estado actual da musica”, estado considerado uma fase de convulsão, e discute as possibilidades de desenvolvimento (sobretudo harmônicas) abertas pela transformação da linguagem musical em curso. “Audácia”, título do ensaio do mesmo Sá Pereira impresso no segundo número da revista, seria a palavra que, segundo o autor, capturaria o espírito de época marcado pelo

esboroamento de convenções arraigadas nos diferentes domínios do pensamento e da vida. Na música em particular sentia-se “um intenso remover e experimentar”: a “gramática” musical se provava incapaz de explicar o que os novos estavam fazendo e o sistema diatônico, cujo fundamento era o *tom*, vinha sofrendo graves abalos de todos os lados – as ideias de consonância e dissonância, de preparação e resolução de acordes, de cadência, de tonalidade afirmada e modulação, todos os sólidos princípios da harmonia como que se desmanchavam no ar.

Contudo, *Ariel* buscava formar não apenas um gosto moderno, como também nacional. Para tanto, promove uma valorização ampla da cultura musical nacional – compositores que devem sorver o folclore, público, repertório, ensino etc. Reforça-a transcrevendo colaborações divulgadas em publicações estrangeiras que focalizam a música popular em outros contextos. Reproduz, por exemplo, da inglesa *The Chesterian*, o artigo “‘El retablo’ de Manuel de Falla”, de G. Jean Aubry, no qual se acentua a cor castelhana da peça atingida graças ao estudo profundo que o compositor fez das canções populares de Castela da época de Cervantes; de *Il Pianoforte* traduz artigo de Adolfo Salazar sobre o recente movimento espanhol, do qual o leitor brasileiro deveria se inteirar, em prol da constituição de uma música tipicamente nacional cujas raízes se encontrariam na costa levantina. Ao mesmo tempo, a revista repercute o êxito alcançado pela música e compositores brasileiros no exterior, sobretudo na seção “Echos”. Em uma de suas “Cartas de Paris” (são 5 ao todo), Sergio Milliet chega a afirmar que a arte brasileira adentrava um período de apresentação e divulgação e que, se aprovada na capital francesa, “supremo árbitro”, espalhar-se-ia pelo mundo, consagrada (*Ariel*, 1923, n. 6). Quando Mário assume a direção, em junho de 1924, a rubrica “Concertos” amplifica essa divulgação.

Partindo da constatação de que “a historia da nossa música é a busca incessante de uma expressão própria”, o artigo “Musica brasileira”, de Renato Almeida, publicado no terceiro número de *Ariel*, irá formular expressamente a tese nacionalista mobilizando argumento historicista, com claras ressonâncias da noção romântica de cultura, que acentua o caráter particular de cada povo. Assim, “um romance francês, um Lied alemão, uma barcarolla de Veneza, ou uma modinha brasileira, podem ter o mesmo motivo, mas cada qual refletirá um modo especial de sentir, mais alegre, mais sombrio, mais languido, ou mais melancólico. (...) O

motivo da arte é perene, mas a expressão varia com a alma de cada povo” (*Ariel*, 1923, n. 3, p. 100). O musicólogo assinala a continuidade que se estabelece, desde a geração de 1890, em torno da procura da criação de uma música brasileira não imitativa nem regional, mas como “um motivo maravilhoso da estética universal. [...] Sendo brasileiros, ficaremos por força universais, desde que sejamos capazes de criar por nós mesmos. Só as imitações passam...”.

Outra iniciativa relevante é a republicação, no sétimo número da revista, do trabalho de Darius Milhaud sobre a música brasileira. Embora publicado anos antes na França, o diretor de *Ariel* justifica que o artigo preservou sua atualidade pela felicidade com que sintetizou o movimento musical brasileiro. Nesse artigo, o compositor de “Le Bœuf sur le toit” atenta para o papel preponderante da França na cultura musical do Brasil, ao passo que a música contemporânea austro-alemã e o movimento encetado por Schoenberg eram praticamente ignorados. Os elementos rítmicos e melódicos do folclore brasileiro, por sua vez, raramente presentes nas obras dos compositores cariocas sobre os quais se debruça, quando utilizados eram deformados porque o autor os via “através da luneta de Wagner ou de Saint-Saëns, se ele tiver sessenta anos, e de Debussy, se não tiver mais de trinta” (*Ariel*, 1924, n. 7, p. 265). Os compositores de tangos, maxixes, sambas e cateretês precisavam ser compreendidos pelos músicos nacionais, o que Mário de Andrade, por exemplo, se dedicará a fazer já nas páginas de *Ariel*, como mostraremos adiante. Assim, para Milhaud, Nazareth e Tupinambá “precedem a música de seu país como as duas grandes estrelas do céu austral (Centauro e Alfa do Centauro) precedem os cinco diamantes do Cruzeiro do Sul”.

