

## A crítica que não ouve: a recepção da obra de Arnold Schoenberg no Brasil dos anos 1930

*The Critique That Doesn't Listen: The Reception of  
Arnold Schoenberg's Work in 1930s Brazil*

**Gabriel Fernandes Xavier**  
*Universidade Estadual Paulista*

**Resumo:** Neste trabalho, pretendemos avaliar a recepção, crítica e circulação da obra de Arnold Schoenberg no Brasil ao longo da década de 1930. A partir da análise de comentários publicados em periódicos no Rio de Janeiro, então Capital Federal, verificamos que, ao mesmo tempo em que compositor fora reconhecido como protagonista do modernismo musical, sua obra e técnica musicais mantiveram-se relativamente desconhecidas para o público de concertos.

**Palavras-chave:** Modernismo. Crítica musical. Imprensa cultural brasileira. Arnold Schoenberg.

**Abstract:** This study aims to evaluate the reception, critique, and circulation of Arnold Schoenberg's work in Brazil throughout the 1930s. Based on an analysis of commentaries published in periodicals from Rio de Janeiro, the Federal Capital at the time, we observe that while the composer was recognized as a leading figure of musical modernism, his works and musical techniques remained relatively unknown to concert audiences.

**Keywords:** Modernism. Music criticism. Brazilian cultural press. Arnold Schoenberg.



## 1. O “esquecimento” da música atual

Ao longo de uma crítica publicada em junho de 1931 no *Diário de Notícias*, o musicólogo Renato Almeida (1895–1981) apontou para uma das recorrentes tendências da escolha de repertório dos programas de concerto no Brasil: o “esquecimento”. Não, evidentemente, o esquecimento do repertório musical do passado, mas, segundo Almeida (1931, p. 3), o esquecimento dos modernos, entre eles Stravinsky, Honneger, Schoenberg, Prokofiev e compositores brasileiros. Ao criticar o programa do quarto concerto da recém-fundada Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro, naquela ocasião regida por Walter Burle Marx (1902–1990), Almeida assinala que não bastaria ao meio artístico a exclusiva apresentação da “música feita”, mas igualmente a programação da “música em formação”, isto é, a música contemporânea. Neste sentido, sugere um “reparo” e faz um “apelo” ao regente:

Em nenhum outro lugar, mais do que nesta coluna, tem recebido o maestro Burle Marx demonstrações de entusiasmo e admiração. Por isso mesmo, cabe, aqui, um reparo. Os seus programas, apesar do êxito incomparável do “Amor Bruxo” [*El Amor Brujo*] e do “Bolero”, estão esquecendo demasiadamente os modernos. Eles deveriam ter, pelo menos, uma peça em cada um deles, permitindo assim que essa série admirável de concertos fosse mais perfeita, mais completa e mais útil. Porque nós, no Brasil, vivemos condenados ao perpétuo alheamento de tudo que se cria de moderno. Quando se traz para aqui, já se gastou a emoção do choque inicial. Só nos valem os discos... (Almeida 1931, p. 3)

A percepção de que os modernos são “esquecidos”, no entanto, justifica apenas parcialmente a ausência deste repertório nos concertos. A persistente exclusão destas composições dos programas faz coro, até certo ponto, com a relativa simplicidade com que, em termos teóricos e estéticos, as novas estruturas musicais foram consideradas por parte substantiva da crítica especializada ao longo da primeira metade do século XX. Dessa maneira, não apenas as obras recentes não foram programadas em razão de um suposto “esquecimento”, mas em resposta ao antagonismo expresso por comentários e críticas da imprensa que, ampliado pela vasta circulação dos periódicos, gradualmente tornou-se predominante frente à opinião pública. Aliadas ao isolamento deste repertório em círculos restritos, tais visões contrárias converteriam o desconhecimento em um verdadeiro não reconhecimento.

Dentre os compositores que foram alvos de julgamentos negativos e críticas superficiais durante este período, Arnold Schoenberg (1874–1951) provavelmente figurou como um dos principais focos da polêmica brasileira ao redor da modernidade musical. Conforme examinaremos em seis artigos publicados nas colunas dos jornais *Correio da Manhã* e *Diário de Notícias*, ambos veiculados na cidade do Rio de Janeiro ao longo da década de 1930, os processos composicionais de Schoenberg, sobretudo o método dodecafônico, foram descritos frequentemente de maneira distorcida. Contrariamente à presença de suas obras em concertos, obstinadas críticas ofereceriam ao público uma avaliação puramente verbal, isto é, sem o suporte da escuta e análise. No sentido oposto, outros autores buscariam, antes de detrair, fornecer uma perspectiva objetiva sobre o pensamento musical de Schoenberg por meio da discussão de suas propostas teóricas e estéticas.

## **2. A recepção do modernismo musical pela opinião pública brasileira**

A recepção da teoria e obra de Schoenberg no Brasil é incluída no contexto que formou-se em torno de um embate entre a arte modernista e os defensores dos estilos e estéticas que vigoravam desde o século XIX. Se, por um lado, o embate movimentou a discussão sobre as novas formas de expressão, assim como a busca de pontos de conexão entre o novo e o passado, por outro lado, e com certa frequência, arregimentou posições contrárias e defensivas. Estas duas posturas podem ser observadas nas críticas publicadas após a exposição de Anita Malfatti (1889–1964) em 12 de dezembro de 1917, uma das primeiras exposições modernistas em São Paulo. Nos comentários que imediatamente sucederam esta exposição, em que a artista apresentou ao público telas permeadas por elementos cubistas, os críticos se limitaram a descrever a distância entre suas obras e os métodos e temas clássicos, a semelhança estética com as modernas escolas de pintura e a qualidade técnica de Malfatti (Brito 1974, p. 50). Ao mesmo tempo em que as opiniões buscaram compreender a novidade à luz dos elementos fornecidos pelas telas em seu contexto, se restringiram a *descrever* o que lhes era mais exterior e aparente. Em sentido distinto, outras críticas buscariam observá-las a partir de condicionamentos subjetivos e psicológicos.

