

## Modernismo e defesa do jazz em textos na imprensa em 1927 e 1928

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia

André Egg  
UNESPAR  
andre.egg@unespar.edu.br

**Resumo.** O texto discute a opinião sobre o jazz manifestada em artigos na imprensa nos anos de 1927 e 1928. São analisados textos de Mário de Andrade no *Diário Nacional*, nos quais defende o uso do jazz pelos compositores modernos europeus como exemplo para o uso que compositores modernos brasileiros devem fazer da música popular do país. A partir da informação de um dos textos de Mário de Andrade, analisamos uma matéria do *Correio da Manhã* que perguntou a oito compositores brasileiros se concordavam com a afirmação de que jazz não é música. Percebemos que os que argumentam a favor do jazz são os modernos: Lorenzo Fernandez e Luciano Gallet. O trabalho extrai conclusões sobre os sentidos do projeto modernista a partir dos argumentos a favor do jazz.

**Palavras-chave.** Modernismo, Jazz, Música Brasileira

**Modernism and jazz advocacy in newspapers in 1927 and 1928.**

**Abstract.** This paper discusses the opinion on jazz expressed in newspaper articles in 1927 and 1928. Texts by Mário de Andrade in the *Diário Nacional* are analyzed, in which the critic defends the use of jazz by European modern composers as example to Brazilian modern composers must do with the country's popular music. Based on information from one of Mário de Andrade's texts, we examine an article in *Correio da Manhã* that asked eight Brazilian composers if they agreed with the statement that jazz is not music. We found that those who argued in favor of jazz were the modern ones: Lorenzo Fernandez and Luciano Gallet. This paper draws conclusions about the meanings of the modernist project from the arguments in favor of jazz.

**Keywords.** Modernism, Jazz, Brazilian Music

No período em que foi crítico do *Diário Nacional*, entre 1927 e 1932, Mário de Andrade escreveu quatro textos sobre jazz<sup>1</sup>. O estudo destes textos nos permite investigar a relação de músicos modernistas com a defesa do jazz, considerando que o termo não assumia os mesmos sentidos que lhe damos hoje<sup>2</sup>. O estudo desta discussão pode colaborar para repensar uma importante chave interpretativa na historiografia da música brasileira, que

<sup>1</sup> Agradeço a meu orientando Henrique Plautz Lisboa, que identificou os textos de Mário de Andrade (LISBOA, 2019) e a Renan Branco Ruiz, que sugeriu o assunto modernismo e jazz no Brasil para uma mesa na XXIV Semana de História, FCHS-UNESP-Franca.

<sup>2</sup> Ver a discussão sobre a definição do termo jazz na dissertação de Thiago de Oliveira Santiago (2023, p. 23-29)

buscou opor música nacional e influência estrangeira, e que transformou a influência do jazz em uma coisa a ser evitada<sup>3</sup>. Como veremos, em 1927 e 28 os modernistas percebiam o jazz de forma positiva, e não como uma ameaça à música brasileira.

## Mário de Andrade e o jazz no *Diário Nacional*

Jazz-bands e sua música dançante eram uma importante atividade no Brasil na década de 1920 (SANTIAGO, 2023), mas esse tipo de diversão popular não era assunto para Mário de Andrade. Foi por notícias vindas da Europa que o jazz foi abordado na crítica do autor. Seu primeiro texto<sup>4</sup> comenta duas obras encenadas em teatros de ópera europeus, e a repercussão entre os críticos. Antes de falar das obras, Mário de Andrade lembra dos trovadores provençais criticados pelos intelectuais da *Ars Antiqua*, e afirma que ao longo do tempo “essa música popular foi atuando nos artistas, o madrigalismo se formou e veio a renovação”. Fenômeno semelhante estaria se dando com o jazz:

O jazz, ritmos dançantes e as cantorias de cabaré e music-hall pareceram desprezíveis àqueles doutores que seguindo o intelectualismo empafioso de Liszt, Berlioz, Wagner e Beethoven tinham feito da música uma religião e do teatro um templo. Mas os artistas sensíveis estão acima das teorizações e o jazz é uma das influências mais decisivas da renovação musical que nos está de novo conduzindo ao conceito da música pura. (*Diário Nacional*, 14/10/1927)

As duas obras estreadas na Europa são comentadas na segunda parte do texto: a ópera-jazz *Johnny Spielt Auf* de Ernest Krenek<sup>5</sup> e a suíte-balé *Impressions de music-hall* de Gabriel Pierné<sup>6</sup>. Leitor de revistas europeias especializadas (TONI, 2013), Mário de Andrade estava atento à discussões estéticas dos críticos europeus. Citando alguns deles, o autor

