

O modernismo, sua crítica e o Brasil: A promessa da felicidade musical

Pedro Duarte

Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro –
PUC-Rio
E-mail: p.d.andrade@gmail.com

*Modernism, its criticism and Brazil:
The promise of musical happiness*



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

*El modernismo, su crítica y Brasil:
La Promesa de la Felicidad Musical*

Duarte Andrade , P. O modernismo, sua crítica e o Brasil : A promessa da felicidade musical. *Revista Eco-Pós*, 28(3), 230–251.
<https://doi.org/10.29146/eco-ps.v28i3.28580>

RESUMO

O artigo aponta como o Modernismo dos anos 1920, baseado em São Paulo, construiu uma memória de si mesmo como movimento decisivo para a cultura do Brasil no século XX, mas identifica que, desde os anos 1980, surgiu e se consolidou uma crítica a essa memória, explicitando a pluralidade de forças modernizantes na arte. Essa crítica colocou em relevo a irresolução de uma questão essencial: como escapar ao elitismo da arte ao pensar o Brasil? Para Mário de Andrade, a música seria o caminho mais provável, por sua capacidade de comunicação; o que evidenciaria sua força incontestável com a canção popular. Daí emergiu uma promessa de felicidade pela cultura, dificilmente cumprida na realidade social. O artigo questiona se o que Chico Buarque pensou ser a negação da canção, com o rap, não denuncia o fosso entre o sonho modernista e a concretude nacional.

PALAVRAS-CHAVE: *Modernismo; Canção; Brasil; Cultura.*

ABSTRACT

The article points out how the Modernism of the 1920s, based in São Paulo, constructed a memory of itself as a decisive movement for Brazilian culture in the twentieth century, but also identifies that, since the 1980s, a critique of this memory has emerged and become consolidated, revealing the plurality of modernizing forces in the country's art. This critique brought to light the unresolved core question of how to escape the elitism of art when thinking about Brazil. For Mário de Andrade, music would be the most likely path, due to its communicative capacity, which would highlight its unquestionable strength through popular song. From this emerged a promise of happiness through culture, one that is hardly fulfilled in social reality. The article ultimately questions whether what Chico Buarque understood as the negation of song, with rap, does not in fact expose the gap between the modernist dream and national concreteness.

KEYWORDS: *Modernism; Music; Brazil; Culture.*

RESUMEN

El artículo señala cómo el Modernismo de los años 1920, basado en São Paulo, construyó una memoria de sí mismo como un movimiento decisivo para la cultura de Brasil en el siglo XX, pero identifica que, desde los años 1980, surgió y se consolidó una crítica a esa memoria, explicitando la pluralidad de fuerzas modernizadoras en el arte del país. Esta crítica puso de relieve la irresolución de una cuestión esencial: cómo escapar del elitismo del arte al pensar Brasil. Para Mário de Andrade, la música sería el camino más probable, por su capacidad de comunicación, lo que evidenciaría su fuerza incontestable en la canción popular. De ahí emergió una promesa de felicidad a través de la cultura, difícilmente cumplida en la realidad social. El artículo cuestiona si lo que Chico Buarque consideró la negación de la canción, con el rap, no denuncia justamente el abismo entre el sueño modernista y la concreción nacional.

PALABRAS CLAVE: *Modernismo; Canción; Brasil; Cultura.*

Submetido em 05 de agosto de 2025.
Aceito em 03 de novembro de 2025.

Introdução¹

O Modernismo no Brasil, após emergir criticando os dogmas da tradição artística e cultural nos anos 1920, deu a partida para outra tradição. Esta outra tradição, que se alastraria por décadas depois do movimento, era, porém, diferente da antiga, pois o objetivo dela não era a manutenção do que veio antes, e sim a inovação. Nesse sentido, a arte brasileira seguia destino semelhante ao das vanguardas estéticas em geral no mundo. Enquadra-se no que o crítico norte-americano Harold Rosenberg chamou de *tradição do novo*, enfatizando o paradoxo aí envolvido, uma vez que “o novo não pode tornar-se tradição sem dar lugar a contradições singulares, mitos, disparates — criativos, mesmo, amiúde” (Rosenberg, 1974, p. XV). Quando o novo tornou-se valor positivo, aprendemos a prezá-lo e conservá-lo, do mesmo modo que fazíamos com o velho. Como todo mundo hoje já sabe, o novo foi parar nos museus que, um dia, ele desprezou. Nesse sentido ao menos, o Modernismo venceu a batalha a que se propôs. Os heróis culturais do Brasil, já faz tempo, não são Olavo Bilac e Raimundo Correia. São Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

Foram os próprios modernistas, aliás, os primeiros a narrar a história da cultura brasileira concedendo a si protagonismo, embora admitissem “as duas figuras que fazem o pórtico da nossa era moderna — Machado de Assis e Euclides da Cunha” (Andrade, 1992, p. 98). Quase todos, Mário e Oswald à frente, dedicaram textos à história do movimento e ao movimento na história. Em 1942, Mário fez uma conferência famosa no Itamaraty, na comemoração de 20 anos da Semana de 22, o que, em si, já mostra o quanto rapidamente as suas efemérides apareceram. Embora o final da conferência seja tragado pela angustiada autocrítica do Modernismo, ela discorre sobre seu valor histórico, “criador de um estado-de-espírito revolucionário e de um sentimento de arrebentação” (Andrade, s/d, p. 241). Suas contribuições para a cultura do país, nos termos de Mário, eram o direito permanente à pesquisa estética e a estabilização da consciência criadora nacional. Repare-se que, 20 anos após a Semana de Arte

¹ O artigo teve o apoio da Bolsa de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Chamada No 18/2024, Processo: 310671/2025-6; e da Bolsa Cientista do Nossa Estado da Faperj, Processo E-26/204.397/2024 e N de Matrícula 2011.03571.0 - deixo aqui o agradecimento às duas agências de fomento.