No mesmo número, Renato Almeida novamente, desta vez em excerto sobre Alberto Nepomuceno retirado do seu livro *História da Música Brasileira*, então no prelo, sublinha o esforço do ex-diretor do Instituto Nacional de Música no combate às imitações estrangeiras e na criação de uma música nacional que fosse cantada em língua pátria e que não caísse no regionalismo pitoresco, mas que nascesse no “ambiente magnífico da nossa natureza e com aquele tom melancólico, que é resíduo da fusão misteriosa das raças, de que promana o brasileiro”. A melancolia era percebida “como motivo máximo da arte brasileira” (*Ariel*, 1924, n. 7, p. 279).

Manuel Bandeira engrossa o coro ao afirmar que o violão, cujo timbre acentua a melancolia e ternura íntimas, deveria ser o instrumento nacional, aquele incomparável para as horas de solidão e sossego e o que melhor se casaria à modinha vista como expressão lírica do nosso povo. Diz o poeta: “No interior, e sobretudo nos sertões do nordeste, há três coisas cuja ressonância comove misteriosamente, como se fossem elas as vozes da própria paisagem: o grito da araponga, o aboio dos vaqueiros e o descante do violão” (*Ariel*, 1924, n. 7, p. 288). Contudo, a prática do violão no Brasil estaria marcada pelo desleixo técnico amadorístico e por certa prevenção suscitada por sua fama de instrumento refece, alcoviteiro e cúmplice da gandaia nas noitadas de sedução. O argumento de Bandeira em favor do violão faz referência à visita de dois artistas estrangeiros, Agostinho Barrios e Josefina Robledo, capazes de revelar aos nossos amadores todos os recursos da escola dos grandes virtuosos da Espanha. Diante disso, Bandeira pondera: “se os nossos músicos e os nossos editores quisessem mostrar um pouco de boa vontade, nós não precisaríamos ir buscar fora da nossa terra aquilo de que somos tão ricos. Bastava transpor ao violão os nossos maxixes, tangos e cateretês”. O violão seria concebido por Bandeira como um mediador simbólico que tornaria porosos os limites entre o mundo erudito e o popular. Personagem frequente na correspondência do autor com Mário de Andrade, Jaime Ovalle encarnaria essa figura liminar capaz de transitar entre o chão humilde dos compositores populares e as salas de concerto da música erudita, mundos esses cujos representantes, em alguma medida, se encontravam e conversavam nos redutos boêmios do Rio de Janeiro. O violão, nesta toada, simbolizava não apenas uma incorporação menos hierárquica do popular, mas a rejeição do piano, emblema da tradição romântica e do famigerado virtuosismo (Naves, 1998).

O clã do jabuti e a *Ariel* brasileira

No número 9 de *Ariel*, publicado em junho de 1924, ficamos sabendo, através de nota publicada na nova seção “Sinfonietta”, que Sá Pereira deixara a direção artística da revista, assumida então por Mário de Andrade, informação obtida em outra nova seção – “Prestíssimo”, “que dará nótulas breves sobre o movimento musical contemporâneo, especialmente brasileiro”. Outra nota destinada “Aos Leitores” faz menção à boa aceitação pública que *Ariel* vinha tendo –