---

<sup>3</sup> Entre os músicos que foram acusados de “jazzificados” podemos encontrar Pixinguinha, Carmen Miranda, Ary Barroso, João Gilberto, Tom Jobim, entre outros. Foge ao escopo deste artigo, mas, pode-se conferir, por exemplo, como a questão é desenvolvida no estudo de Virgínia Bessa sobre Pixinguinha (BESSA, 2010). Uma visão negativa da influência do jazz na música brasileira é sintetizada na canção *Influência do jazz*, gravada por Carlos Lyra no LP *Depois do carnaval: o sambalço de Carlos Lyra*, lançado pela gravadora Philips em 1963.

<sup>4</sup> M. de A. “Ópera e jazz”. Coluna “Arte”. *Diário Nacional*, 14 de outubro de 1927, p. 2

<sup>5</sup> Segundo informações do sítio do *Krenek Institut*, a obra foi composta em 1926 e estreada no *Neues Theater Leipzig* em 10 de fevereiro de 1927 Disponível em <https://www.krenek.at/buehnenwerke/jonny-spielt-auf> Acessado em 29/07/2023.

<sup>6</sup> Obra estreada em 1927 na *Opera Garnier* de Paris, Segundo o verbete do Dicionário Grove (MASSON, 2001)

destaca o uso da comicidade e da música popular dançante para revalorizar aspectos fundamentais: a voz, no caso da ópera, e a dança, no caso do balé.

O segundo texto é de janeiro de 1928<sup>7</sup>, e traz comentários sobre uma enquete realizada pelo jornal *Correio da Manhã*, que perguntou a músicos brasileiros se concordavam com a afirmação do compositor italiano Pietro Mascagni de que jazz não é música. O autor considera a opinião “palavras bobas”, e diz que seus defensores emitem uma “chuva de disparates”. Corretos estão os dois que comentaram favoravelmente ao jazz – “os novos”, únicos que deram “respostas inteligentes”, “com base de raciocínio e não de sentimento”.

Na segunda parte do artigo Mário de Andrade cita compositores europeus que incorporavam o jazz às suas composições de concerto. Stravinski, pela “influência geral de jazz que sofreu”, com destaque para duas obras: “Rag-time e Piano-rag music”<sup>8</sup>. Outros “influenciados pela música de jazz”, que “compuseram fox-trots, ragtimes, charlestons”: Paul Hindemith, Maurice Ravel, Darius Milhaud e Alfredo Casella. Cita o crítico Henry Prunières, “não careço falar quem é”, por publicar mensalmente crítica de discos de jazz-band na *Revue Musicale*<sup>9</sup>.

Mário de Andrade volta a mencionar a ópera de Krenek:

O maior triunfo do teatro lírico alemão nos últimos tempos foi o “Johnny Spielt Auf”, espécie de ópera-jazz, cujo protagonista é o negro de saxofone de uma jazz-band. (*Diário Nacional*, 20/01/1928)

Assim, o autor constata que o reconhecimento do jazz é um sinal de modernidade na música europeia. Por outro lado, fala em “música de jazz” que influenciou compositores a escrever “fox-trots, ragtimes, charlestons”. O termo jazz não é entendido, portanto, como uma forma de composição, mas como tipo de conjunto musical ou de espetáculo. Os nomes das composições remetem aos tipos de dança.

---

<sup>7</sup> M. de A. “Jazz e música”. Coluna “Arte”. *Diário Nacional*, 20 de janeiro de 1928, p. 2

<sup>8</sup> O “Rag-time” é o *Ragtime para 11 instrumentos*, composto em 1918 e estreado em uma versão para piano em 1919 e na versão para conjunto em 1920 (VIEGAS, 2017, p. 63). *Piano-rag-music* foi composta para piano em 1919.

<sup>9</sup> Conforme o verbete do Dicionário Grove (HOWARD, 2001), Henry Prunières era Doutor em Letras pela Sorbonne, tinha sido professor na *Ecole des Hautes Etudes Sociales* (EHES), era fundador e diretor da *Revue Musicale*, era diretor da série de concertos dedicados à música contemporânea promovidos pela revista, correspondente em Paris do jornal *New York Times* e presidente da seção francesa da *International Music Society*, da qual foi co-fundador.