Publicada uma semana após a exposição, uma incisiva crítica – ou declaração de guerra – de Monteiro Lobato (1882–1948) contra Malfatti iniciaria uma série de opiniões polêmicas que, em diferentes graus, buscariam descreditar as artes modernas. Isto seria verbalizado, em sua manifestação mais evidente, através da acusação de que a forma modernista surgiria de uma visão distorcida da realidade e como consequência de uma patologia mental do artista. Mais do que uma metáfora supostamente eloquente, o modernismo é tratado como uma doença – desde uma suposta percepção distorcida da realidade (e.g., distorção cognitiva) até uma conduta exclusivamente “cerebralista” do ato artístico (e.g., psicopatia). Interpretado objetivamente, o argumento volta-se mais para a “saúde mental” do sujeito do que, propriamente, para a forma artística. Segundo José Maria Neves (2008, p. 49), a premissa de Lobato é estruturada a partir da perspectiva de que a renovação das linguagens artísticas resulta “de uma visão deformada das coisas, de algo doentio na personalidade dos artistas”. Este argumento decorreria de uma espécie de *subjetivismo* em que o ataque à consciência do artista criador, supostamente traduzida em cada forma de linguagem, equivaleria ao ataque à sua estética. Este traço é marcado em diversos segmentos do texto de Monteiro Lobato que, ao comparar a percepção do visível com a construção da sensibilidade, parece anular o papel das linguagens artísticas como *mediação*:

Todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo nem da latitude. As medidas de proporção e equilíbrio, na forma ou na cor, decorrem do que chamamos sentir. Quando as sensações do mundo externo transformam-se em impressões cerebrais, nós “sentimos”; para que sintamos de maneira diversa, cúbica ou futurista, é forçoso ou que a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja em “pane” por virtude de alguma grave lesão. Enquanto a percepção sensorial se fizer normalmente no homem, através da porta comum dos cinco sentidos, um artista diante de um gato não poderá “sentir” senão um gato, e é falsa a “interpretação” que do bichano fizer um totó, um escaravelho ou um amontoado de cubos transparentes. (Lobato *apud* Brito 1974, p. 53)

Se a violenta crítica de Monteiro Lobato colocou, sobretudo nos círculos mais conservadores, em dúvida a credibilidade de Malfatti, produziu a contrapressão de novos artistas que se agrupavam em torno da pintora paulista. Em resposta indireta ao ataque, Oswald de Andrade (1890–1954) defenderia que

a invenção formal é capaz de aludir à realidade sem, no entanto, recorrer aos expedientes miméticos fornecidos por códigos naturalizados da percepção. Ao escrever no mesmo texto que “a sua Arte [de Malfatti] é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia” e, continuando seu raciocínio, que “a realidade existe mesmo nos mais fantásticos arrojos criadores”, Oswald de Andrade defende um diferente regime de representação, isto é, em que a forma adquire autonomia frente aos modelos clássicos (Oswald de Andrade *apud* Brito 1974, p. 61). A partir da eclosão desta polêmica, seja a favor ou contra o modernismo, identificamos o desdobramento de dois campos aparentemente excludentes: a crítica conservadora e de violenta recusa das novas formas expressivas das artes e, em oposição a esta, uma crítica que – em maior ou menor medida – defende a divulgação e a recepção da arte moderna. Entre ambas, encontraríamos opiniões ambíguas ou justamente moderadas em relação tanto a este quanto aquele polo excludente.

O panorama assim delineado é encontrado com algumas semelhanças no campo da música, embora o caso paradigmático da crítica de Monteiro Lobato não tenha uma correspondência precisa na crítica musical. A polêmica em torno da música de Heitor Villa-Lobos (1887–1959) apresentada na Semana de Arte Moderna poderia, de maneira circunscrita, representar a mesma espécie de enfrentamento público. Os vários ataques proferidos entre Menotti Del Picchia (1892–1988) e Oscar Guanabara (1851–1937) publicados no *Correio Paulistano* (São Paulo) e *Jornal do Comércio* (Rio de Janeiro) produziram um efeito semelhante. Apesar de não se referir à saúde mental do compositor, Guanabara confere à obra de Villa-Lobos, segundo o autor, um “talento ainda não cultivado”, a “ausência de bom-senso” e uma suposta “falta em estudos de harmonia” (Guanabara *apud* Wisnik 1983, p. 85). Esta crítica pontual, no entanto, contrasta com a recepção positiva de suas composições perante a maior parte da opinião pública (Wisnik, 1983, p. 80–83) – fato ancorado na proximidade que, naquela época, a composição de Villa-Lobos mantinha com as estruturas harmônicas situadas no limite expandido do tonalismo.

A ausência de um “choque” causado pelo súbito encontro com a música mais distanciada dos modelos tonais – como o atonalismo de Schoenberg e o politonalismo de Stravinsky – não seria capaz, portanto, de provocar reações violentas contra a música moderna nas duas primeiras décadas do século XX. Retomando o argumento que fora apontado por Renato Almeida: o choque

inicial não é percebido na medida em que há um descompasso entre a produção feita nos “centros mundiais” e a sua recepção pelo público brasileiro. Este seria o primeiro fator determinante na atenuação da hostilidade contra a música moderna. No momento em que essas obras recentes foram programadas, toda uma sequência de ações e reações encontravam-se previamente documentadas em opiniões da imprensa estrangeira. Isto é, as críticas encontravam-se claramente arregimentadas antes mesmo de serem formadas as impressões ligadas à escuta deste repertório inédito. Esta característica de parte da crítica brasileira é ilustrada em alguns comentários da imprensa, como podemos observar em uma publicação do *Correio da Manhã* no ano de 1918. Em decorrência do “Festival Debussy” – concerto promovido no salão do Jornal do Comércio no Rio de Janeiro no qual várias obras de Claude Debussy (1862–1918) receberam estreias brasileiras –, um crítico<sup>1</sup> do jornal se referiria ao compositor francês como operador de uma “demolição”:

Para reconstruir, Debussy demolia, e, para demolir, inventava novas armas de destruição. Pegou o sistema harmônico e dele, um a um, esfarelou os mandamentos, e como na destruição todos os elementos lhe fossem úteis, recorreu ao arnez wagneriano: o cromatismo, e com ele se armou cavaleiro para conduzir os cruzados à Redenção da música francesa. Nos últimos tempos da sua, infelizmente, curta existência, Debussy requintava cada vez mais o ardor na incruenta peleja, e, diga-se, a bem da verdade, as hostes que o acompanhavam cresciam de número, e de número cresciam também os seduzidos do verbo inflamado, os quais viam na personalidade do mestre a encarnação de um novo Messias<sup>2</sup>. (Festival Debussy 1918, p. 5)

Ao comparar Debussy à figura de líder de uma escola que operou uma verdadeira *destruição* do sistema tonal, o articulista sugere que – naquele momento – as invenções harmônicas do final do século XIX eram percebidas como uma ruptura, isto é, não eram compreendidas como desdobramento ou expansão do sistema tonal. Ainda que de maneira pouco evidente, esta perspectiva poderia ter surgido de uma interpretação difusa de publicações europeias como, por exemplo, o tratado de harmonia moderna de René Lenormand (1846–1932), publicado em 1913 (*Étude sur l'harmonie moderne*). O

---

<sup>1</sup> Embora tenha se tornado comum nas décadas seguintes, os artigos de crítica musical publicados no *Correio da Manhã* na década de 1910 geralmente não mencionavam os autores, com exceção dos correspondentes estrangeiros.

<sup>2</sup> Todas as citações de periódicos antigos tiveram a ortografia adequada ao português contemporâneo (e.g. troca-se “systema” por “sistema”, “chromatismo” por “cromatismo”, etc.).

peso conferido a Debussy nos exemplos do livro de Lenormand – todos limitados ao uso de paralelismo e extensões de tétrades –, bem como a menção de que o compositor de *Jeux* “pode ser considerado o chefe dessa escola [moderna]”, possivelmente geraria no leitor conservador a percepção de que a expansão deste sistema harmônico equivaleria à sua “destruição” (Lenormand 1915, p. 10). Isto é, a reforma poderia ser tomada como uma revolução dos paradigmas harmônicos. Esta interversão entre continuidade e ruptura é observada na sequência do artigo do *Correio da Manhã*, em específico quando o autor examina a recepção positiva das obras perante o público. A reação favorável sugere que provavelmente a música de Debussy, e sua estrutura harmônica, não teria sido percebida como um “choque”. Neste sentido, a crítica expõe uma dissociação entre opinião e escuta musical: de um lado, uma perspectiva estético-teórica, derivada de uma interpretação *interessada* da literatura; de outro, a efetiva prática musical, refletida pela receptividade da plateia.

O segundo fator da falta de uma reação substancial à música moderna é, como consequência do descompasso, resultado da escassez da programação de obras de grande importância em concertos públicos sendo, no mais, reservadas aos círculos fechados e privados. Não apenas o que havia de mais recente na música moderna demoraria em principiar no país, como apenas reverberaria em um grupo de *conhecedores*. Na pesquisa sobre a passagem de Darius Milhaud (1892–1974) no Rio de Janeiro entre 1917 e 1918, Corrêa do Lago (2012, p. 54) expõe relatos de que na residência da família de músicos Velloso-Guerra, obras como *Pássaro de Fogo* e *A Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky, poderiam ter sido ouvidas ao piano. Além disso, Milhaud teria tomado conhecimento aprofundado da obra de Erik Satie (1866–1925) por intermédio dos Velloso-Guerra durante a sua estadia no Brasil. Estes relatos particulares indicam um fenômeno geral que influenciou diretamente a recepção da obra de diversos compositores modernos no Brasil: o fechamento dos horizontes de escuta a um círculo privilegiado produziria, com o passar das décadas, um abismo entre as obras modernas e o público em geral. Disto resultaria a redobra do primeiro fator atenuante, o descompasso, porém na separação de dois grupos nacionais que são representados, a título de exemplo, pelos vocalizadores da imprensa tradicional brasileira e destacamentos e agremiações que promovem a nova música. Parte significativa das brandas polêmicas em torno das obras modernas surgem

indiretamente desta divisão mais do que, propriamente, um embate entre posições estéticas.

A sobreposição, de um lado, de uma assincronia entre as produções europeias e a recepção pelo público brasileiro e, de outro lado, a reduzida circulação social das mais recentes obras – em geral restrita aos círculos de especialistas da música –, produz um movimento contraditório: o público, habituado a certa produção “defasada”, reconhece no grupo de especialistas, e mais especificamente no repertório que executam, o índice da defasagem e, portanto, rejeitam o espelho invertido que evidencia seu “atraso”; o grupo portador da modernidade, por sua vez, rejeita o público cuja não aceitação passaria a ser critério adicional de modernidade. Em outras palavras, é constituída uma mútua exclusão entre os polos e, ao mesmo tempo, para a sustentação desta diferença, uma dependência intrínseca. É nesta contradição que veremos surgir parte da crítica à obra de Arnold Schoenberg, como na suposta “insensibilidade” e “cerebralismo” provocados por sua obra, características que, sob certa perspectiva, serviriam de marca distintiva de um grupo de “esnobs”.