“apreciada e discutida como é em todos os grupos musicais” – para sinalizar o alargamento da sua esfera de ação e a nova política de escopo e disposição das seções, que visam deixá-la mais legível e manuseável: “Sem abandonar as pesquisas dos altos problemas musicais, a direção desta revista pensa porém em não se restringir unicamente a eles, torná-la largamente informativa, imparcialmente se referindo a todas as orientações atuais da música, mais rápida e mais leve. Assim reunirá aos especialistas, a que se dirigia, a inumerável massa dos alunos de música do Brasil, que possuirão na revista um órgão pronto a lhes fornecer toda a espécie de informação possível sobre a sua arte preferida”. Esperava com isto “mais ser o espelho exato de todo o movimento musical do Brasil, noticiando, comentando, aplaudindo tudo o que se fizer pela arte em nosso país. Será assim a voz ardente da música brasileira; e um repositório histórico indispensável mais tarde para quem quiser conhecer o progresso da música do Brasil em nosso tempo” (*Ariel*, 1924, n. 9, p. 339). A rubrica “Chronicas”, a partir desta edição, passará a incluir as seguintes seções: “Concertos”, assinada por C. Padovani; “Do Bemol”, assinada por Mário de Andrade e dedicada à análise de peças de compositores nacionais, cuja incorporação ao repertório dos concertos passará a ser reivindicada com mais ímpeto pela revista; “Sinfonieta”, a cargo da Redação, com notas breves sobre atualidades e acontecimentos do meio musical; e “Prestissimo”, que faz as vezes de um tipo de coluna social, dando informes que vão desde partidas e retornos de viagem de figuras ilustres a chás musicais oferecidos por Mário a suas alunas nas tardes de domingo. A antiga seção “Revista das revistas de música” será transformada em nota no interior dessa última seção. No número 13, em que *Ariel* “semi-morre” para os modernistas, como Bandeira se referira ao fato em carta para o diretor amigo que acabava de deixar sua função, introduz-se ainda a seção “Brasil em fora”, em que diferentes autores dão notícias dos seus respectivos centros musicais – Rio de Janeiro (Manuel Bandeira), Rio Grande do Sul (B. D.), Minas Geraes (Flausino Rodrigues Valle), Paraná (Pery Sternheim) e São Paulo (Campinas) (Salvio).

Uma pequena anotação manuscrita de Mário de Andrade contida na ficha 3737 do seu Fichário Analítico – achado da pesquisa de Labrada (2012) – traz revelação decisiva: “Do número 9 ao 13 de *Ariel* tudo que está assinado sob pseudônimos Padovani, Sinfonieta, Prestissimo, Luis

A. da Silva, Delage, Raul de Moraes, Eugenio Luz, A. G. do Amaral, Bernardo Koch é meu”. A própria dicção de alguns textos faz o leitor mais íntimo suspeitar sua autoria oculta. Mesmo as “Cartas de Paris” ficarão por conta de um pseudônimo, G. Delage. Embora Mário peça em carta ao amigo Bandeira para não lhe falar em seus textos publicados em *Ariel*, este não hesita em lhe dizer: “Fica sabendo de uma vez por todas que o seu grande valor é a personalidade. É um bicho, uma prosopopéia, um Adamastor!! Imitas e sai Mário de Andrade. Brincas e sai Mário de Andrade. Fazes simbolismo, impressionismo e sai Mário de Andrade. Cospes no simbolismo, sai Mário de Andrade. És bom rapaz, fazes ironias, ‘não dás absolutamente importância’ e ‘pelo amor de Deus, não fale no que escrevo em Ariel’ e sai Mário de Andrade. Sai sempre Mário de Andrade!” (Andrade, 2001: 154, grifos no original).

Mário estará, pois, incumbido de quase toda a matéria do mensário. Multiplicar-se-á em pseudônimos levando-os muitas vezes a estabelecerem entre si uma conversa em torno da música nacional que ganha sentido público – cuja culminância é o pequeno conto fabulado por Mário na pena de Florestan no último número sob sua direção, no qual a pequena Ariel recebe os grandes músicos da tradição europeia para sua festa de aniversário. Através de contrapontos entre os pontos de vista de seus personagens, é como se o arlequinal Mário fosse tecendo sua meditação sobre o Brasil por meio de uma polifonia politonal que o(s) traduzia (o autor e o país) em nível profundo – ambíguo, aberto e inacabado (Hoelz, 2015). Assim, como numa fuga de Bach ou numa “conversa” brasileira, Mário faz com que suas vozes dialoguem sobre um tema, a música brasileira, invertendo-se, espelhando-se, modulando-se, e assim por diante, de modo a criar contrapontos e deslocar sentidos estáveis.