Para o crítico, músicos modernos europeus incorporaram elementos da música popular dançante (“música de jazz”) em sua linguagem avançada de música de concerto, e do mesmo modo os compositores brasileiros deveriam incorporar a cultura popular do país em suas obras. Esta proposta aparece no mesmo ano em seu livro *Ensaio sobre música brasileira* (ANDRADE, 1972).

O terceiro texto é de agosto<sup>10</sup>. O autor comenta o uso de elementos de jazz em música sacra, a partir de um texto do compositor tcheco Emil Burian publicado na revista *Auftakt* sobre seu Jazz-Requiem. Mário de Andrade discute a incorporação da música popular na música sacra, comparando com experiências realizadas em outras épocas. Trata da proibição da polifonia e sua incorporação por compositores do Renascimento e do Barroco e da incorporação da melodia acompanhada, trazida da ópera bufa para a música sacra pela Escola Napolitana (séc. XVII), que culminou na música sacra de Haydn.

Para o autor, como o jazz tinha parte de suas raízes no coral religioso afro americano, era natural ele voltar para a música de igreja. Comparando com a música brasileira (seu verdadeiro interesse), Mário de Andrade cita a ocorrência de “novenas, tríduos e missas”, que seriam “maxixeiras” ou “carnavalescas”, “cheias de dobrados por vezes do mais puro caráter nacional”. E defende:

Ora, se um brasileiro quisesse escrever uma missa e empregasse elementos nossos, a síncopa do maxixe, a flauta de Pixinguinha, o palavreado lundu, não é possível enxergar nisso menos que a sinceridade de Haydn. (*Diário Nacional*, 18/08/1928)

Poucos dias depois outro texto volta a tratar da obra de Ernest Krenek<sup>11</sup>. O motivo é sua apresentação em Paris e a crítica escrita por Henry Prunières para a *Revue Musicale*. Segundo Mário de Andrade, o crítico francês acusa a obra de possuir um libreto absurdo. Em defesa de Krenek, Mário de Andrade argumenta que essa era exatamente a pretensão do compositor – a comicidade a partir de situações absurdas.

Mais importante para nossa análise é outro aspecto do texto, como podemos ver neste trecho:

---

<sup>10</sup> M. de A. “O jazz na igreja”. Coluna “Arte”. *Diário Nacional*, 18 de agosto de 1928, p. 7

<sup>11</sup> M. de A. “Johnny Spielt Auf”. Coluna “Arte”. *Diário Nacional*, 02 de setembro de 1928, p. 8

Não posso defender o espetáculo musical *Johnny Spietl Auf* porque não tenho a peça. Pelo favor de um amigo chegado faz pouco de Viena, pude escutar dois discos com trechos dela. Sei que eram os passos mais bonitos, o fato é que os achei deliciosos. Um emprego bem assimilado de elementos afroamericanos, uma orquestração sempre interessante, a voz excelentemente bem tratada. (*Diário Nacional*, 02/09/1928)

Mário de Andrade fala de jazz por causa de seu próprio interesse na formulação de uma estética da música brasileira. O uso que compositores modernos europeus fazem da música popular dançante em suas obras de concerto é um assunto importante por servir de exemplo para o programa do modernismo musical no Brasil.

Os trechos analisados demonstram que o jazz não é percebido como forma musical ou como estilo. Mário de Andrade não é um ouvinte de jazz nem defensor do jazz no Brasil. Nos textos do *Diário Nacional*, o jazz aparece para defender o uso que compositores de música de concerto fizeram de elementos da música popular. O conhecimento do jazz é de segunda mão, pela leitura de revistas europeias que discutem o uso de “música de jazz” em óperas, balés ou música sacra. O conhecimento das obras comentadas é limitado ou inexistente, uma vez que não disponíveis em partituras nem gravações completas, muito menos tendo sido apresentadas no Brasil.

Na Europa, o jazz como uma música a ser ouvida e levada a sério, seria uma construção posterior. Para Yannick Séité (2020), o jazz como gênero musical é contemporâneo do surgimento da crítica de discos na imprensa e está ligado com a invenção do gênero Discografia. O discurso sobre o jazz tinha como modo de difusão favorito as revistas e os jornais. Martin Guerpín (2020) aponta para o pioneirismo da revista *L’Edition Musical Vivante*, dedicada à crítica discográfica e uma das primeiras publicações a reconhecer a importância do jazz, por sua especial relação com a música gravada. Nesta revista o jazz foi objeto de uma série de artigos publicados entre 1929 e 1931. Anne Legrand (2020) aponta para a criação do *Hot Club de France*, no final de 1932, como um marco do surgimento de críticos especializados e defensores do jazz.