### **3. Posições antagônicas: a “expressão revolucionária” e a “música inumana”**

Por mais que movimentasse debates e polêmicas na Europa, a obra de Schoenberg teria sido relativamente desconhecida no Brasil até o final da década de 1910. Muito provavelmente o primeiro esforço sistemático de introduzir o pensamento do compositor vienense no país teria se iniciado com Alberto Nepomuceno (1864–1920) na tradução de *Harmonielehre* (1911), realizada no ano de 1916. Apesar de Nepomuceno ter buscado implementar, sem sucesso, este trabalho nos cursos de harmonia do Instituto Nacional de Música no período em que fora diretor (Maluf 2001, p. 24), é provável que a tradução e mesmo obras de Schoenberg tenham sido incluídas em certas aulas dessa instituição. Esta hipótese é corroborada por uma breve descrição fornecida por Luiz Heitor Correia de Azevedo (1905–1992) no livro *150 anos de Música no Brasil*. Segundo Azevedo (1956, p. 314), Lorenzo Fernández (1897–1948) teve, no ano de 1918, aulas de harmonia com o professor Frederico Nascimento no Instituto Nacional de Música, ocasião em que pode participar de “estimulantes lições em que ambos

examinavam a obra de Schoenberg”. Ao mesmo tempo em que adentrava em certas disciplinas da instituição, atitude encampada somente por alguns docentes (e.g. Francisco Braga, Frederico Nascimento e o próprio Nepomuceno), o pensamento composicional do compositor vienense teria sido, em larga medida, rejeitado por uma parcela significativa do corpo docente dessa escola de música (Maluf 2001, p. 24).

Outro importante ponto de contato inicial com as ideias musicais de Schoenberg surgiria do encontro entre Luciano Gallet (1893–1931) e Darius Milhaud ao longo de 1917. Em uma carta endereçada a Mário de Andrade (1893–1945), Luciano Gallet descreve que empreendeu estudos de harmonia com Milhaud e, por intermédio de seu professor, conheceu as “teorias adiantadas, Stravinski [sic] e Schoenberg [sic], a politonia, fundamentada em Bach, Satie, a concepção dos vários modernos e os processos usados” (Gallet 1934, p. 15). Ainda que a brevidade deste relato não especifique os aspectos teóricos depreendidos dos estudos de Schoenberg, esboços escritos por Gallet em 1922 demonstram o uso de permutações – chamadas pelo compositor de *célula temática* – que podem, embora de maneira limitada, aproximar-se da harmonia “livre” das primeiras obras sem tonalidade de Schoenberg (Chagas 1979, p. 134). Já o termo *atonalismo* ligado ao compositor vienense, apareceria – se não pela primeira vez, mas de modo influente – no *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1928). Ao discutir a questão da harmonia, Mário de Andrade coloca a “atonalidade” no rol de processos harmônicos dos “contemporâneos” e, logo na sequência, indaga o leitor se “por causa de Schoenberg [sic] a gente pode falar que a atonalidade é austríaca?” (Andrade 1972, p. 50). Estes relatos e publicações, que não exaurem a questão, sugerem que as inovações do pensamento schoenberguiano tornavam-se razoavelmente conhecidas<sup>3</sup> no interior dos círculos musicais especializados a partir de meados da década de 1920.

Se até este momento a presença de Schoenberg, bem como de outros compositores modernos, se restringiu a este grupo social reduzido – gerando debates que não puderam alcançar a esfera pública –, a partir da década de 1930

---

<sup>3</sup> Se o conhecimento das composições de Schoenberg é uma realidade nos círculos que orbitavam o Instituto Nacional de Música, na prática musical o mesmo não é constatado. Tanto isto é um fato que, discutindo sua passagem pelo Brasil, Darius Milhaud publicaria em 1920 na *La Revue Musical* de Paris que “[no Brasil] o movimento tão importante determinado por M. Schoenberg é praticamente ignorado (Milhaud *apud* Chagas 1979, p. 103).

são identificadas duas marchas crescentes “contra” e “a favor” da obra e pensamento do compositor, sobretudo no que se compreendeu sobre o dodecafonismo, refletidas em colunas de crítica dos jornais. As discussões naquela altura giravam em torno do termo citado anteriormente: o *atonalismo*. Rejeitado pelo pensador do método<sup>4</sup> dodecafônico, que o considerava um termo “errado” (Schoenberg 1950, p. 45), a palavra atonalismo parece, de fato, ter sido usada em determinadas ocasiões como uma qualificação vaga e até mesmo pejorativa do método dodecafônico.

No artigo “A Atonalidade”, publicado em sete de janeiro de 1934 no *Correio da Manhã*, o articulista – que não assina o seu texto – fornece uma descrição teoricamente precisa do método dodecafônico, chamado simplesmente de “atonalismo”. A descrição, contudo, parece ser a reprodução de alguma publicação do musicólogo e crítico musical Martin du Pré Cooper (1910–1986) que provavelmente versaria sobre as lições de Anton Webern (1883–1945) intituladas “O caminho para a composição com doze sons” (*Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen*) – conjunto de oito conferências realizadas em 1932 e publicadas, de maneira integral, somente em 1960. Não apenas a precisão na descrição do método dodecafônico feita pelo articulista, mas tanto a reprodução do quadrado mágico “SATOR” – usado por Webern como ilustração em sua última conferência –, quanto a referência à “recente lição de composição atonal [que] o doutor Webern apresentava à sua classe”, indicam que o autor do texto obteve acesso a um amplo material teórico. E este material, segundo suas palavras, não parte de análises ou escutas no Brasil, mas deriva de periódicos importados: “fala-se muito em atonalidade entre nós por causa das revistas estrangeiras (pois ninguém aqui ouviu até agora esse gênero de composição)”. A descrição é sumária:

Toda composição deve ser baseada sobre uma disposição inicial das 12 notas da escala cromática: nota alguma deve ser repetida e nenhuma deve