Moderna, as palavras *permanente* e *estabilização* já podiam ser usadas para qualificar o que ela conquistara através de sua ruptura: a renovação da arte e a legitimação do dado brasileiro nessa arte. O novo tornara-se, precocemente, uma tradição. Oswald de Andrade, em 1944, também proferiu sua própria conferência comemorativa do movimento, dando conta, como o título adiantava, do “caminho percorrido” (Andrade, 1971, p. 93) por ele. Os modernistas inauguraram a mitologia acerca do seu próprio caminho, concedendo significado fundacional.

Nesse sentido, a primeira história do Modernismo que chegamos a ouvir foi contada por seus componentes, que se colocaram no centro da memória, mas ao custo da diminuição de relevância de artistas anteriores e situados fora de seu círculo. Em 1952, Sérgio Buarque de Holanda afirmara que a Semana de 22 foi “a oportunidade sem par, em toda a história do Modernismo, de uma convergência de orientações diversas, e mesmo contrastantes, que planejavam por afirmar-se, e não só nos terrenos literário e estético” (Holanda, 2011, p. 171). Mesmo depois, o crítico Antonio Cândido continuou o relato da história literária do país nessa toada. O Modernismo teria sido “a tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro” — e a Semana de 22, por sua vez, seria “o catalisador da nova literatura, coordenando, graças ao seu dinamismo e à ousadia de alguns protagonistas, as tendências mais vivas e capazes de renovação”; isso “na poesia, no ensaio, na música, nas artes plásticas” (Cândido, 2000, p. 117-124). Para o autor, o Modernismo ganhou preponderância quase absoluta, e até o que viera antes de significativo, como Euclides da Cunha, teria sido corretamente orientado, em sua compreensão, pelo movimento vanguardista. O justo peso da obra do crítico consolidou, até os anos 1970, uma história modernista do Modernismo.

Os protagonistas do Modernismo já estavam mortos no final da década de 1960, mas ele continuava vivo, tal como na origem: através da exigência de conexão entre renovação estética e preocupação nacional. Desde o fim da década de 1910 até a década de 1970, o Modernismo foi fornecendo as referências de pensamento mais importantes para a arte no Brasil, além de promover efeitos na política e na vida intelectual de modo amplo, como se houvesse, a despeito de desdobramentos e diferenciações, uma continuidade histórica nesse trajeto, pouco perturbada ou questionada. O Modernismo triunfava, com mérito, e dava frutos já cronologicamente distantes de sua origem. Resumindo, o compromisso modernista dos

jovens de São Paulo na década de 1920 atingiu mais lugares e durou mais tempo que sua existência empírica, espalhando-se como um modo de pensar a atualização artística do país na história através de seu contato com o ocidente no espaço mundial.

Pouco disso ainda é assim. Houve um contrabalanço histórico revisionista profundo, pelo menos desde os anos 1980, quanto ao papel do Modernismo para o Brasil, procurando apontar e até deixar para trás supostos exageros estéticos, mistificações ideológicas e ambiguidades políticas. O Modernismo não seria mais a *força fatal* que Mário de Andrade preconizara. No aniversário de 60 anos da Semana de Arte Moderna, em 1982, o crítico Silviano Santiago sentenciava que o Modernismo devia ser “fechado para balanço”. O movimento não estaria mais em movimento na nossa história, tendo se tornado um objeto estático diante de nós. Na sua metáfora, “fogo que ardia, agora o Modernismo é um fogo que esquenta panela” (Santiago, 2002, p. 97). Sem qualquer demérito para o movimento, Silviano defendia, contudo, que os ciclos de sua apreciação terminavam. E a prova estava na capacidade, àquela altura, de delimitar o cânone romanesco moderno brasileiro, o que teria sido feito pelo crítico João Alexandre Barbosa, recuando até Machado de Assis e daí elencando então Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector (Barbosa, 1990). O argumento de Silviano é que uma precisão tão perfeita na seleção só é possível pelo olhar retrospectivo para um objeto que passou. Portanto, o critério valorativo moderno, correto ao olhar para trás, não deveria ser mantido para frente.

Daí em diante, o Modernismo, antes incensado, passou a ser também atacado. No começo dos anos 1990, o crítico de arte Ronaldo Brito (Brito, 2005, p. 135) dizia que as comemorações da Semana de 22 já depunham contra ela, por contradizerem sua rebeldia anunciada e contornarem os impasses estéticos dali advindos. Só que os modernistas não desejavam manter eternamente o furor rebelde do evento, mas incorporá-lo, após rompido o passadismo, a uma tradição mais arejada. “Seremos os clássicos do futuro” (Milliet, 1944, p. 44), dizia um verso de autoria de Milliet. E, mesmo que algumas efemérides passem por cima de paradoxos da Semana, como as que faz a mídia, nem todas são assim. Desde a conferência de Mário de Andrade no Itamaraty em 1942 até o ensaio aqui citado de Silviano Santiago em 1982, as festividades em torno da Semana de 22 foram aproveitadas para ponderar os seus limites.

Nesse sentido, o ensaio de Ronaldo Brito não difere tanto de outras reflexões acerca da Semana em datas redondas de aniversário. Entende-se, porém, seu objetivo, que era chamar atenção para a moderna produção das artes plásticas brasileiras fora e depois da Semana de 22, muitas vezes eclipsada por suas figuras centrais.

Faz tempo, portanto, que as pesquisas históricas no Brasil se dedicam ao que ficou à margem do relato hegemônico do Modernismo. Nas artes, defendeu-se a superioridade visual do Neoconcretismo de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Amilcar de Castro, nos anos 1950, sobre Portinari e Di Cavalcanti, nos anos 1920 e 1930 (Brito, 1985, p. 30-31); foram sublinhadas obras internacionalmente atualizadas já no século XIX, como as de Eliseu Visconti, Timóteo da Costa e Dall'Ara (Herkenhoff, 2002); foi dito que Tarsila do Amaral era menos interessante que Goeldi (Venâncio Filho, 2013); contou-se a tradição da arte nacional de 1790 a 1930 (Cardoso, 2008). Na literatura, Euclides da Cunha (Valente, 2008) e Lima Barreto (Sevcenko, 1999) foram valorizados; a personalidade e a obra modernas de João do Rio (Gomes, 1996) foram delineadas; identificou-se, no realismo dos anos 1930, romances modernos, mas não estritamente modernistas, com Graciliano Ramos e José Lins do Rego, Marques Rebelo, Érico Veríssimo, Jorge Amado (Bosi, 2003); tratou-se de Lúcio de Mendonça, Simões Lopes Neto, Gonzaga Duque, Olavo Bilac e Tácito de Almeida, a despeito de seu agrupamento no problemático rótulo de pré-modernistas (Barbosa, 1988); apontou-se ainda a relevância de Cornélio Pena (Lima, 2002).