A compreensão do jazz como gênero ou forma musical se deu principalmente na França, na década de 1930. Os apontamentos de Mário de Andrade sob o jazz são, portanto, anteriores à formação do jazz como hoje o entendemos. Nossa compreensão é resultante de outros desdobramentos posteriores. Eric Hobsbawm (1990) demonstra como o jazz passa de

música de entretenimento público dançante para o consumo de uma elite intelectual e artística. A segmentação do jazz também é confirmada em pesquisas quantitativas citadas por Pierre Bourdieu (2011).

Ao escolher o jazz como assunto de suas batalhas contra as velhas ideias e em defesa da formação de uma música brasileira moderna, Mário de Andrade estava abordando um assunto estratégico. Duas das obras que ele mencionou – *Jonhny Spielt Auf* de Ernest Krenek e *Jazz Requiem* de Emil Burian se tornariam exemplos de como o jazz seria central nos grandes conflitos políticos que levariam ao nazi-fascismo e à Guerra.

*Jonny Spielt Auf* é um marco da criação da *Zeit Oper*, um tipo de espetáculo musical de agitação política desenvolvido no período da República de Weimar, adotado também por Kurt Weill e Paul Hindemith (COOK, 1988). Este gênero de teatro musical alemão foi largamente influenciado por música de jazz, que Krenek aprendeu com amigos pianistas que excursionaram pelos Estados Unidos para concertos nos anos 1920 e trouxeram partituras (COOK, 1988, p. 77-78).

Poucos anos após a estreia da Ópera Jazz de Krenek o partido nazista começou a implantar suas práticas de controle social, perseguindo produções artísticas que classificaram como “degeneradas”. Em 1938 a exposição de “Música Degenerada” em Dusseldorf escolheu para o cartaz uma figura do personagem de Krenek. A caricatura da exposição nazista trazia um músico negro tocando saxofone, com feições bestializadas e a flor na lapela do paletó substituída por uma estrela de Davi<sup>12</sup>.

A música de jazz representada pelo personagem foi usada por Krenek como símbolo de liberdade individual (COOK, 1988, p. 84). Essa liberdade da música dançante do jazz também atraía Mário de Andrade, principalmente pelos paralelos que o crítico traçava com o maxixe brasileiro. Essas características tornariam o jazz no tipo de produção cultural a ser condenada num regime totalitário.

A condenação política também afetou a outra obra citada por Mário de Andrade. Emil Burian foi preso pelo regime nazista e enviado para o Campo de Concentração de

---

<sup>12</sup> A imagem descrita aparece no texto de Marita Berg para a Deutsche Welle Brasil. Disponível em <https://www.dw.com/pt-br/jazz-e-outros-estilos-musicais-degenerados-foram-alvo-dos-nazistas/a-16843797> Acessado em 29/07/2023

Neuengamme<sup>13</sup>. A música de Krenek ainda pode ser conhecida, porque teve partitura publicada, e vem sendo novamente montada<sup>14</sup>. Já o Jazz Requiem de Burian teve sua partitura perdida em um naufrágio, durante uma tentativa de fuga do compositor da perseguição nazista, e a obra não pode ser mais ouvida.

### **Jazz é música? A enquete com músicos brasileiros do *Correio da manhã***

Mário de Andrade mencionou uma enquete realizada pelo jornal carioca *Correio da Manhã*, perguntando a músicos da cidade se jazz é música. Para ele as considerações dos músicos brasileiros foram “chuva de disparates”, e somente Luciano Gallet e Lorenzo Fernandez responderam “com inteligência”. É interessante analisar as opiniões sobre jazz e a posição dos modernistas.

São dois textos não assinados, publicados no *Correio da Manhã* em novembro de 1927<sup>15</sup>. Na resposta dada por Luciano Gallet, um dos consultados no segundo texto, sabemos quem redigiu a matéria:

O meu amigo Itiberê da Cunha quer saber minha opinião para seu inquérito. Acho que anda nisso um pouco de marotice. O meu amigo faz os outros falarem, e fica calado. Não está direito. Porque afinal, ele também é compositor, além de crítico e jornalista.. (*Correio da Manhã*, 29/11/1927)

Gallet está se referindo a João Itiberê da Cunha, diplomata, poeta, jornalista, compositor e crítico musical. Segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira*: “Foi um dos fundadores do *Correio da Manhã*, do qual se tornou crítico musical a partir de 1925.” (MARCONDES, 1998, p. 225)