Além das mudanças editoriais e gráficas implementadas – como, por exemplo, a utilização de fotografias na capa e no interior –, Mário aprofundará a orientação de abasileiramento da música nacional e intensificará a verve crítica da revista. Assim, promove uma campanha em favor da educação do público contra os músicos que, desejosos de adular o público em troca do aplauso fácil, escolhem o “eterno repetir” de repertório já desgastado formado sobretudo de peças de efeito românticas, propensas ao malabarismo: “É preciso imediatamente fugir dessa cotidiana execução de Chopin, de Liszt, de Beethoven, grandes músicos por certo, mas cuja

repetição monotoniza os programas e educa parcialmente e por isso erradamente o público. Todo recital, toda audição comporta necessariamente uma intenção educativa que é preciso cumprir”. Este incômodo com determinado repertório canônico tem como contrapartida o estímulo ao resgate de autores que considera injustamente abandonados pelos recitalistas. Volta suas baterias também contra o “êxodo” de alunos. Mesmo a escola de piano paulista equiparando-se, na opinião do autor, às melhores da Europa e não tendo rival nas duas Américas, insiste-se em enviar alunos à Europa para aperfeiçoamento, incorrendo em “ridícula sujeição de subalternos que nos inferioriza e dá toda a glória final aos professores europeus que dão um conselhinho ou outro de vez em quando”. Retornam como grandes virtuosos, porém afrancesados, italianizados, germanizados. A educação europeia constitui um problema também na medida em que, embora já tenhamos escolas capazes de formar inteiramente um músico, os livros adotados e os exemplos dados permanecem estrangeiros. Impossível não lembrar imediatamente, nesse sentido, do esforço pedagógico que Mário concretizará em obras como o *Ensaio sobre Música Brasileira* (1928) e o *Compêndio de história da música* (1929). Por outro lado, criticando a estupidez de todo autocentrismo, valoriza os nossos músicos que “conseguem vencer os velhos povos mais civilizados [e] contribuem para levantar o nosso nome entre essa gente egoísta e ignara de além-mar que vive a pensar o mundo um pedacinho de terra feito de Roma, Paris, Viena e Londres”. Ainda, interpelando a si mesmo via diálogo com seus alter-egos, faz uma defesa da música coral – que, como sabemos, terá grande lastro em sua obra – visando preencher “a lacuna talvez mais sensível da nossa cultura” e mitigar o excessivo individualismo latino.

O problema da criação da música nacional, imbricado ao da composição, ganha inteligibilidade a partir do contraponto estabelecido por Mário entre dois personagens que teriam logrado auscultar as palpitações rítmicas e as aspirações melódicas no seio do povo inconsciente – Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá. O ponto de partida está na ideia de que

o direito de vida universal só se adquire passando do particular para o geral, da raça para a humanidade, conservando aquelas suas características próprias, que são o contingente com que enriquece a consciência humana. O querer ser

universal desraçadamente é uma utopia. A razão está com aquele que pretender contribuir para o universal com os meios que lhe são próprios e que lhe vieram tradicionalmente da evolução do seu povo através das causas e acidentes. Tudo mais é perder-se e divagar informe, sem efeito (Ariel, 1923, n. 5, p. 177).

Se Tupinambá distingue-se pela riqueza da invenção melódica brasileira, Nazareth o faz pela riqueza da invenção rítmica. Brasileira, portanto, não porque faz uso do tema, mas porque inscrita na forma musical, articulada nos elementos da linguagem musical. Assim, Mário valoriza as danças de Tupinambá por serem “escritas sem propriamente uma preocupação de arte, escritas como entre o povo se faz arte”, isto é, porque mimetizam os processos de criação da música popular. Transpondo-os para outros domínios estéticos, o próprio Mário busca fazer o mesmo na sua poética contemporânea e alguns anos mais tarde em *Macunaíma*.