Na teoria, resgatou-se a filosofia de Graça Aranha para o Modernismo, que seus integrantes tinham sepultado (Jardim, 1978); sublinhou-se a permanência do discurso da tradição no Modernismo (Santiago, 2002); foram estudados Joaquim Nabuco, Sílvio Romero, Manoel Bomfim e Nina Rodrigues (Botelho; Schwarcz, 2009). Na música, muito do que Mário de Andrade acusara de *popularesco* foi legitimado (Naves, 2010). Na cultura, revistas cariocas de 1890 a 1930 tiveram sua modernidade lembrada (Oliveira; Velloso; Lins, 2010) e J. Carlos teve reconhecida a sua qualidade (Sobral, 2007). Na sociologia, foram acusados acordos modernistas com as classes dirigentes do país (Miceli, 1979), suas imagens negociadas com as elites (Miceli, 1996) e suas concessões a mecenias (Miceli, 2003), cujo gosto conservador teria abrandado intenções vanguardistas.

No sentido geográfico, pesquisas censuraram o bairrismo do Modernismo paulista (Lopez, 1972, p. 216). Outras identificaram polos modernos: como o de Pernambuco (em 2014, a arte experimental pernambucana ganhou uma exposição no Museu de Arte do Rio, o MAR, que contou a sua história desde 1900); em relação com o regionalismo (Azevedo, 1984); o mineiro, onde desabrochou Drummond (Marques, 2011); o do Rio Grande do Sul (Leite, 1972); e, evidentemente, o carioca, com sua ênfase no humor (Velloso, 1996). É claro que as desigualdades do Brasil, naquela época ainda mais impressionantes do que hoje, não permitem imaginar que a produção cultural moderna se desse equilibradamente em todas as regiões. Como por vezes ainda ocorre, São Paulo e Rio de Janeiro, na época a capital federal, encabeçaram o processo modernizador do Brasil, no âmbito estético e fora dele.

Curiosamente, o protagonismo do movimento paulista devia-se, segundo Mário de Andrade, ao provincianismo cultural da cidade. No “internacionalismo ingênuo” da capital, “uma exposição como a de Anita Malfatti podia dar reações publicitárias, mas ninguém se deixaria levar”, já na “São Paulo sem malícia criou uma religião” (Andrade, s/d., p. 236). Referindo-se à exposição de pinturas modernas de Malfatti, que foi a eclosão do movimento, Mário observa que seria naturalmente absorvida no Rio, mas em São Paulo chocou, despertou a ira dos conservadores e virou pomo da discórdia com vanguardistas. Em 1922, quando Mário reclamava por carta ao amigo Manuel Bandeira que sua simpatia pelo grupo paulista fosse a exceção em meio às rivalidades, o poeta pernambucano residente no Rio respondia que “São Paulo é alguma coisa e o Rio é uma mistura de coisas onde a coisa paulista entra”, posto que no balneário há “uma dispersão formidável de metrópole” (Bandeira, 2000, p. 66).

Nesse sentido, as distintas formações históricas das cidades tornaram São Paulo propícia a gestar o movimento artístico de vanguarda. Como observa o historiador José Murilo de Carvalho, o Rio era marcado pela função administrativa e pela economia de consumo, enquanto São Paulo era produtora e industrial, sem estar “presa à grande tradição cultural das cidades políticas e teria, por isso, mais liberdade de criação” (Carvalho, 1988, p. 14). Isso explica a Semana de 22 paulista. Se a capital federal ganhou a comemoração oficial pomposa para o centenário da independência do país, com a presença de nações do mundo na Exposição

Internacional, São Paulo fez um evento patrocinado por ricos empresários, defendendo valores na arte contra os de instituições como a Academia Brasileira de Letras.

Nesse cenário, o Modernismo foi, por vezes, uma demonstração ideológica da força da economia cafeeira de São Paulo. Ronald de Carvalho afirmava que os modernistas eram “bandeirantes de uma cruzada única” (Carvalho, 1972, p. 198). Fomentava-se o mito dos paulistas desbravadores do país e descobridores aventureiros, em vez de acomodados no litoral. *O Monumento às Bandeiras*, de Victor Brecheret, está até hoje em frente ao Parque do Ibirapuera. Entretanto, a pretensão modernista era nacional, não apenas regional. Muito esforço foi despendido, como demonstra a obra de Mário de Andrade, para pensar e investigar o Brasil como um todo. Chamado para organizar a série *O mês modernista*, publicada no jornal *A Noite* em 1925, Mário selecionou, além de si, Sérgio Milliet, de São Paulo; Bandeira e Prudente de Moraes, do Rio; e Drummond e Martins de Almeida, de Minas.

Essa amostra de reavaliações, relativizações e ampliações da história que o Modernismo fez de si próprio não é exaustiva, e seria possível arrolar outros exemplos. É suficiente, contudo, para desmentir que, no século XXI, seríamos ainda apenas vítimas de “modernistolatria” (Fischer, 2013, p. 63). Se comemorações irrefletidas da Semana de 22 tornaram-se frequentes, também foi assim com ataques preconceituosos à iniciativa. Se o Modernismo foi celebrado como signo estético do triunfo econômico de São Paulo, também teve feitos desprezados por bairrismos tolos. Elogiar e atacar a Semana tornaram-se esportes igualmente comuns. Foi através de ambas as coisas que a Semana de 22 “não terminou” (Gonçalves, 2012), segundo Marcos Augusto Gonçalves, e se tornou uma “semana sem fim” (Coelho, 2012), para Frederico Coelho. O Modernismo foi uma abertura na história do pensamento, inclusive para que ele mesmo fosse criticado.