A matéria começa por uma declaração do compositor italiano Pietro Mascagni:

Mascagni considerou o *jazz* e o *black-botton* como um verdadeiro perigo para a arte musical, – “tão grande e ruinoso como é para o vigor físico do homem o uso de entorpecentes”

<sup>13</sup> Informação biográfica sobre Burian está dada no sítio de internet do memorial do campo de Neuengammen. Disponível em [http://www.neuengamme-ausstellungen.info/content/documents/bios/ha4\\_1\\_4\\_bio\\_1586.pdf](http://www.neuengamme-ausstellungen.info/content/documents/bios/ha4_1_4_bio_1586.pdf) Acessado em 29/07/2023

<sup>14</sup> A ópera foi remontada em 2022 pelo Gaertnerplatztheater de Munique. Ver programa publicado no sítio do teatro. Disponível em: <https://www.gaertnerplatztheater.de/file.php?file=uploads/JGPT/Programmheft+JONNY+SPIELT+AUF+Leseprobe.pdf> Acessado em 29/07/2023.

<sup>15</sup> “Pelo jazz ou contra o jazz?”. *Correio da Manhã*, 17/11/1927, p. 3. Continuação no *Correio da Manhã*, 29/11/1927, p. 3

(...)

“Os ouvidos da mocidade de hoje estão corrompidos, arruinados, destruídos pela música do ‘jazz’. Eles não podem nunca mais ouvir a sinfonia clássica. Eu não sou um inimigo do modernismo. Simplesmente desaprovo a dissonância irritante da música norte-americana.”. (*Correio da Manhã*, 17/11/1927)

A mistura dos termos “jazz” e “black-botton” mostra como o jazz era entendido de modo diferente de hoje. Jazz é o conjunto musical ou o espetáculo, e *black-botton* é um passo de dança associado ao repertório das *jazz-bands*. Mascagni adota posição conservadora ao considerar que os novos gêneros de música popular dançante são causadores da ruína dos gêneros tradicionais. Os jovens ouvintes da “música do jazz” não seriam mais capazes de ouvir a sinfonia clássica – sua capacidade auditiva estaria arruinada como a saúde física de um usuário de entorpecentes.

Mascagni também associa jazz e modernismo, quando afirma: “Eu não sou um inimigo do modernismo”. O problema, para ele, seria a “dissonância irritante da música norte-americana”. Embora tente separar, sabemos como a música modernista das últimas décadas vinha insistindo na dissonância, seja em inovações harmônicas, na parte rítmica ou em timbres e ruídos.

A matéria passa às respostas dadas por compositores e músicos residentes na capital. No texto de 17 de novembro temos opiniões de Henrique Oswald, Francisco Braga – os maiores compositores brasileiros vivos<sup>16</sup>, representantes da geração que Avelino Romero Pereira associou ao termo “República Musical” (PEREIRA, 2007). Lorenzo Fernandez, que também respondeu, era de uma geração mais nova – compositor modernista.

Na matéria de 29 de novembro, opiniões de Assis Republicano, J. Octaviano, Ernesto Ronchini, Barrozo Neto e Luciano Gallet. Os quatro primeiros são nomes que hoje recebem pouco destaque na historiografia da música brasileira. Luciano Gallet era na época um dos principais músicos e intelectuais modernistas. Por ter falecido aos 38 anos, em 1931, não chegou a desenvolver sua carreira como outros colegas fizeram após a ascensão de Getúlio Vargas ao poder.

---

<sup>16</sup> Em 1927 Villa-Lobos estava em Paris. Somente a partir de 1932 é que começaria sua atuação no governo Vargas, primeiro na prefeitura do Distrito Federal. A percepção que temos dele hoje como maior compositor brasileiro ainda não tinha sido construída.

Pelos comentários de Mário de Andrade sabemos que Lorenzo Fernandes e Luciano Gallet – os “novos” associados ao modernismo, foram os únicos com opinião favorável ao jazz e que deram respostas com argumentos inteligentes, e não apenas baseados na emoção.

A opinião dos “velhos”, ligados à música de concerto da Primeira República pode ser sintetizada a partir de alguns trechos. “O jazz-band é uma música selvagem dos negros norte-americanos” e “A arte deve pairar muito acima dessas extravagâncias”, diz Henrique Oswald (*Correio da Manhã*, 17/11/1927). “Detesto o barulho”, e “A loucura do jazz-band só poderá, por isso, irritar-me”, afirma Francisco Braga. As opiniões dos mestres consagrados nos levam à mesma conclusão de Mário de Andrade – opiniões emocionais e sem fundamento argumentativo.