Nazareth é um virtuose do ritmo: “A síncopa na sua mão é como o jogo de bolas na mão do pelotiqueiro. Faz dela o que quer. Ela se transforma, atinge variantes de toda a casta, move-se dentro do compasso, irrequieta e irregular, num saracoteio perpetuo. É inimaginável a sua abundancia rítmica. Sem nunca perder o caráter brasileiro, as músicas do Sr. Nazareth já são pura arte de ficção” (Ariel, 1923, n. 5, p. 178). Já a música de dança de Tupinambá caracteriza-se pelo que Mário chama de “linha melódica cabocla”, que figura nossa mestiçagem cultural e na qual o compositor encerra “a indecisão heterogenica da nossa formação racial”: “Ora tem o burlesco do negro, o espevitamento do quase branco das cidades, ora a melancolia do nosso interior. Às vezes é dum fatalismo desesperado, duma saudade imensamente nostálgica, que faz mal ouvir”. Mesmo nas composições que chama propriamente de maxixes, Tupinambá consegue imprimir certa “melancolia doce” que é o “*pathos* geral da sua musicalidade” e que a torna “grávida de banzo, como o *blue* do negro norte-americano”. Mário considera a música de Tupinambá mais representativa da nossa nacionalidade atual do que a obra de Nazareth. Este é “mais uma consequência regional, circunscrita a uma cidade só”, “é o maxixe carioca, tem aquele espevitamento álaire, cheio de sol, aquela acessibilidade efusiva do carioca” (Ariel, 1923, n. 5, p. 178).

Tupinambá é reconhecido por Mário como um dos que “milhor e primeiramente souberam surpreender os balbucios da consciência nacional nascente” justamente porque

“congraçã nas suas músicas a indecisa ainda alma nacional, a que domina profunda melancolia”. Na primeira parte de “Minha Terra”, enfatiza Mário, ele “diz admiravelmente o que vai de preguiça, de cansaço e de tristeza nostálgica pelo nosso vasto interior, de sul a norte, onde ainda a pobreza reina, a incultura e o deserto” (Ariel, 1923, n. 5, p. 178.)

No que diz respeito ao problema da interpretação musical, limito-me aqui a observar, na esteira de Wisnik (1983), que Mário irá operar com uma espécie de dialética entre o romântico e o clássico, construindo contrapontos entre, por um lado, a execução “derramada” que expressa uma subjetividade livre de controle e que não se atém aos limites determinados pelo texto, introduzindo intencionalmente certas transgressões interpretativas que infundem o indeterminado na escritura e, por outro, a prática interpretativa cerebral e contida de tipo clássico. Para tanto, compara-se Guiomar Novaes e Magda Tagliaferro a Antonietta Rudge, Lucia Branco e João Souza Lima. Configura-se um complexo jogo de dualidades que aponta para um dilaceramento mais profundo, relacionado à ambiguidade resultante da consciência de que o programa estético moderno depende de uma negação do passado unida à impossibilidade de fazê-lo (Wisnik, 1983, p. 112).

Na polifonia politonal, para jogar com a ideia “nativa”, que vai assim se escrevendo a voz principal será a de Florestan, pseudônimo tomado de empréstimo do crítico musical Robert Schumann, que na direção da famosa *Neue Zeitschrift für Musik* trava um combate contra o gosto musical degradado do seu país, cujo sintoma mais conspícuo, na Alemanha de 1830, era – vejam só – o culto do virtuose do piano. Contra a mediocridade dos compositores de música trivial, dos virtuosos e do público inconsciente que bate palma por eles, Schumann criou uma liga secreta de personagens imaginários, *Davidsbündler* (A Liga de David), que combatia a falsidade do mundo musical alemão da época. Através das vozes de Eusebius, Florestan e Mestre Raro, entre outros, Schumann inventava diálogos que, relembrando a célebre forma platônica, discutiam fatos contemporâneos em tom poético, apresentando os novos valores — como Chopin e Brahms — e ressaltando a necessidade de distinguir o falso melodismo de autores da moda do verdadeiro e profundo sentido melódico do cancionário tradicional e dos grandes mestres (Quitero-Rivera, 2002). Florestan e Eusebius chegaram a ser vistos como alter-egos ou lados

opostos da personalidade do próprio Schumann – o impetuoso e o contemplativo – e frequentemente contribuíam juntos oferecendo visões críticas distintas, quando não contrastantes, sobre um mesmo problema. Não deixa de ser significativamente ambíguo e irônico que o principal avatar e líder da Liga de Mário nos trópicos – ou do “clã do jabuti”, como o próprio talvez nos autorizasse a batizá-la – lhe venha de um compositor e crítico musical romântico.