O Modernismo viveu de enaltecimento, mas especialmente de crítica, pois a autocrítica é o espírito moderno. Kant afirmava, em sua filosofia, que “em todos seus empreendimentos a razão tem que se submeter à crítica, e não pode limitar a liberdade da mesma” (Kant, 1980, p. 363). Fiéis a essa ideia, os modernistas brasileiros não apenas narraram a sua própria história, mas também a criticaram. Oswald de Andrade o fez de forma mais amena, embora afirmasse que nos anos 1930 “já se pode falar em Pós-Modernismo” (Andrade, 1992, p. 100). Mário de

Andrade, por sua vez, foi cortante. No balanço feito ao final da vida sobre o movimento modernista, dizia estar melancólico: “Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém”, informava, “mas podemos servir de lição” (Andrade, s/d., p. 255). Os dois, Mário e Oswald, flertariam com a política, desconfiados de que o projeto estético de reforma da inteligência era insuficiente. Mas a grande lição dos modernistas foi manter viva a autocrítica.

O Modernismo, enfim, não foi tudo em nossa história artística. Mas, significou muito. Já foi ruptura da tradição, já foi tradição e já foi rompido como tradição. Se nasceu criticando a Academia Brasileira de Letras, em 30 anos era comemorado por ela e, após 60 anos, passava a ser criticado livremente. Não precisamos hoje fechá-lo para balanço, pois isso já foi feito. Para a geração abaixo dos 50 anos de idade, que nem foi contemporânea do Tropicalismo, o Modernismo nada tem de imperativo e constrangedor. Nossa desafio é abrir o Modernismo novamente, sem compromisso com sua rebeldia inicial, com sua transformação posterior em tradição ou com a reação enquanto tradição.

Não se trata de compensar os impasses do projeto modernista apelando a um ritual festivo, mas sim de reconhecer que eles já foram desfilados o bastante, e às vezes até sem toda a justiça: a suposta ingenuidade do primitivismo de Oswald de Andrade, o psicologismo da teoria poética de Mário de Andrade, a confusão metafísica de Graça Aranha, o fascismo de Plínio Salgado, a mistificação da Semana por Menotti Del Picchia, o declínio da pintura de Anita Malfatti, o apelo simplório de Portinari a signos de brasiliade, certa cegueira para a música popular urbana enquanto se procurava abrasileirar a erudita pelo folclore. Todas essas contradições, e várias outras, são típicas dos que, ao contrário de seus derivados tardios, pensaram e criaram sem o benefício de um terreno já aplainado. Se hoje dispensamos gestos iconoclastas de outrora, é porque, com eles já tendo sido feitos, desfrutamos do direito a uma liberdade formada. Lembremos que o momento era revolucionário não somente nas artes, mas na sociedade. “Nessa época, agimos como semáforos, anunciando o levante de Copacabana, a revolução de 24, a Coluna Prestes e afinal o tumulto dos tempos novos” (Andrade, 1992, p. 88), comentou Oswald de Andrade. Sentia-se ainda tudo muito por fazer. O futuro se abria às

mudanças. Era preciso formar a nação. Isso, ainda que com seus descaminhos próprios, foi feito. E aqui estamos.

Estamos depois do Modernismo e precisamos entrar em contato com sua história. Essa história foi uma em que “muitos poetas contemporâneos, desejosos de salvar a barreira de vazio que o mundo moderno lhes opõe, tentaram buscar o perdido auditório: ir ao povo”, observou Octavio Paz, “só que já não há povo — há massas organizadas” (Paz, 1982, p. 49). Essa dura constatação do poeta, já na década de 1950, expressava a frustração com os sonhos modernistas — que foram historicamente engolidos pela sociedade capitalista de mercado, cada vez mais voraz. Não seria mais possível confiar nessa categoria — em todo caso, vaga — de *povo* como uma fonte de salvação para o esmaecimento cultural. Não por acaso, assistimos hoje à inclusão social ser feita, basicamente, através do consumo, tornando-se a grande cifra do desejo massificado. Os modernistas apostavam em uma outra via para chegar à formação nacional, que passava pela arte. Nesse ponto, ficou impossível negar a distância que nos separa, mais de 100 anos após a Semana de 22, da utopia que aqueles artistas imaginaram. Para eles, a palavra modernista apontou o futuro; para nós, aponta o passado — ainda que o presente, para poder se entender, precise escutá-la atentamente em seus erros e acertos.

Socialmente, o Modernismo brasileiro foi feito por uma elite. Como nunca antes, contudo, buscou contato com a cultura popular do país. Olhava-se o futuro com otimismo, pois a crítica presente alteraria as relações com o passado. O povo até outrora constituído de escravizados, e basicamente analfabeto, converteu-se em involuntário educador dos artistas alienados do país, os “despaisados” (Andrade, 2002, p. 51), para usar a expressão de Mário — que por isso empreendeu viagens etnográficas pelo Brasil como *turista aprendiz*. O aprendizado tinha em vista não sua reprodução ingênua ou *naif*, e sim a sua assimilação moderna. O próprio Mário esclarece que “se trata de sistematização culta e não fotografia do popular”, admitindo: “se eu não fizesse essa sistematização eu seria um escritor sentimentalmente popular e quero ser um escritor culto e literário” (Andrade, 2000, p. 182). Tanto assim que seu intrigante romance *Macunaíma*, de 1928, aproveitou o folclore, embora fosse experimental, irônico e moderno. O gosto vanguardista apropriava-se do popular, e não necessariamente o contrário, embora esta reversão fosse a profunda utopia modernista.