Assis Republicano começa endossando: “Sobre o ‘jazz-band’ falaram já Francisco Braga e Henrique Oswald, consagrados mestres, corroborando com Mascagni” (*Correio da Manhã*, 29/11/1927). Segue com adjetivos raivosos para se referir ao jazz: “orgia musical”, incoerente com o “século das luzes” que atravessamos, comparada com “aperitivos fortes e picantes” e “corruptela da música” que serve apenas aos “falhos em matéria de arte”. Mesmo tentando se aperfeiçoar não deixará de ser “música de bárbaros”. Nada muito diferente de opiniões que podem ser encontradas nesta década em jornais cariocas a respeito da música de Villa-Lobos<sup>17</sup>. Ao final do comentário, Assis Republicano inclui explicações técnicas sobre a dificuldade de afinação entre o violino e o banjo nas jazz bands.

O comentário de Ernesto Ronchini<sup>18</sup> traz elementos racistas. Para ele, o jazz-band seria resultado da “falta de ideias”, “falta de talento” e do desejo de “sobressair” (...) “pelo estranho, pela extravagância, pelo bárbaro”, sendo “invenção dos negros americanos incultos, que conservam o atavismo da selvageria ancestral” (*Correio da Manhã*, 29/11/1927). O compositor Barrozo Neto também é curto e grosso. Classifica o jazz como “de todos os ruídos o menos suportável”. O acusa de ser “intolerável para os ouvidos não corrompidos pelas

---

<sup>17</sup> Ver a crítica de Oscar Guanabara na página 2 do *Jornal do Commercio* de 02/08/1922, transcrita nos anexos da dissertação de Aparecida Valiatti (2013). O crítico associa a composição de Villa-Lobos a uma “febre de produção”, “sem obediência a nenhum princípio”, cheia de “incoerências” e “cacofonias musicais” destinada à vulgaridade, “para ser executada por músicos epiléticos e ouvida por paranóicos”.

<sup>18</sup> Violinista italiano radicado no Rio de Janeiro desde 1888 e professor catedrático de violino do Instituto Nacional de Música (MARCONDES, 1998, p. 690)

combinações extravagantes que jovens compositores pretendem impor com os letrados de *música moderna*.” E depois da crítica aos aspectos musicais ainda adiciona os efeitos sociais do jazz: “imoral, corruptor dos bons costumes e porta aberta à tuberculose” (*Correio da Manhã*, 29/11/1927).

J. Octaviano analisa o conjunto de jazz como uma combinação desordenada de instrumentos exóticos<sup>19</sup>. Aponta o sucesso do jazz como uma consequência do público “degenerado” dos cabarés e do Teatro de Revista, estes também acusados de “analfabetos e desprovidos de senso comum” (*Correio da Manhã*, 29/11/1927). Imitando Mascagni, atribui ao “ruído do jazz” o efeito de “entorpecente” das faculdades musicais, e classifica o jazz ao lado de diversões como “football” e “box”, entendidas como “vícios elegantes”. A moda do jazz seria um retrocesso, por “voltar” ao domínio do ruído e do ritmo, e seus defeitos eram resultado do fato de ser “produto americano e comercial”.

Sintetizando as posições contrárias ao jazz podemos apontar um argumento geral, moralista, que considera o jazz uma ameaça aos “bons costumes” associados à civilização europeia e à música de concerto sinfônica ou camerística. Os argumentos técnicos reforçam o argumento moral, desclassificando o jazz pelo uso do ruído, falta de elegância nas combinações instrumentais e preponderância do ritmo. Por estes motivos, os detratores associam jazz e modernismo. Em oposição, os modernistas defenderam o jazz, como percebemos nos textos já citados.