Em Florestan se concentrarão as principais linhas de força da crítica integrada do meio musical brasileiro. E as diretrizes propostas para a música brasileira, dispersas nas páginas de *Ariel*, serão vocalizadas com mais veemência e amplitude por Florestan, cujos artigos passarão a abrir cada número. O primeiro deles intitula-se sugestivamente “A situação musical no Brasil”. Convidado pelo diretor de *Ariel* a escrever crônicas musicais, como faz questão de esclarecer, começa por afirmar que a situação musical do Brasil “pode emparelhar-se à da maioria das nações, mesmo da Europa”. Protesta então contra o “pessimismo brasileiro”, que não se cansa de entoar lamentos sobre nossa pobreza e nossos males quando deveríamos justamente amar e exaltar as coisas nacionais “não para nos iludirmos, mas para fixarmos melhor a realidade brasileira. Um pouco de otimismo conforta e ajuda empreendimentos futuros”. A seguir, lança-se a comparar a nossa situação a de outros países: um Mac Dowell não seria páreo para Carlos Gomes, não haveria intérprete norte-americano que se equiparasse a Vera Janacopulos e Guiomar Novaes, isso para não falar em Villa Lobos. A riqueza rítmica e melódica e a originalidade do nosso cancioneiro popular, de que Nazareth e Tupinambá se fizeram rapsodos, nos destinaria a “ser um dos povos musicais do universo”, formando uma notória escola nacional, desde que se encontrassem condições propícias.

A obsessão pela cultura popular que ganharia força na obra de Mário já aqui dá sinais de vida. O procedimento contrapontístico próprio do pensamento do autor procura promover em alguma medida o desrecale da cultura popular e do folclore ao mostrar como foi justamente essa a fonte das grandes escolas europeias. Esse gesto, como sabemos, se estenderia ao reconhecimento e desestigmatização dos seus portadores sociais e à transfiguração positiva dos signos do atraso que marcavam nossa civilização tropical (Botelho, 2013).

Na pele de A. G. do Amaral, Mário interpelará Florestan sobre a criação de uma escola nacional que enriqueceria com a sua contribuição original a música universal. A questão lhe parece mais complexa do que pretende o otimista Florestan. Começando pelo uso de ritmos e melodias autóctones, objeta que muitos compositores de escolas nacionais consolidadas, como na Alemanha, na Itália e na França não recorreram a esse acervo, antes “foram buscar em terra estranha o fundamento melódico das suas obras” (Ariel, 1923, n. 9, p. 160). Por exemplo, Rossini, no *Guilherme Tell*, utiliza vários temas suíços, principalmente do *ranz* das vacas sem que a ópera deixe de ser caracteristicamente italiana. Da mesma forma Rimsky Korsakow se conservou russo ao escrever o *Capricho Espanhol*. Por outro lado, aponta que o mero uso de ritmos e melodias brasileiros não confere caráter tipicamente nacional às obras, servindo de exemplos Carlos Gomes e Henrique Oswald. Mesmo Villa Lobos claudicaria a esse respeito na harmonização de algumas obras.

Pergunta-se, então, por que ao ouvirmos a coleção das *Bonecas*, de Villa Lobos, nos fica “essa sensação de coisa nacional”, embora a harmonização delas evoque o impressionismo gaulês, sobretudo Debussy. A resposta leva em conta um aspecto do problema nacionalista intocado por Florestan.

É hoje uma verdade indiscutível que a obra de arte é a sublimação dos sentimentos afetivos que a intuição reduz desinteressadamente a uma imagem. Se na música principalmente a sublimação é vaga e não permite compreensão intelectual nenhuma dos afetos e sensações que provocaram a criação artística não é menos certo por isso que na base dessa criação artística estão sempre, iniludíveis, fatais e necessários os sentimentos, os afetos, as sensações, as paixões que a inspiraram. Disso se compreende pois que para que uma obra de arte seja nacional é preciso antes de mais nada que o artista seja nacional não só na sua origem mas que os caracteres da raça a que pertence sejam tão influentes a ponto de conformarem segundo os caracteres gerais da raça os sentimentos e afetos subjetivos e pessoais do criador. Em suma, é preciso que o sentimento seja nacional. [...] Ora o sentimento nacional num país em formação como o nosso é muito vago ainda e, além de vago, fugitivo (Ariel, 1923, n. 9, p. 166).