Oswald de Andrade dizia que a massa, um dia, comeria dos biscoitos finos que ele produzia (Andrade, 1949). Para tanto, os biscoitos — quer dizer, sua literatura — operariam o que Leo Spitzer chamou de democracia das palavras (Spitzer, 1955, p. 343). Cifrava-se aí o projeto de democratização do próprio país, abolindo as hierarquias tradicionais, a começar pela linguagem. O modo de falar cotidiano do povo era trazido para a poesia, até então encastelada em seus dogmas tradicionais. Isso colocava o Modernismo no processo histórico da literatura ocidental — diagnosticado por Erich Auerbach (Auerbach, 2007, p. 500) —, que rompera com a regra clássica segundo a qual o cotidiano prático só seria expresso em níveis estilísticos baixos. O coloquialismo tornou-se arte, ainda que atentasse contra a gramática oficial. Na forma e no conteúdo, os modernistas procuravam absorver a energia da cultura popular na elaboração já mais erudita. Sua dicção descomplicava-se, ficava mais simples, mais direta. Sua lírica poderia “nascer de uma réstia de cebolas como de um amor perdido” (Andrade, 2009, p. 240), nas palavras de Mário de Andrade, ou seja, tanto do comezinho trivial quanto da profundidade emocional.

Contudo, a vontade socializadora de aproximação do povo era tensionada pelo zelo modernista com a distância que garantia um experimentalismo crítico. Radicalizando formalmente obras inovadoras, como *Macunaíma*, os modernistas poderiam até incluir nelas o conteúdo popular, mas não as tornariam populares. O gosto posto em xeque era elitista; o novo tampouco era popularizável. Inovar e comunicar eram pretensões difíceis de se harmonizar para vanguardas em todo o mundo, pois exigiam a conciliação de autonomia e práxis vital, como percebeu Peter Bürger (Bürger, 2008, p. 54-66). Em 1923, Mário de Andrade escreveu a Manuel Bandeira:

sei muito bem a repugnância que nos dá, a nós — poetas de nós, qualquer concessão feita aos outros. E essa concessão é necessária, entretanto. É preciso acabar com esse individualismo orgulhoso que faz de nós deuses e não homens. [...] Meu maior desejo é ser homem entre os homens. Transfundir-me. Amalgamar-me. Ser entendido. Sobretudo isso. QUERO SER ENTENDIDO. (Andrade, 2000, p. 101, grifo no original).

Estão fixadas, aqui, as duas características contraditórias das vanguardas. Mário rejeita as concessões ao gosto comum do público, amparado na autonomia moderna da arte que

assegurava ao poeta fidelidade exclusiva a si e à exploração da linguagem, dispensando-o de atender a imposições externas ao trabalho na própria obra. Isso seria uma primeira característica vanguardista. Só que a outra se opõe a ela: é a vontade de se misturar ao mundo, de ser homem entre homens, ao invés de artista entre homens. É desejo de comunicação, de comunhão, de entrar na práxis vital, de ser entendido, conforme Mário grita em maiúsculas — e aceita as concessões que rechaçara para alcançar isso. Sua crítica ao individualismo e ao esteticismo da arte moderna, apresentada depois em *O artista e o artesão*, de 1938, delineava-se já muito cedo, pois esses eram os elementos responsáveis pela histórica perda da vocação comunitária da arte desde o Renascimento (Andrade, 1938, p. 30).

Esse diagnóstico, aguçado pela politização da década de 1930, também foi o de Oswald de Andrade. Com a época burguesa, pensava ele, “o artista deixou de ser uma expressão solidária do meio em que vive”. Submetida ao individualismo, a arte perdia o antigo valor coletivo, presente na Grécia e na Idade Média. Dava-se um “apartamento de caminhos que faz do artista um ser oposto à sociedade”, segundo Oswald, e a consequência seria dupla: “de um lado, ele se aperfeiçoa na luta e se refina na técnica, vai às mais aventuroosas e livres experiências”, porém, “de outro lado, ele encerra num psiquismo fechado e hostil” (Andrade, 1992, p. 148).

Respondendo a isso, era o caso de revitalizar o papel da arte na sociedade, absorvendo o elemento cotidiano, pois “do cotidiano que vai até o vulgar estão o popular e o revolucionário” (Andrade, 1992, p. 99), pensava Oswald. Vincular a arte e a vida; indivíduo e sociedade; homem e nação; eu e nós — eis a tarefaposta. Joan Dassin afirma que, “através do nacionalismo, Mário procurou, pois, socializar o artista brasileiro” (Dassin, 1978, p. 127). Por isso, a radicalidade inovadora era contrabalançada pelo compromisso com a arte enquanto base coletiva da sociedade. Quando discute a sua estética na correspondência com Manuel Bandeira, Mário enfatiza a relevância da recepção da arte para que esta exista de verdade — a obra realizada, mas que não aparece, deixaria de existir. Seu fundamento é uma “mensagem-do-amigo”, pois o amor ao outro é que a move; ela é sempre “construída para interessar” (Andrade, 2000, p. 222).

Nesse contexto, a música pareceu, a Mário de Andrade, uma forma de arte privilegiada por sua capacidade comunicativa mais direta. Já filósofos do século XIX, como Schopenhauer e

Nietzsche, atribuíram à música essa condição especial por ser uma “linguagem imediata” (Nietzsche, 1992, p. 101), capaz de atingir as pessoas universalmente. Isso servia como uma luva às pretensões de um projeto de formação, como Mário o concebia. Ele pôde tomá-la, entre todas as artes, como a “que mais unanimiza, mais socializa o povo” (Andrade, 1963, p. 267), afastando o individualismo burguês. Isso elucida por que *Macunaíma* busca a sua estrutura narrativa em processos musicais de suítes e de variações, conforme identificou Gilda de Mello e Souza (Mello; Souza, 2003, p. 12).

Paralelamente, o *Ensaio sobre música brasileira*, também de 1928, prescreve a nacionalização nos moldes feitos pelo romance: inspiração no folclore para criar composições eruditas (Andrade, 2006). O exemplo máximo seria Heitor Villa-Lobos, autor das *Bachianas brasileiras*. Com a pujança inconsciente oriunda do material popular, a arte modernista esperava recuperar a antiga força social perdida e recolher a diversidade do país pela sua sonoridade, combinando a portuguesa, a ameríndia, a africana, a espanhola, e até o tango argentino e o jazz americano.