A defesa do jazz o associa ao modernismo por suas características de ousadia e inovação. Para Lorenzo Fernandez, “A época é do aeroplano e do cinema: impressões rápidas e violentas. Vida dinâmica.” (*Correio da Manhã*, 17/11/1927). A influência do jazz-band trazia consequências positivas: “enriqueceu extraordinariamente o domínio do ritmo com a sua inverossímil variedade e independência”, a “técnica dos instrumentos de sopro muito lhe deve” e até o naipe de percussão das orquestras de concerto vinha sendo melhorado e aumentado “por sugestões *jazzicas*”. Como Mário de Andrade, Fernandez também dá crédito

---

<sup>19</sup> Aqui percebe-se uma crítica a conjuntos que escapavam à ciência da orquestração, dominada por quem estudou em conservatório, como Octaviano. O sítio *Casa do choro* afirma que ele se formou em composição em 1914 pelo Instituto Nacional de Música, dando como referência a *História da Música Brasileira* de Francisco Aquarone, publicada em 1946. (Disponível em <https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/1400> Acessado em 30/07/2023). Humberto Amorim e Paulo Martelli procuram refazer a trajetória artística e formação do compositor por meio de pesquisa hemerográfica, constatando que era muito referido na imprensa carioca da década de 1920, mas passou a ser pouco ou nada referenciado depois de 1950 (AMORIM; MARTELLI, 2022).

positivo pela influência do jazz “principalmente nos jovens compositores, culminando em Stravinski”.

Além de defender o jazz, Fernandez critica Pietro Mascagni, desmerece sua única obra de peso (a ópera *Cavalleria Rusticana*) e compara a influência atual do jazz com o aproveitamento da música cigana por Brahms e Liszt e da música balinesa por Debussy.

Um trecho do comentário de Fernandez:

Nós, que ouvimos aqui uns arremedos de jazz-band, não podemos fazer ideia de uma orquestra como a de Paul Whiteman, que se compõe de 23 executantes, dispo de 36 instrumentos diversos (cada solista toca vários instrumentos).

Segundo a crítica, sempre que Paul Whiteman se apresenta com sua já notável orquestra o êxito é absoluto.. (*Correio da Manhã*, 17/11/1927)

Isso ajuda a entender os sentidos do termo jazz em 1927. Hoje tenderíamos a apontar como os principais músicos de jazz da época Duke Ellington e Louis Armstrong. Mas a referência de qualidade musical em jazz-band, para Fernandez, é Paul Whiteman, um músico branco, hoje praticamente esquecido e dificilmente mencionado como referência de sonoridade de jazz.

Luciano Gallet, em sua resposta, também critica Mascagni e aponta o interesse comercial deste autor. Para Gallet, o sucesso de sua ópera verista, “com longos anos de rendosos proveitos” vinha sendo ameaçado pela concorrência do jazz. Já os motivos para Gallet defender o jazz são indicados com clareza: o compositor brasileiro publicou partituras com harmonizações de canções populares. Por isso afirma: “só posso louvar o ‘jazz’, conjunto popular”. “Não só eu. Todos os brasileiros também devem.” (*Correio da Manhã*, 29/11/1927)

Para explicar porque os brasileiros devem louvar o jazz, afirma que ele sempre foi praticado no Brasil, conhecido como choro. Na comparação entre choro e jazz, começa por afirmar a semelhança no uso dos termos: não é uma forma de composição, mas um tipo de conjunto instrumental e a própria execução em si. Compara a formação instrumental do jazz band com o conjunto de choro, o uso da improvisação contrapontística em ambos e a semelhança das formas rítmicas<sup>20</sup>. A única diferença apontada por Gallet é que a música

---

<sup>20</sup> Carlos Sandroni também aponta para a semelhança das formas rítmicas, influência do que chama de “paradigma do *tresillo*” na formação de música popular afro americana (SANDRONI, 2001).

brasileira tem “supremacia melódica mais rica que a do americano, por causa da influência latina”<sup>21</sup> (*Correio da Manhã*, 29/11/1927).

## Conclusão

O conjunto de textos analisado aponta para conclusões sobre a relação entre modernismo e jazz no Brasil. A aproximação entre modernismo e jazz decorre de uma concorrência pelos ouvidos da audiência. A geração de Francisco Braga e Henrique Oswald era ligada à tradição de concerto europeia. A ideia de música como símbolo de civilização e cultura parecia estar ameaçado pelo jazz, visto como novidade indesejada, fruto de interesse comercial.

Os modernistas brasileiros defendem o jazz como uma força aliada de seu próprio projeto: incorporação da música popular urbana como fonte geradora de uma nova linguagem, capaz de superar a obsolescência da música de concerto europeia e sua incapacidade de atrair interesse de camadas maiores da população. Modernistas eram a favor do jazz, porque observavam que seus pares europeus incorporavam a linguagem jazzística como eles gostariam de fazer com a música popular brasileira. A comparação entre jazz e choro por Luciano Gallet é uma evidência desta chave interpretativa.