---

<sup>4</sup> Tendo em vista a abrangência das técnicas seriais derivadas da lógica dodecafônica – elaboradas, de modo sistemático, a partir da década de 1950 –, podemos conceber o princípio da não-repetição do total cromático mais como um *método* do que como uma *técnica* restritiva, como no caso das operações de transposição, inversão, retrogradação e retroinversão. Essa perspectiva é exemplificada nas práticas de compositores como Alban Berg, que, embora tenha utilizado materiais harmônicos variados (como as citações tonais em seu *Concerto para Violino*), manteve-se alinhado com a heurística dodecafônica, isto é, estruturou técnicas que foram desdobradas do princípio geral de não-repetição. Neste sentido, poderíamos falar em *técnicas dodecafônicas*.

apresentar caráter de proeminência como uma espécie de tônica. Esta série de doze notas pode ser *transportada* (sobre cada grão da escala cromática, a única admitida na atonalidade); pode ser *invertida*, e tal inversão é suscetível da mesma faculdade de transporte; pode ser disposta do princípio para o fim (*retrogradada*), e esta nova disposição pode ser invertida; naturalmente também o retrogrado e a sua inversão podem ser transportados sobre os 12 grãos da escala. [...] Uma única lei férrea: as *séries* devem ser repetidas integralmente nas ordens originais, ou na *inversão*, ou no *retrogrado*, ou na *inversão do retrogrado*. (A Atonalidade 1934, p. 9)

Nem sempre a informação sobre a obra de Schoenberg era apreendida, conforme sugere o articulista, de revistas estrangeiras: jornais brasileiros contavam com colunas exclusivamente dedicadas à música europeia, sobretudo a música feita em Paris, em que correspondentes internacionais informavam o leitor brasileiro sobre séries de concertos e ópera. Em “Arnold Schoenberg, o cubista da música”, escrito por Ninon Steinhof para o *Diário de Notícias* e publicado em maio de 1933, a correspondente francesa descreve comparativamente a estrutura harmônica da obra de Schoenberg. Para a autora, da mesma maneira que as figuras geométricas são dispostas no Cubismo, as figuras sonoras da atonalidade schoenberguiana são ordenadas segundo “as regras de uma arte puramente matemática e abstrata” (Steinhof 1933, p. 19). Diferentemente da descrição rigorosa do dodecafonismo que observamos acima, Steinhof busca diferenciá-lo do sistema tonal colocando em evidência seu fundamento, isto é, a generalização do cromatismo e a desarticulação da dicotomia dissonância-consonância. Para tanto, faz uso do termo “omnitônico”:

Mas há ainda uma maneira de servir-se da herança dos mestres românticos: é levar ao extremo seu princípio cromático e de tomar, como unidade musical não o tom inteiro, mas o meio-tom, o meio-tom cromático e dividir a gama em doze notas iguais, formando um conjunto omnitônico, em que cada nota tenha o mesmo valor da sua vizinha. (Steinhof 1933, p. 19)

Embora não se coloquem em franca defesa do atonalismo, ambos os artigos apresentados caracterizam a inovação harmônica de Schoenberg como uma busca estética legítima e contemporânea. Para o articulista do *Jornal da Manhã*, não se deve levar o atonalismo na “pandega, porque é tão sério quanto o tonal e mais velho do que esse” (A Atonalidade 1934, p. 9). De maneira semelhante, Steinhof (1933, p. 19) considera que o estilo de Schoenberg é uma “expressão revolucionária que se tornou, na Europa, o sinal da música ultra-moderna”. A precisão teórica e contextualização desta estética, no entanto,

se tornarão pouco relevantes para outros críticos que, de maneira semelhante à crítica de Monteiro Lobato, irão combater o compositor vienense à margem de qualquer categoria estética.

Antes de observarmos esta perspectiva extrema, podemos avaliar as críticas de Andrade Muricy (1895–1984) que, de modo ambíguo, considera as *possibilidades* do atonalismo como “interessantes”, mas a sua prática – representada nas obras de Arnold Schoenberg – determinada por um método “ortodoxo”. A questão retoma o argumento apresentado desde o artigo “A Atonalidade”, em que o autor trataria o dodecafonismo conforme uma “lei férrea”: a rigidez da aplicação do atonalismo serial. Segundo Muricy (1946, p. 118) em artigo escrito entre 1937–1938 para o *Jornal do Comércio*, compilado e publicado no livro *Caminho de Música* (1946), o campo de experiência do atonalismo e dodecafonismo “é de um interesse que ultrapassa muitíssimo a sujeição à ortodoxia de Schoenberg”, à medida que “em vez de dominada, essa nova matéria sonora é que dita as leis”. A sua crítica, então, acusaria como resultado desta ortodoxia atonal um “puro jogo sonoro, o cerebralismo unilateral e quase exclusivo”. Ponderação justificável caso fosse direcionada aos exercícios mais escolásticos de dodecafonismo. O argumento de Muricy parece, no entanto, servir de justificativa para uma verdadeira condenação do compositor austríaco:

A música de Schoenberg e consortes é *inumana*, como certas tentativas cubistas e supra-realistas (digo: “certas”, não “todas”). Essa música deixa frios e indiferentes *todos* os públicos; *interessa* uma elite de eruditos, pesquisadores e *snoobs*. Interessa como jogo de espírito, que é. Não entusiasma, não comunica, não convence. Dos seus elementos, entretanto, se postos a serviço da eterna espontaneidade, da eterna sensibilidade, da eterna e hoje malsinada inspiração, poderá nascer uma grande arte. (Muricy 1946, p. 119)