Desse modo, conforme Mário defendeu em seu famoso discurso de paraninfo para a turma de formandos do Conservatório de Música em que era professor, a arte poderia superar a “exaltação egoística do indivíduo” (Andrade, 1975, p. 195) em que se transformara na época burguesa. O ano era 1935, e Mário engajava-se na chefia do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, de onde tentava concretizar suas ideias sobre formação e educação pela arte.

Esse projeto, em princípio generoso, foi prejudicado, entretanto, por dois preconceitos do próprio Mário de Andrade. Primeiro, permaneceu agarrado à valorização do estilo musical grandiloquente, àquilo que Santuza Naves chamou de “estética da monumentalidade” (Naves, 2013, p. 96). Segundo, equacionou o popular ao rural, distinguindo o bom material folclórico tradicional do mau material popularesco, que seria desprovido de fonte autêntica e imiscuiu-se no que, mais tarde, o filósofo Theodor Adorno chamaria de *indústria cultural* (Adorno, 1985). Isso explica a pouca atenção dada pelo Modernismo paulista à música urbana, como o samba carioca (mesmo que contradizendo a sua produção poética, ligada à cidade). Combinados, os dois preconceitos ameaçaram fazer da música menos o elo da arte com a vida do que um elo

com a política de Estado, como ocorreu nos anos 1940, no governo de Getúlio Vargas. Regendo obras nacionalistas sublimes, Villa-Lobos transformou-se em signo estatal.

Recuando até a Semana de 22 propriamente, a música tampouco encontraria uma resposta satisfatória para o impasse entre a independência experimental e o compromisso comunicativo. Deflagra, antes, a hesitação típica do evento, pois “as manifestações musicais da Semana (como, de resto, as das outras artes) não compartilham de nenhuma solução radical”, observou José Miguel Wisnik, “nem se pensamos no modelo formal das vanguardas europeias, nem se pensamos na compacta preocupação de nacionalismo que marca a música brasileira depois de 1924” (Wisnik, 1983, p. 141). Nesse momento, portanto, não houve ruptura drástica com o sistema tonal, tampouco um apelo direto ao folclore popular nas novas composições.

Descontados os preconceitos, porém, o compromisso ético modernista de socializar a arte ganhou expressões tardias, já desatreladas de todos os excessos doutrinários. Tom Jobim e Chico Buarque, apenas para citar dois nomes indiscutíveis, alcançaram tal feito nos anos 1960, cumprindo, a seu próprio modo, a promessa modernista dos anos 1920: criaram músicas esteticamente sofisticadas e cujo poder de comunicação ultrapassou as barreiras de classe econômica. Na mesma época, Joaquim Pedro de Andrade adaptou *Macunaíma* para o cinema e alcançou grande sucesso popular, pois fugiu do hermetismo e “adotou uma estrutura mais simples, empregando uma dicção mais comunicativa, até para atingir um público maior”, como notou Renato Cordeiro Gomes (Gomes, 1998, p. 74-75), uma vez que o filme filtrou experiências radicais do Modernismo literário, mas as combinou com a chanchada popular.

O sonho modernista era um sonho de encontro: a arte poderia juntar, ou amalgamar, cultura popular e erudita. Nesse sentido, Bossa Nova e Tropicalismo, nos anos 1950 e 1960, ameaçavam realizar esse sonho. O acordo entre música popular e erudita no Tropicalismo é exemplar. No Modernismo, Villa-Lobos aproveitava o conteúdo nacional na forma clássica das suas composições. Na Bossa Nova, Tom Jobim explorava o conhecimento clássico nas canções populares. No Tropicalismo, houve um *contato integrativo*, como denominou Campos, o que ocorreu no contato com o Música Nova, que “surgiu quase que por imposição das propostas de cada um, na medida em que estas se identificam num campo comum, que repudia a música institucionalizada” (Campos, 1968, p. 184-185). Também buscando evolução na música

erudita, o Música Nova aproveitava experiências de Schönberg, Webern e Cage. Eram de vanguarda. Rogério Duprat elaborou os arranjos para *Tropicália ou Panis et Circencis*. “Ele quer desenvolver a música erudita, ele não quer sujeitá-la a um sentido acadêmico”, assegurava Gilberto Gil, concluindo que “foi um trabalho feito realmente em conjunto” (Gil, 1974, p. 193).

Essa conjugação entre o popular e o erudito vinha também da apreciação que os tropicalistas fizeram do rock inglês dos Beatles, sobretudo pelo álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967. Os Beatles “procuraram colocar tudo no mesmo nível”, analisava Gil, “o primitivismo dos ritmos latino-americanos ou africanos em relação ao grande desenvolvimento musical de um Beethoven, por exemplo” (Gil, 1974, p. 193). Talvez nenhum conceito de disco se aproxime tanto daquilo que se buscava, um ano mais tarde, com *Tropicália ou Panis et Circencis*. Isso explica que sua audição soe muitas vezes como uma mistura de MPB com rock. Não por acaso, o rock brasileiro do iê-iê-iê da Jovem Guarda também fazia parte da *geleia geral* que os tropicalistas preparavam, com especial carinho pela voz de Roberto Carlos, cujo canto, para eles, reproduzia uma delicadeza aprendida na escola da Bossa Nova. Repare-se que o elogio aos Beatles e a João Gilberto não se apoiava em uma tábula rasa da novidade que eles trariam, mas sim no progresso que representariam na história da música popular, aproveitando dados anteriores e exteriores para fazê-la avançar. Por isso, os tropicalistas falavam tanto usando o prefixo *re*: retomar, refazer, renovar. Importava o movimento, e sem prejuízo a outros caminhos abertos na canção, pois, conforme alertava Torquato Neto, “ninguém pretende uma uniformização da música popular brasileira” (Neto, 2008, p. 43).