Mário de Andrade e Luciano Gallet eram críticos das velhas formas políticas, aderiram à Revolução de 1930 e participaram da tarefa de reformar o Instituto Nacional de Música. A intenção era transformar a instituição tradicional, voltada à formação de virtuosos, em uma instituição com formação teórica para pensar a música brasileira (BRUM, 2008). Parte dos embates que seriam protagonizados no período varguista (1930-45) já estavam evidentes nesta polêmica sobre jazz de 1927 e 28.

A análise de Luciano Gallet atenta para uma questão chave: os músicos ligados profissionalmente às práticas da música de concerto atribuíam ao “interesse comercial” o sucesso do jazz. Gallet inverte a chave, ao revelar que Mascagni critica o jazz pelo medo de perder os “longos anos de rendosos proveitos” de sua *Cavalleria Rusticana*. A música de concerto também tinha interesses comerciais.

---

<sup>21</sup> Outra semelhança com análises recentes: Lorenzo Mammi apontou como principal diferença entre o jazz e a bossa nova a importância da melodia na música brasileira (MAMMI, 1992).

Moralismos e argumentos estéticos à parte, observamos uma disputa pelos ouvidos do público. A questão era manter teatros de elite e música de concerto europeia como principal programação cultural ou estar abertos a novos sons e novas práticas musicais, ampliando o público nas sociedades urbanas que rapidamente se desenvolviam. O sucesso da carreira dos modernistas nas décadas seguintes e o esquecimento ao qual foram sujeitos os detratores do jazz aqui analisados mostra como o mundo caminhou depois dessa polêmica.

## Referências

- AMORIM, Humberto e MARTELLI, Paulo. “J. Octaviano e a Música Psíquica: será que o ontem pode ser melhor?” *Revista Música* 22, n<sup>o</sup> 2 (2022): 43–79.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- BESSA, Virgínia. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. “O mercado de bens simbólicos”. Em *A economia das trocas simbólicas*, 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 99–181.
- BRUM, Marcelo Alves. *Luciano Gallet e a reforma do Instituto Nacional de Música*. Dissertação de Mestrado, EM-UFRJ, 2008.
- COOK, Susan. *Opera for a New Republic: The Zeitopern of Krenek, Weill and Hindemith*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.
- GUERPIN, Martin. “L’Edition Musicale Vivante ou les discours sur le(s) jazz en France (1927-1934)”. PICARD, Thimotée (org.) *La critique musicale au XXe siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2020. p. 1247–1255.
- HOBBSAWM, Eric. “O público”. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 239–269.
- HOWARD, Patricia. “PRUNIÈRES, Henry”. In *The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 2001.
- LEGRAND, Anne. “La discographie: outil de recherche ou appareil critique? Charles Delaunay et Hugues Panassié”. PICARD, Thimotée (org.) *La critique musicale au XXe siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2020. p. 1257–1265.

LISBOA, Henrique Plautz. “Música Popular Na Crítica de Mário de Andrade: Diário Nacional, 1928.” *Anais Do V Encontro Anual de Iniciação Científica da UNESPAR*, 2019.

MAMMI, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova”. *Novos Estudos CEBRAP*. N<sup>o</sup> 34, novembro de 1992, p. 63–70.

MARCONDES, Marcos Antonio (Ed.) *Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, erudita e folclórica*. 2<sup>o</sup> ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998.

MASSON, George. “PIERNÉ, Gabriel”. Em *The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 2001.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: as transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTIAGO, Thiago de Oliveira. *O jazz do cidadão de arco e flecha : música e cultura em Belém (1921-1932)*. Dissertação de Mestrado, SCH-UFPR, 2023.

SÉITÉ, Yannick. “La critique de jazz: genres, regimes d’écritures, médiums, figures. Introduction.” PICARD, Thimotée (org.) *La critique musicale au XXe siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2020. p. 1163–1169.

TONI, Flavia Camargo. “Revistas musicais estrangeiras e compositores modernos na biblioteca de Mário de Andrade”. *Remate de Males*. v. 33, n<sup>o</sup> 1–2, dezembro de 2013. p. 225–244.

VALIATTI PASSAMAE, Maria Aparecida. *Oscar Guanabario e sua produção crítica de 1922*. Dissertação de Mestrado, EM-UFRJ, 2013.

VIEGAS, Alexy. *Stravinsky e a música popular americana: processos identitários, transposições hipertextuais e análise musical*. Tese de Doutorado, ECA-USP, 2017.