Neste raciocínio, o discernimento entre um atonalismo “inspirado” e aquele de fato praticado pelos compositores do círculo de Viena – Schoenberg, Alban Berg (1885–1935) e Anton Webern – busca opor uma prática musical possível com outra existente, isto é, defende-se uma *potencialidade* contra um *fato musical*. Esta possibilidade, por outro lado, parece ter fisionomia e predileção estética. Nas suas palavras, “a música culminante de Prokofieff, Stravinsky, a de Honegger, a de Villa-Lobos, [...] constitui uma das grandes, irreprimíveis forças vivas da contemporaneidade”. A manobra que tenta descredibilizar o atonalismo vienense frente a outros compositores não é, por outro lado, feita entre balizas estéticas. Observada a partir das oposições significativas dispostas

em seu discurso, a manobra recai sobre uma *distinção social*: contra uma “elite” capaz de realizar “jogos de espírito”, temos o “grande público” incapaz de realizar abstrações e conduzido pelos estímulos sensoriais. Ao negar ao público a capacidade de *escolha* entre dois repertórios, o argumento é rigorosamente elitista: o público deve receber passivamente a música, não pensá-la.

Se o cerne do discurso de Muricy envolve uma distinção entre grupos sociais, a superfície do argumento recorre ao “naturalismo” presente desde a crítica de Monteiro Lobato: a expressão deve ecoar uma *forma expressiva* precisa, definida como imediata e espontânea para os sentidos. Ao contrário desta “natureza”, fruto da cristalização das configurações formais da linguagem clássica, a música dodecafônica expressaria uma “inorganicidade” em que a estrutura seria uma espécie de ilustração de um conteúdo conceitual, isto é, o princípio dodecafônico. Conforme Theodor Adorno (1903–1969) nos aponta, o problema que seria abordado pelo termo “cerebralismo” não é um fenômeno exclusivo do atonalismo. Na música dodecafônica, a relação entre o princípio da série e a escuta age, de maneira geral, de modo pouco evidente, pois “a exatidão da música dodecafônica não pode ser percebida pelo ‘ouvido’” (Adorno 2011, p. 96). Neste sentido, poderíamos afirmar que, diferentemente da racionalização das formas clássicas, a escuta da música dodecafônica é até mesmo “irracionalista”. A consideração desta complexa problemática é, no entanto, colocada de lado quando se busca mover em *certa* direção os ânimos e a predisposição da opinião pública frente a um repertório que exige uma escuta engajada.

Apesar de ser claramente refratária à música de Schoenberg, a crítica de Andrade Muricy pertence ao campo da polêmica que – à guisa da “polêmica científica” de Gaston Bachelard (1884–1962) – é capaz de mover debates estéticos. O mesmo não poderia ser afirmado de João Itiberê da Cunha (1870–1953) que, através de seus artigos publicados no jornal *Correio da Manhã*, militou contra toda e qualquer música moderna, tomando Schoenberg como seu alvo principal. Em conformidade com o raciocínio patologizante de Monteiro Lobato, o crítico é peremptório ao considerar as composições modernas. Em um artigo publicado em 11 de janeiro de 1939, Itiberê da Cunha (ou “JIC”, conforme assinava seus textos) afirma que as obras de Alois Hába, Paul Hindemith e Schoenberg apenas “poderão servir mais tarde de atestado comprovante da maluqueria universal” e que para aqueles que admiram a música destes compositores a sua “aberração

e vesânia” passaria despercebida (Cunha 1939a, p. 8). Não apenas para o crítico isso seria verdade, como também a recepção positiva desta música resultaria de uma atitude de má fé, isto é, uma espécie de diversionismo em que a percepção seria colocada em posição secundária à racionalização:

Os “snobs”, classe sempiterna e humaníssima (não há outra que se lhe compare) aplaudem sempre e admiram. Basta para isso que eles nada percebam! Não compreendo o que ouvem, não sentem a aberração e a vesânia, ou não vislumbram a troça demoníaca, e fingem babar-se de gozo! Daqui alguns anos tudo isso desaparecerá... Talvez surjam outros malucos, com outras formas de alienação. E a vida recomeçará para enlevo de outros snobs, igualmente inteligentes. (Cunha 1939a, p. 8)

Um gênero semelhante de ataque contra Schoenberg, Hindemith e Luigi Russolo (1885–1947), neste caso até mesmo com a inclusão de um diagnóstico da patologia mental, seria publicado em 20 de setembro deste mesmo ano. O texto, intitulado “O problema desnorteante da música moderna”, busca de diferentes maneiras equivaler a estética renovadora da música moderna com uma espécie de “prazer sádico” pela destruição das estruturas herdadas do século XIX. Este fenômeno poderia ser analisado, segundo o pensamento de Sigmund Freud (1856–1939), como uma “pulsão de morte” frente à cultura romântica e o desejo de sua destruição por parte do indivíduo que, como artista, representa musicalmente esta pulsão. A explicação psicanalítica, no entanto, assim como as suas implicações – isto é, o “princípio do prazer” resultante da criação de um novo pensamento musical –, parece ser ignorada por Itiberê da Cunha. Seu texto se afasta de qualquer questionamento estético no momento em que afronta os seus adversários com os termos “sádicos”, “aleijões” e “neurastênica”. Desta forma, se reportará à razão psicologizante do Modernismo:

Mas ainda existem os revolucionários *sem base* de espécie alguma e que fabricam “aleijões” em todas as artes: na pintura, na arquitetura, na escultura, nas letras e na música! O prazer destes inovadores consiste em demolir, simplesmente, o que está feito, sem nada construir de belo, ou pelo menos de útil, bem que a utilidade seja de pouco proveito em matéria de arte. Retornar, pois, ao caos primitivo parece, para essa gente, um prazer delirante. É pelo menos um prazer sádico que eles sentem, não tanto com íntimo gozo pessoal, acreditamos piamente, quanto com a alegria disfarçada de quem *se paye la tête du bourgeois*, como nos tempos de antanho, no tempo do romantismo descabelado e dos horrendos filisteus... (Cunha 1939b, p. 5)