O sucesso popular, crítico, nacional e internacional da música de Caetano Veloso e Gilberto Gil poderia atestar uma espécie de vitória do sonho modernista — malgrado o direcionamento mais estreito que Mário de Andrade pode ter dado a suas avaliações empíricas da música. Caetano consolidou-se no Brasil como “superastro”, nas palavras do crítico Silviano Santiago, pois trouxe o corpo “para o palco da praça e para a praça do palco” (Santiago, 2000, p. 158), valorizando a *curtição*. Com a reflexão que acompanha sua produção em entrevistas, textos, colunas, palestras e livros, Caetano assumiu um papel de intelectual. Simultaneamente, suas canções são trilhas comuns nas telenovelas, o que atesta sua popularidade. Poucas pessoas da arte ocupam tantos espaços, indo dos meios acadêmicos aos midiáticos. O

Tropicalismo aparecia como possível realização do projeto modernista, superando até suas contradições e oferecendo ao país uma poética do encontro, inclusive na miscigenação racial: a mulata era a *tal*, como cantaria Caetano, para quem “a palavra-chave para se entender o Tropicalismo é *sincretismo*” (Veloso, 1997, p. 292). O biscoito fino era uma mistura com a massa, e a ela chegava segundo um projeto de formação do país. Será?

Na crítica musical, José Ramos Tinhorão notabilizou-se como o principal inimigo da tendência bossa-novista e tropicalista que se apropriava da cultura de fora ao procurar a evolução da música brasileira. Os ataques eram em nome de uma abordagem social, acusando a Bossa Nova de elitismo por sua origem na zona sul carioca de classe média e culpando o Tropicalismo por cumplicidade ignorante com um projeto ditatorial de atualização tecnológica. Os argumentos enfeixados, contudo, eram esteticamente conservadores. Opunham a Bossa Nova ao “povo, tranquilo na sua permanente *unidade cultural*, estabelecida pelo analfabetismo, e *social*, determinada pela pobreza e falta de perspectiva de ascensão”, que então “continuava a criar e cantar alegremente os seus sambas de carnaval, malhando no bumbo em seu vigoroso compasso 2/4” (Tinhorão, 1991, p. 245). O povo servia como categoria sociológica-calção para atacar novos movimentos musicais. O posicionamento de Tinhorão era, na palavra achada por Christopher Dunn, “estagnado” (Dunn, 2009, p. 52). Lamentava “o fluxo contínuo da cultura de massa consumida pela classe média”, insinuando até o elogio da pobreza analfabeta por garantir a unidade estética da música popular tradicional em sua alegria autêntica e enraizada, como ironizou Caetano em 1965 (Veloso, 2005, p. 143).

Nesse caso, Tinhorão provavelmente alinhava sua condenação ao elitismo da Bossa Nova e ao comercialismo do Tropicalismo a uma alta tradição crítica no Brasil, originada no Modernismo de Mário de Andrade. Embora vanguardista de primeira hora no país, o poeta e crítico deu preferência, em suas avaliações, ao folclore tradicional da música popular em detrimento da produção urbana misturada à nascente indústria cultural. “Trata-se exatamente de uma submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elementos de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam” (Andrade, 1976, p. 281), acusou Mário, na década de 1930, sobre canções carnavalescas cariocas. É possível sopesar se esse diagnóstico era peremptório, como apontou Juliana Pérez González (González, 2013), mas,

mesmo assim, o feitio valorativo geral permanece idêntico, como aferiu José Miguel Wisnik (Wisnik, 2001, p. 133). O gosto de Mário pendia para o folclore rural, e não para a sonoridade urbana no Brasil. E preferia a música clássica mais tradicional ao vanguardismo na Europa. Pensava mais em Villa-Lobos que em Pixinguinha. Nisso, seus critérios de valoração estética, se aplicados aos anos 1950 e 1960, talvez censurassem o Tropicalismo, como fez Tinhorão, na medida em que o movimento abraçava o mercado e a cidade, além de incorporar experiências eruditas de vanguarda da época.

Por isso, a historiografia da arte, há algum tempo, e ainda hoje, tem um grande desafio, pois “o sentido maior do Modernismo no Brasil só pode ser compreendido ao considerar outras correntes de modernização cultural em paralelo àquela geralmente reconhecida”, como percebeu Rafael Cardoso, ou seja, um “desafio de compreender a modernidade de modo plural está relacionado à dificuldade de incluir um sentido unificado de nacionalidade” (Cardoso, 2022, p. 17-25). O que vivemos já há algumas décadas — e aqui este artigo só pode apontar isso, à maneira de um epílogo — é a quebra dos sonhos e projetos desse sentido unificado, a ruptura — mesmo que não total — com a poética do encontro que desde o Modernismo até o Tropicalismo imaginou um projeto civilizatório de Brasil, e o viu se forjar, mais do que em qualquer outro lugar, na canção, com sua força socializadora. Daí que tenha valor paradigmático Chico Buarque, em 2004, ter aventado uma espécie de fim da canção tal como a conhecemos, como se essa forma pertencesse ao século XX, enquanto o século XXI já ganharia outras formas, como o rap, que apareceria, de certo modo, para ele, como uma negação da canção (Barros; Silva, 2009). Será que houve hoje um declínio do interesse pela canção moderna do século XX, revelando um esgotamento da poética do encontro? Ou ela, especialmente na música, permanece viva, como pode atestar o sucesso dos grandes shows de Maria Bethânia, Gilberto Gil, Caetano Veloso e outros?