No caso de Francisco Mignone, por exemplo, embora aproveite temas e ritmos brasileiros em suas obras, a sensação crítica e o sentimento que a audição delas nos provoca não é nacional, porque a intuição criadora, que brota do inconsciente, não é nacional no compositor. Isso, aliás,

é razoável (e dificilmente poderia ser diferente), como pondera, tratando-se de um artista educado à europeia. Daí a importância da crítica e do ensino no combate a esse despaisamento. Assim, argumenta o autor, o sentimento nacional constitui a base de toda obra que se queira nacional. E é por isso que certas obras de Villa Lobos, mesmo impregnadas de elementos exóticos europeus, são intrinsecamente brasileiras. A “vontade de ser nacional” deve ser, portanto, transfundida da inteligência para o sentimento e a intuição de modo que a escola brasileira possa se formar. A escola russa poderia servir de exemplo: o famoso grupo dos Cinco e, antes dele, Glinka “foram nacionais muito mais no desejo, na aspiração que no sentimento e criação musicais”, com exceção de Mussorgsky. Sua música é russa apenas exteriormente, na parte intelectual da sua criação, e assim mesmo sabe-se que a maioria dos temas e ritmos que utilizaram não é propriamente eslava, mas proveniente do folclore dos povos meridionais e orientais do então império moscovita. O nacionalismo, nesse sentido, seria antes esse desejo, essa aspiração a nos mover e a ser perseguida, sem se realizar propriamente, porém, do que uma base sociológica prévia para a formação de uma escola brasileira. “Abrasileiramento”, assim, consistiria na criação de uma *perspectiva* brasileira, isto é, um modo próprio de se relacionar, de estar, sentir e pensar o mundo. E o Brasil seria, portanto, o lugar não apenas em que nos acontece viver, como canta os versos do poeta comendo amendoim, mas que vive em nós de alguma *forma* (Hoelz, 2018).

Em “Companhias Nacionais”, a crítica ao sentimentalismo romântico dos intérpretes se coaduna com a percepção da influência nefasta do individualismo de “índole pessoal”, sintetizado no virtuose e expresso nas nossas “revoltas sem música”, sobre a música de conjunto. O argumento de Mário nesses textos tangencia em alguma medida a discussão, mais ampla naquele contexto, sobre uma dinâmica sociológica pessoalizada que dificultaria a formação de solidariedades mais amplas, que não se restringissem aos círculos privados. Esse texto em especial parte da seguinte indagação: Por que não vinga entre nós uma companhia nacional de ópera, ainda que artistas não nos falem? Em primeiro lugar, devido à vaidade dos artistas, potencializada aqui por essa “cultura da personalidade”, para usarmos conceito célebre de

Sergio Buarque de Holanda que guarda afinidade de sentido com a dinâmica referida acima. Vejamos a crítica mordaz:

Aqui então onde o meio musical não tem ainda aqueles princípios tradicionais de independência que existem nos grandes centros europeus, a rivalidade ronda solta criando toda a sorte de mesquinhas. Um compositor não atura os outros. Um soprano se considera o único soprano do Brasil. Um pianista (esses, então, Deus me livre deles!...) só vive a falar mal dos outros pianistas. [...] A única solução possível para os artistas nacionais seria a criação de óperas... onde todos fossem protagonistas (Ariel, 1923, n. 11, p. 80).

Soma-se a isso a falta absoluta de coristas, em contraste com a superabundância de solistas: “Numa terra onde toda gente canta, desde os pernilongos até os grilos, faltam coristas humanos. E até agora infelizmente ainda não foi descoberto o jeito dos pernilongos cantarem o coro angélico do Mefistófeles nem os grilos o triunfo de Radamés”. E, por fim, o preconceito do público em relação aos cantores brasileiros (e o correspondente encantamento pelos “rouxinóis”). Florestan escarnece do gosto do público pelo importado: “Qualquer violinista Pataplóplóplówsy vindo fresquinho da Rússia cheia de ursos e bolchevistas encontra admirações e público. Enquanto isso Leonidas Autuori que vive aqui, luta para dar um concerto” (Ariel, 1923, n. 11, p. 80).

Como se vê, Mário vai, assim, empreendendo uma campanha contra o preconceito em suas diferentes formas, cujo sentido mais amplo e profundo era a desprovincianização cultural do país e a descolonização do próprio pensamento. Abrindo a edição 13 de *Ariel*, a participação de Mário no periódico se encerra com a “Festa de aniversário” de Ariel, que condensa em certa medida as principais críticas formuladas pelos múltiplos Mários em suas páginas: desde o preconceito geral contra o nacional, passando pela limitação do repertório e pelo patrocínio do Estado às artes, até a relação ambígua do modernismo com a tradição. Além disso, realiza um consistente exercício de descentramento, por um lado, e ensaia uma diluição das fronteiras entre erudito e popular que ganharia desdobramentos em sua obra, por outro. Neste pequeno conto – de teor fantástico e construído em forma de diálogo – os quatro grandes músicos mortos da tradição europeia – Bach, Beethoven, Schumann e Wagner – vêm visitar uma Ariel mulher negra e brasileira, por ocasião de seu aniversário, e saúdam-na pela música popular de seu país. Mas,

e para que ambiguidade permaneça em tensão, dizendo sem dizer, nas dobras do texto, a “festa de Ariel” se realiza numa espécie de entre-tempo musical como variação de um entre-lugar geopolítico (Santiago, 2008: 25). Mário não cai nem na idealização romântica do nativo e nem no recalque cosmopolita do que era produto híbrido da colonização e da escravização nos trópicos. Outras batalhas, conquistas e fracassos ainda viriam para calibrar o otimismo de Florestan em Mário, que encerra *Ariel* afirmando: “Sem preconceito europeu e vergonha da Europa. A escola brasileira só conquistará a Europa no dia em que não fizer música europeia. Seja feliz!”.

Referências

- ANDRADE, Mário de. Crônica de arte: um duelo. *Revista do Brasil*, São Paulo, v. 22, n. 87, p. 247-251, 1923.
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins; Brasília: MEC, 1974.
- ANDRADE, Mário de. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp; IEB, 2001.
- BESSA, Virginia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.
- BOTELHO, André. A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: entre raízes e rotas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 57, p. 15-50, 2013.
- BOTELHO, André; HOELZ, Maurício. Macunaíma contra o Estado Novo: Mário de Andrade e a democracia. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 37, n. 2, p. 335-357, maio 2018.
- BOTELHO, André; HOELZ, Maurício. *O modernismo como movimento cultural*. Petrópolis: Vozes, 2022.
- CASTAGNA, Paulo. Periódicos musicais brasileiros no contexto das bibliografias e bases de dados na área de música. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 7., 2006, Juiz de Fora. *Anais [...]*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2008. p. 21-54.
- CORVISIER, Fátima Monteiro. A trajetória musical de Antônio Leal de Sá Pereira. *Revista do Conservatório Musical da UFPel*, Pelotas, n. 4, p. 162-193, 2011.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec; Secretaria Municipal de Cultura, 1977.

HOELZ, Maurício. *Entre piano e ganzá: música e interpretação do Brasil em Mário de Andrade*. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

LABRADA, Isadora Bertolini. *Mário de Andrade e Ariel – Revista de Cultura Musical*. Projeto de pesquisa na área de Musicologia (Bacharelado em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

PADILHA, Márcia. *A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo nos anos 20*. São Paulo: Annablume, 2001.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. *Repertório de identidades: música e representações do nacional em Mário de Andrade (Brasil) e Alejo Carpentier (Cuba) (décadas de 1920-1940)*. 2002. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2008.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

OLIVEIRA, Lucia Lippi de. Anotações sobre um debate. *Presença*, n. 16, p. 26-41, 1991.

SÁ PEREIRA, Antonio Leal de. Carta de 22 de abril a Mário de Andrade. Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros – USP, 1923.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TONI, Flávia. A primeira fase de Ariel, uma revista de música. *Música Hodie*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 154-170, 2015.

TONI, Flávia. Revistas musicais estrangeiras e compositores modernos na biblioteca de Mário de Andrade. *Remate de Males*, Campinas, v. 33, n. 1-2, p. 225-244, 2013.

TARASANTCHI, Rachel Sion. Paim, um artista nacionalista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 29, p. 101-110, 1988.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

Maurício Hoelz – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Professor Adjunto do Departamento de Ciências Sociais e do PPGCS da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Programa do qual foi coordenador (2023-2025) e vice-coordenador (2021-2023). Doutor em Ciências Humanas (Sociologia), com período sanduíche na University of Chicago, e Mestre em Sociologia com concentração em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

E-mail: mauriciohoelz@gmail.com