Assim como observado anteriormente, o raciocínio expresso nestes artigos visa forçadamente segmentar e reforçar dois polos opositivos: de um lado

uma elite intelectual portadora de patologias mentais, de outro lado o grande público guiado pela sensibilidade naturalizada e psicologicamente “são”. Mais do que uma metáfora, o argumento parece corresponder – como visão estética – à perspectiva de mundo que tomou forma e se intensificou ao longo do embate da Segunda Grande Guerra, ou seja, a urgência de uma tomada de posição frente ao futuro. Esta perspectiva é claramente evidenciada no artigo publicado em 27 de dezembro de 1941 no *Diário de Notícias* e assinado por “d’Or” – pseudônimo de Ondina Ribeiro Dantas. Neste texto, intitulado “A interrogação”, Dantas compara a “nova ordem social” que surgirá dos resultados da guerra com os “rumos espirituais que tomarão os povos”. A interrogação, no entanto, recai sobre uma alternativa moderna que traça “caminhos incertos e perigosos” em que “o lirismo, a verdadeira e sã inspiração, foram banidos” (Dantas 1941, p. 7). Ainda que não conecte os polos a certas tendências políticas, a autora – assim como Itiberê da Cunha – evidentemente coloca os termos de sua posição contrária ao modernismo e, uma vez mais, rejeita-se a música de Schoenberg:

Os “seis” da França, comandados por Erik Satú [sic], deram o grito de emancipação: – Louis Durey, Poulenc [sic], Honneger, Darius Milhaud [sic], Georges Auric e Germaine Tailleferre. E de audácia em audácia, de experiência em experiência, foram impondo ao público as novas concepções de uma arte moderna, da qual o sentimentalismo, o lirismo, a verdadeira e sã inspiração, foram banidos, cedendo lugar às mais terríveis “tranvailles” [sic] de sonoridades dilacerantes e de ritmos exóticos. Outros vieram-lhe nas pegadas. Schoenberg, por exemplo, com as dissonâncias e cacofonias, suas músicas estridentes e telegráficas, algumas delas com 10, 12 e 18 compassos, apenas. Paul Hindemith, outro compositor do mesmo jaez e cujas inspirações buscam assunto nas máquinas, nos anúncios de jornais, nas locomotivas, nessas pequenas coisas frívolas e grosseiras da vida, perfeitamente banais e, por assim dizer, incapazes de influir uma verdadeira concepção artística. (Dantas 1941, p. 9)

#### **4. Repercussão da crítica ao Modernismo: contrapressão e a formação de campos opostos**

As opiniões veiculadas por parte da imprensa do Rio de Janeiro e vocalizadas por relevantes críticos musicais da década de 1930 sugerem que não apenas a obra de Arnold Schoenberg era pouco conhecida – não havendo sequer uma citação de obra do compositor austríaco nos seis artigos analisados –, mas que os desdobramentos do atonalismo livre presente em obras como *Pierrot*

*Lunaire* (1912) e, de modo mais preciso, o método dodecafônico exposto a partir da *Suíte* Op. 25 (1923) sofreram distorções conceituais no momento em que foram informados aos leitores. A interpretação de que a música de Schoenberg resultaria de procedimentos apartados da sensibilidade musical, sendo o dodecafonismo uma espécie de “lei férrea” de cunho “cerebralista”, favoreceu uma argumentação simplificada do movimento que liga o percurso criativo do compositor: a pesquisa em torno da emancipação da dissonância e, por consequência, uma segunda alternativa frente às formas cristalizadas de expressão musical. A conexão de ambos os fatores – o desconhecimento e a distorção conceitual – resultaram em diversas críticas que, antes de aprofundar os novos problemas colocados pela música moderna, desencadearam ataques à figura e reputação de Schoenberg. No momento em que a opinião pública é orientada no sentido contrário não somente do compositor vienense, mas de toda música moderna, as críticas desfavoreceriam e desencorajariam a programação dessas obras em concertos.

Ao mesmo tempo, a partir do final da década de 1930 movimentos no sentido contrário tomariam forma. A contundente defesa do Modernismo seria operada por determinados grupos e agremiações que, ao menos naquele momento, unificariam as reivindicações dos compositores brasileiros e dos defensores do modernismo: a difusão do repertório contemporâneo. Este movimento se consolidaria com os programas de rádio, periódicos e concertos promovidos pelo grupo *Música Viva* e seus membros. Além de concertos, seu programa de rádio incluiu a difusão de ao menos sete obras de Schoenberg durante a década de 1940, entre as quais podemos citar as *Seis peças para piano* Op. 19 (1911), duas difusões de *Pierrot Lunaire* e a estreia brasileira do *Concerto para Piano e Orquestra* Op. 42 (1942). O concerto seria difundido e reapresentado em 1946, apenas dois anos após a estreia mundial (Kater 2001, p. 299). Nesta década, coincidente com o fim da guerra, algumas obras de Schoenberg passariam a integrar outros programas de rádio e concerto<sup>5</sup>, em especial a sua

---

<sup>5</sup> Exemplos da programação de obras de Schoenberg em concertos e difusões radiofônicas podem ser encontrados em notas e anúncios de periódicos. A terceira canção (“Erhebung”) das *Quatro canções* Op. 2, chamada de “Exaltation” no anúncio, possivelmente foi incluída no programa “Ondas Musicais” regido por Francismo Mignone (1897–1986) e difundido em novembro de 1943 (Ondas Musicais 1943, p. 3). Em 17 de junho de 1944, a Orquestra Sinfônica Brasileira incluiu uma versão para orquestra de cordas da *Noite Transfigurada* no programa de concerto apresentado no Teatro Municipal (Concerto da O.S.B. no Municipal 1944, p. 11).

produção tonal do início do século. Por outro lado, o tom das críticas se tornaria mais brando e sofisticado<sup>6</sup>, não mais recorrendo à terminologia patologizante.