Se, de Mário de Andrade a Gil, e de Oswald de Andrade a Caetano, a imaginação artística do Brasil formulou projetos e metáforas que confiavam nos trânsitos, nas misturas, nas passagens, nas miscigenações e nos sincretismos como a via para superar as desigualdades sociais e raciais do país, traduzida no verso *vejo uma trilha clara pro meu Brasil, apesar da dor*, por sua vez os Racionais MCs e o rap, desde os anos 1990, formularam descrições e denúncias

que exigem o reconhecimento radical e concreto das cisões, das divisões, das fraturas, das separações e das hierarquias que, há séculos, mantêm o país preso à violência. Retomando a tradição da luta racial no Brasil que remonta a Abdias do Nascimento e influenciado pelo modo como o combate ao racismo ocorreu nos Estados Unidos, o rap dos Racionais com Mano Brown é *uma voz anti-cordial da cultura brasileira*, nos termos de Francisco Bosco, para quem aí encontramos “o relato inaugural de um verdadeiro continente obscuro da sociedade brasileira, a experiência prisional, aonde nunca uma voz da cultura popular tinha ido com tanta crueza” (Bosco, 2017, p. 50). Quem sabe possa vir a existir ainda uma canção depois da canção — isto é, uma canção com rap, funk e outras sonoridades contemporâneas —, depois da canção da MPB, da Bossa Nova, do Tropicalismo e afins; uma canção a ser inventada pelo Brasil, que integre em si o relato cru da violência, mas não para jogar fora a promessa de felicidade modernista, e sim para fazê-la finalmente cumprir-se?

Referências

- ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- ANDRADE, Mário. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, S/D.
- ANDRADE, Mário. O artista e o artesão. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1938.
- ANDRADE, Mário. O ditador e a música. In: *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.
- ANDRADE, Mário. Música popular. In. ALVARENGA, Oneyda (org.). *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1976.
- ANDRADE, Mário. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000.
- ANDRADE, Mário. *Carlos e Mário*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.
- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre música brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2006.
- ANDRADE, Mário. A escrava que não é Isaura. In: *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

ANDRADE, Oswald. *Elogio da pintura infeliz; Herói de Apipucos; "Informe sobre o Modernismo"*. In: *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.

ANDRADE, Oswald. O caminho percorrido. In: *Ponta de lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ANDRADE, Oswald. Mesa-redonda ou diálogo? In: *Jornal de notícias*. São Paulo: 30/10/1949.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes. *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000.

BARBOSA, Fundação Casa de Rui. *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade no romance. In: *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARROS E SILVA, Fernando de. O fim da canção (em torno do último Chico). *Serrote* [on-line]. Disponível em: <https://revistaserrote.com.br/2011/06/o-fim-da-cancao-em-torno-do-ultimo-chico/>. Acesso em: 25 nov. 2025.

BOSCO, Francisco. *A vítima tem sempre razão?* São Paulo: todavia, 2017.

BOSI, Alfredo. "Moderno e modernista na literatura brasileira". In: *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.). *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcertismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

BRITO, Ronaldo. O jeitinho moderno brasileiro. In: *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura – de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1980-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARVALHO, José Murilo de. Aspectos históricos do Pré-Modernismo Brasileiro. In: BARBOSA, Fundação Casa de Rui. *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

CARVALHO, Ronald de. Os 'independentes' de São Paulo. In: BATISTA, M. R.; LOPEZ, T. P. A.; LIMA, Y. S. de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29 Documentação*. São Paulo: IEB-USP, 1972.

COELHO, Frederico. *A semana sem fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

DASSIN, Joan. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unep, 2009.

FISCHER, Luis Augusto. Reféns da modernistolatria. *Revista Piauí* [on-line]. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-80/questoes-de-literatura-cultura/refens-da-modernistolatria>. Acesso em: 25 nov. 2025.

GIL, Gilberto. Conversa com Gilberto Gil. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio: vielas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996.

GOMES, Renato Cordeiro. Cultura e formação: Modernismo, antropofagia e invenção. In: ROCHA, Everardo (Org.). *Cultura & Imaginário: interpretação de filmes e pesquisa de ideias*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: a semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez González. Carne para alimento de rádios e discos: o conceito de música popularesca na obra musicológica de Mário de Andrade. In: *Revista IEB*, n. 57, 2013, pp. 139-160. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rieb/article/view/76229>. Acesso em: 25 nov. 2025.

HERKENHOFF, Paulo. *Arte brasileira na coleção Fadel*. Rio de Janeiro: CCBB, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Em torno da 'Semana. In: *Escritos coligidos, Livro II, 1950-1979* (Org. Marcos Costa). São Paulo: Fundação Perseu Abramo/UNESP, 2011.

JARDIM, Eduardo. *A brasiliade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para o seu estudo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1972.

LIMA, Luiz Costa. "Ficção: as linguagens do Modernismo". In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

MICELI, Sergio. *Imagens negociadas-Retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICELI, Sergio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*. Rio de Janeiro: Difel, 1979.

MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro, história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província*. São Paulo: Ed. 34, 2011.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

MILLIET, Sérgio. Boxe. In: *Poesias*. Porto Alegre: Globo, 1944.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. *O Brasil em uníssono: e leituras sobre música e modernismo*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

NETO, Torquato. Compositores e críticos. In. COHN, Sergio; COELHO, Frederico (orgs.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

PAZ, Octavio Paz. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SANTIAGO, Silviano. Caetano Veloso enquanto superastro. In. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. Fechado para balanço; A permanência do discurso da tradição no Modernismo brasileiro. In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SPITZER, Leo. La enumeración caótica en la poesía moderna. In: *Linguística e historia literária*. Madrid: Gredos, 1955.

SOBRAL, Julieta. *O desenhista invisível*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Art Editora, 1991.

VALENTE, Luiz Fernando. *Os sertões: entre a memória e a história*. In: *Discurso e Controvérsia em Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp, 2008.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro. Turunas e quixotes*. Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Caetano. Primeira feira de balanço. In. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. "A dificuldade de ser fantástico". In: *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel (orgs). *O Nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

Pedro Duarte - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio

Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Atua nos Programas de Pós-Graduação em Filosofia e História, nas especializações em Filosofia e Letras e na graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Pesquisador do CNPq e da Faperj. É autor de *Parar para pensar: temas de filosofia após a pandemia* (Bazar do Tempo, 2024); *O ensaio como narrativa* (Oca, 2021 – Portugal); *A pandemia e o exílio do mundo* (Bazar do Tempo, 2020); *Tropicália* (Cobogó, 2018); *A palavra modernista: vanguarda e manifesto* (Casa da Palavra, 2014); e *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna* (Zahar, 2011).

E-mail: p.d.andrade@gmail.com