Neste sentido, podemos conceber a recepção de Schoenberg dentro de uma gradual formação de dois campos excludentes que, conforme se delineavam desde as querelas modernistas de 1917, levariam até as violentas palavras de João Itiberê da Cunha. Por um lado, encontramos uma crítica que atacou o modernismo tratando-o como resultado de doenças mentais (em certos casos ultrapassando o uso retórico) e interesse exclusivo de “snobs”. Este tipo de crítica não apenas detratava compositores como Schoenberg, mas também contribuía para a escassez de obras modernas nos programas de concertos públicos, limitando ainda mais a sua circulação e, por consequência, a capacidade de produzir reconhecimento por meio da escuta musical. Por outro lado, encontramos agentes que buscavam legitimar a inovação estética, ainda que enfrentassem a resistência de um circuito de informação estabelecido. Seus esforços possibilitaram a inclusão da obra de Schoenberg em certos espaços culturais, favorecendo assim a associação entre escuta, teoria e contexto histórico<sup>7</sup>.

Em última análise, a consideração da recepção do pensamento e obra de Arnold Schoenberg no Brasil é um indício da capacidade da crítica influenciar a opinião pública e, como consequência, favorecer certas práticas musicais. A integração de novas formas de expressão artística em um contexto cultural estabelecido passa necessariamente por uma configuração das opiniões circuladas de antemão nos circuitos de informação. A mobilização favorável a certo repertório ocorre, assim, não apenas nas salas de concertos e na escuta

---

<sup>6</sup> Até mesmo João Itiberê da Cunha, tenaz acusador de Schoenberg, adotará uma linguagem menos inflamada. Em uma crítica de 16 de fevereiro de 1941 intitulada “Arnold Schoenberg, um dos mais revolucionários dos músicos”, Itiberê da Cunha busca compreender o atonalismo em uma sucessão histórica. Em sua narrativa, a “atonalidade deformadora, verdadeiramente desavergonhada” seria o terceiro grande período precedido pelo “diatonismo amável” e o “cromatismo delirante”. O tom da crítica, não obstante, se afasta da condenação dos anos anteriores (Cunha 1941, p. 19).

<sup>7</sup> A promoção de palestras e conferências sobre a música de Schoenberg por parte de integrantes do grupo *Música Viva* seria fundamental para o conhecimento público de sua obra. Isto pode ser atestado, por exemplo, em uma palestra de Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005) e Eunice Katunda (1915–1990) realizada em novembro de 1949 no Museu de Arte de São Paulo (MASP), ocasião em que o público pode ouvir gravações e analisar *Gurre-Lieder* (1911) e *Pierrot Lunaire* (A obra e a personalidade... 1949, p. 3).

musical, mas no conteúdo intelectual produzido ao redor desta prática. A recepção da obra de Schoenberg reflete tanto as dificuldades quanto as possibilidades de permeabilidade no interior do campo musical – compreensão válida para a inserção da música atual no meio artístico brasileiro.

## Referências

1. A Atonalidade. 1934. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 33, n. 11.996, 7 jan., p. 9.
2. A obra e a personalidade de Arnold Schoenberg. 1949. *Diário da Noite*, São Paulo, ano 22, n. 7.637, 4 nov. 1949, p. 3.
3. Adorno, Theodor. 2011. *Filosofia da Nova Música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva.
4. Almeida, Renato. 1931. Os Concertos da Philharmonica do Rio: um reparo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 362, 4 jun., p. 3.
5. Andrade, Mário de. 1972. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3 ed. São Paulo: Martins.
6. Azevedo, Luiz Heitor. 1956. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio.
7. Brito, Mário da Silva. 1974. *História do Modernismo Brasileiro*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
8. Chagas, Paulo. 1979. *Luciano Gallet via Mario de Andrade: 1.º momento: possibilidades*. Rio de Janeiro: Funarte.
9. Concerto da O.S.B. no Municipal. 1944. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 5.092, 15 junho, p. 11.
10. Cunha, João Itiberê da. 1939a. “Um ‘Noel’ de Debussy, patriótico e desconhecido”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 38, n. 13.551, 10 jan. 1939, p. 8.
11. \_\_\_\_\_. 1939b. “O problema desnorteante da música moderna”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 38, n. 13.813, 29 set., p. 5.
12. \_\_\_\_\_. 1941. “Arnold Schoenberg, um dos mais revolucionários dos músicos”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 40, n. 14.319, 16 fev., p. 5.
13. Dantas, Ondina Ribeiro. 1941. “A interrogação”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 12, n. 4.221, 27 dez., p. 9.

14. Festival Debussy. 1918. *Correio da Manhã*, ano 17, n. 7.006, 4 maio, p. 5.
15. Gallet, Luciano. 1934. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs.
16. Kater, Carlos Elias. 2001. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Atravez.
17. Lago, Manoel Corrêa do. 2012. “Darius Milhaud no Brasil”. In: Lago, Manoel Corrêa do. *O Boi no Telhado*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. p. 15–83.
18. Lenormand, René. 1915. *A Study of Modern Harmony*. Trad. Herbert Antcliffe. Boston: Boston Music Company.
19. Maluf, Marden. 2001. “Por um prefácio ao *Harmonia* de Schoenberg”. In: Schoenberg, Arnold. *Harmonia*, p. 19–29. São Paulo: Unesp.
20. Neves, José Maria. 2008. *Música contemporânea brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
21. Ondas Musicais. 1943. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 4.924, 30 nov., p. 3.
22. Schoenberg, Arnold. 1950. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library
23. Steinhof, Ninon. 1933. “Arnold Schoenberg, o cubista da música”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 1.086, 28 maio, p. 19.
24. Wisnik, José Miguel. 1983. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades.