

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Henri de Carvalho

**Mário de Andrade e o estro romântico de sua propositura estético-
musical: expressão da determinação histórica no capitalismo hiper-tardio**

DOUTORADO EM HISTÓRIA

**São Paulo
2009**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Henri de Carvalho

**Mário de Andrade e o estro romântico de sua propositura estético-
musical: expressão da determinação histórica no capitalismo hiper-tardio**

DOCTORADO EM HISTÓRIA

Tese apresentada à Banca examinadora como exigência parcial para a obtenção do título de DOUTOR em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, sob orientação do Prof. Dr. Antonio Rago Filho.

SÃO PAULO

2009

BANCA EXAMINADORA

Dedicatória

À minha filha Thallyta cuja musicalidade me orgulha e me faz pensar poeticamente no futuro da humanidade, ao meu irmão Alexandre, por quem o amor e a amizade fraterna vicejam com sinceridade, aos meus alunos que não de inclinam-se para uma visão mais humanista da história augurando a formação de pessoas nesse sentido, aos professores, meus CAMARADAS de trabalho, que tal como Marcelo Lambert muito fazem em elevar espiritualmente a consciência de seus pupilos, aos amigos músicos, em especial, ao grande violonista William Gomes cuja sensibilidade dá-me provas de que a música é dentre as artes a mais espiritual e afetuosa, aos amigos não músicos que passaram e ficaram na memória e aos que ainda são presentes pela paciência, apoio e excelente caráter tal como o par: Dr^a Ângela Maria Souza e o sensível intelectual e artista plástico João Carlos Ruzza, e ainda Jean Gaspar profundos interlocutores de minha vida, aos amigos que dividem a socialidade com os aqui citados, tendo esses como representantes de todos os não citados para que eu não me esqueça injustamente de ninguém. Ao meu grande conselheiro e confiante amigo Antonio Rago Filho a quem tenho como “estro” em meu caminho intelectual e docente. E, por fim, à simplicidade formal de meus pais e avós por quem a distância e o tempo não separam a saudade em minha grata memória.

Resumo

O objetivo deste trabalho é inserir a propositura estético-ideológica musical de Mário de Andrade num contexto histórico do Brasil na primeira metade do século XX.

Pode-se admitir que Mário de Andrade é um homem que passa por experiências relacionadas com a modernidade. Logo, para a compreensão de sua obra haverá a necessidade de estabelecer relações entre modernidade, experiência histórica e modernismo. Tendo como referência a própria teoria estético-ideológica musical por ele composta, algo que parece ser o melhor caminho, depreendendo-se como critério de estudo a leitura imanente dos elementos contidos em sua obra, e que evidenciam suas principais influências e intenções, justificáveis historicamente, num país que tem seu desenvolvimento econômico e social com características próprias da via colonial.

A dualidade de sentimentos que a experiência na modernidade proporciona, está entre o limiar do viver uma era revolucionária e de progressos materiais, estando ao mesmo tempo presentes em um mundo que material e espiritualmente não chega a ser moderno por inteiro, exatamente por atender às necessidades e manutenção dos exclusivos interesses do capital, e não de resolver problemas humanos e sociais historicamente construídos até então.

Seu romantismo, em síntese, reside no simbolismo de força psicológica, na arte militante por uma causa que era a nacional, na pesquisa da música terrantesa e no emprego sistemático dessa como matéria prima para produção da música erudita. Estes três pontos surgem em Mário de Andrade como expressões sintomáticas de uma organização social que se manifestou espiritual e materialmente, de modo a carregar consigo as marcas da especificação histórica do desenvolvimento econômico hiper-tardio do capitalismo no Brasil.

Abstract

The objective of this work is to insert the music esthetics of Mário de Andrade in a Brazilian historical context, with an intriguing social transformation, taken into account the political and cultural transformations in the first half of the twentieth century.

It can be admitted that Mário de Andrade is a man who goes through different experiences related to modernity. Therefore, to understand his work it will be necessary to comprehend the establishment of the relations among modernity, historical experience and modernism. It has been as a reference the music composed by himself, something that seems to be the best way, having as criterion of study the emanate reading from the elements of his work, they demonstrate his main influences and intentions, historically warrantable in a country that has in its economic and social development features of colonialism.

The duality of feeling provided for the experience in the modernity is between the threshold of living a revolutionary and materialistic progressive age, being at the same time present in a world that is not entirely materially and spiritually modern, exactly for attending to the needs and maintenance of exclusive interests of capitalism, and not to solve human nor social problems, historically present.

Mário de Andrade's romanticism is in the symbolism, psychological force, in militant art for a national cause, in the research of terrantera music and in the systematical use of it like raw material to bring about erudit music. These three points have appeared in Mário de Andrade's symptomatic expressions of a social organization that showed spiritually and materially, to take and carry with itself the real impressions of historical specification of economic development very late of capitalism in Brazil.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
1. A interconexão entre a existência histórica e o pensamento de Mário de Andrade.....	26
2. Mário de Andrade e sua ideação conjectural.....	91
3. Mário de Andrade e sua intencionalidade metodológica.....	176
4. A imanência do romantismo na forma marioandradiana.....	234
5. O romântico Chopin pela compreensão marioandriana.....	266
6. Especificidades do nacionalismo musical na compreensão da obra nazarethiana.	
6.1. Mário de Andrade e outros interlocutores	292
6.2. Ernesto Nazareth: um Romântico hiper-tardio.....	327
7. A confirmação do estro romântico marioandradiano.....	348
Conclusão.....	390
bibliografia.....	396
Periódicos.....	403
Escritos de Mário de Andrade.....	404

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por meta inicial abarcar três momentos de discussão para a concepção mais acabada do objeto de estudo, que será a compreensão da “Estética Musical” *marioandradiana* e toda a problemática de cunho histórico-ideológico e teórico que a envolvem.

A princípio, há que se definir em termos mais teóricos a forma de abordagem e compreensão do objeto de estudo por sua imanência. Em seguida, de se apreender o caráter histórico da produção *marioandradiana*, partindo dessa para o esclarecimento da determinação social e, portanto, a relação existente entre o homem, seu mundo e sua produção. E por último, seguir um caminho de perscrutação e compreensão da função social do autor e sua obra.

A analítica que será proposta sobre a produção intelectual de Mário de Andrade, especificamente, a que versa acerca da música, centrar-se-á nos escritos de seu curso de Estética Musical e História da Música, ministrados no Conservatório Dramático de São Paulo, entre as décadas de 1920-30. Além de suas obras que sistematizam estudos específicos quanto à produção musical no Brasil, tais como: a IV Parte de sua “Evolução Social da Música no Brasil”, “Ensaio sobre a Música Brasileira”, alguns artigos seus de “Música, Doce Música” e também publicados em periódicos diversos, além de cartas trocadas entre alguns de seus amigos. Contudo, há que se proceder de modo a respeitar radicalmente “...à estrutura e à lógica inerente ao texto examinado, ou seja, que tem por mérito a sustentação de que antes de criticar é incontornavelmente necessário compreender e fazer prova de ter compreendido”.¹

O que se pretende neste contexto, não é senão seguir uma lógica contrária a das hermenêuticas que imputam conceitos ao objeto antes de considerar o próprio objeto, valendo-se de um racionalismo levianamente especulador.

Busca-se a análise estrutural ou imanente, tal como propôs José Chasin ao reconhecer em *Karl Marx* uma lógica estatutária da ontologia enquanto forma de resolução metodológica. Segundo o filósofo brasileiro, a análise imanente, “...na

¹ José CHASIN, *Estatuto Ontológico e Resolução Metodológica*, p. 335

melhor tradição reflexiva, encara o texto, - a *formação ideal* - em sua consistência auto-significativa, assim compreendida toda grade de vetores, que o conformam”, positivamente ou negativamente. Nesse sentido, valendo-se do “conjunto de suas afirmações, conexões e suficiências, como também, as eventuais lacunas e incongruências que o perfaçam”. Essa forma que é em si independente “em relação aos modos pelos quais é encarada, de frente ora por vieses, iluminada ora obscurecida, no movimento de produção do *para nós* que é elaborado pelo investigador, já que, no extremo e por absurdo”, ainda que qualquer observante se mostrasse inabilitado para compreender a acepção do conteúdo textual, “os *nexos* ou *significados* deste não deixariam, por isso, de existir, salvo se admitido, paradoxalmente, que a impotência do sujeito no campo ideal é poder dissolutor no plano real, donde *nexos* ou *significados* não serem passíveis de dissipação real pelas eventuais incapacidades, absolutas ou transitórias, dos analistas”.²

Antes de tudo, para que não seja feita compreensão imprópria, é bom que se diga, de uma vez por todas, que “... a rigor, não há uma *questão de método* no pensamento marxiano”. E, nesse sentido, caso seja o método apreendido como sendo “uma arrumação operativa, *a priori*, da subjetividade, consubstanciada por um conjunto normativo de procedimento, ditos científicos, com os quais o investigador deve levar a cabo seu trabalho, então, não há método em Marx”. Em termo, se todo o caminho pelo qual se atinge um objetivo, o método, dá a entender antecipadamente uma pedra angular gnosiológica, quer dizer, uma presunção livre das competências do humano-genérico, constituída antecipadamente e que vise manter, ainda que não na totalidade, a verossimilhança possível do conhecimento, “ou, então, se envolve e tem por compreendido um *modus operandi* universal da racionalidade, não há, igualmente, um problema do conhecimento na reflexão marxiana”.³

Nesse sentido, pelas palavras do próprio Marx em sua *Ideologia Alemã*: “Os pressupostos de que partimos não são arbitrários, nem dogmas. São pressupostos reais de que não se pode fazer abstração a não ser na imaginação”.

² *ibid*, 336.

³ *Ibid*, 389-90.

Isso porque segundo o filósofo alemão: “São os indivíduos reais, sua ação e suas condições materiais de vida, tanto aquelas por eles já encontradas, como as produzidas por sua própria ação. Estes pressupostos são, pois, verificáveis por via puramente empírica”.⁴ Nesse sentido, é que se tem: “O primeiro pressuposto de toda história humana é naturalmente a existência de indivíduos humanos vivos”⁵, ou seja, de pessoas que “devem estar em condições de viver para poder ‘fazer história’”. Entretanto, para se constituir enquanto ser vivente é necessário “antes de tudo comer, beber, ter habitação, vestir-se e algumas coisas mais”. Desse fato decorre que o inicial “ato histórico é, portanto, a produção dos meios de produção que permitam a satisfação destas necessidades, a produção da própria vida material, e de fato é um ato histórico, uma condição fundamental de toda história, que ainda hoje, como há milhares de anos, há de ser efetivado em todos os dias e todas as horas, simplesmente para manter os homens vivos”.⁶

No entanto, para Marx, uma vez tendo sido saciada a primeira, ou as primeiras necessidades para a manutenção da existência, a própria situação de saciedade conduz o indivíduo na busca por satisfazer novos imperativos “e esta produção de novas necessidades é o primeiro ato histórico”.⁷

A produção da consciência e a exteriorização dessas na configuração de linguagem se mantêm como outro modo de ser da necessidade humana. Assim Marx entende que: “... a linguagem é a consciência real, prática, que existe para os outros homens e, portanto, existe também para mim mesmo; e a linguagem nasce como a consciência, da carência, da necessidade de intercâmbio com outros homens”. Por conseguinte, “a consciência é desde o início um produto social, e continuará sendo enquanto existirem homens”.⁸

Assim, estudar a produção marioandriana e sua propositura problemática e geradora de ainda interminável discussão, por conta do arcabouço ideológico que carrega o nacional/nacionalismo, e, reconhecer sua importância para a história, exige a compreensão e reflexão sobre a acepção do homem em seu

⁴ Karl MARX, *A Ideologia Alemã*, p. 26.

⁵ *Ibid*, p. 27.

⁶ *Ibid*, p. 39.

⁷ *Ibid*, p. 40.

⁸ *Ibid*, p. 43.

tempo e de suas condições sócio-materiais de produção, não apenas da vida, mas estendendo-se à necessidade intelectual, ainda que objetividade e subjetividade não sejam passíveis de compreensão dissociável. Visto que para Marx: “A atividade e a fruição, assim como o seu conteúdo, são também os modos de existência segundo a atividade social e a fruição social”.⁹

De sorte que, as formas de se expressar e mesmo a elaboração racional a respeito do mundo, e assim, tanto as representações quanto os arcahouços teóricos decorrem da ação ou do trabalho intelectual especificamente humano e se urde inteiramente com as formas e potencialidades objetivas, também desenvolvidas por humanos reais. Marx em a Ideologia Alemã explica:

“a produção de idéias, de representações, da consciência, está, de início, diretamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens aparece aqui como emanção direta de seu comportamento material. O mesmo ocorre com a produção espiritual, tal como aparece na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica etc. de um povo. Os homens são os produtores de suas representações, de suas idéias etc., mas os homens reais e ativos, tal como se acham condicionados por um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e pelo intercâmbio que a ele corresponde até chegar às suas formações mais amplas. A consciência jamais pode ser outra coisa do que o ser consciente, e o ser dos homens é o seu processo de vida real. E se, em toda ideologia, os homens e suas relações aparecem invertidos como numa câmara escura, tal fenômeno decorre de seu processo histórico de vida, do mesmo modo por que a inversão dos objetos na retina decorre de seu processo de vida diretamente físico”¹⁰

Valendo-me de artifício metafórico, Mario de Andrade pode ser compreendido, tal qual uma “*manta de retalhos*” composta pela pluralidade social. Diversidade essa que sofre interferências externas de ordem material e que são fundamentais dentro de um processo de formação da consciência. Tais

⁹ Karl MARX, *Manuscritos Econômicos e Filosóficos*, p. 106.

¹⁰ Karl MARX, *A Ideologia Alemã*, pp. 36-7

interferências serão mais passíveis de observação dentro de um coletivo, primordialmente por meio das manifestações culturais que os indivíduos praticam em sociedade e, desta forma, tão mais observáveis serão as particularidades e as generalidades que este sistema produtivo acaba por colocar diante do ser humano.

Assim, não se pode cair no engano de querer entender o modo como um homem do século XX se expressa, neste caso seus escritos de compreensão sobre a linguagem musical, sem ventilar o que ele deseja exteriorizar de sua interioridade, considerando que essa interioridade ou consciência é fruto do meio onde está inserido.

As idéias do teórico Antonio Cândido, tomando-as de uma forma que englobem as representações de um modo geral, permitem-nos chegar a conclusões mais claras sobre como a ontologia do ser social, discutida também por Lukács, pode fornecer explicações plausíveis sobre a historicidade que uma obra, e nesse caso, uma concepção formal da música e o discurso teórico-ideológico, tendo esse como produção literária e, no caso *marioandradiano* quase nada acadêmica, carregam em si.

Lukács /.../ se interessava não apenas pela transposição do fato em tema, mas pela função deste processo na estruturação da obra. Neste caso, o elemento social se torna fator de constituição da estrutura, não modelo do conteúdo, e o paralelismo se atenua até eventualmente desaparecer. Sobretudo porque, graças ao conceito de infra-estrutura e de ideologia, os marxistas desconfiam da camada aparente e procuram vê-la como afloramento, manifestação superficial de significados profundos, que podem ser diferentes e que, estes sim, exprimem as relações reais com a sociedade.¹¹

Na formação da linguagem, há uma combinação inter-relacionada, que transita entre as normas estéticas vigentes e a independência do autor em um primeiro plano, e em segundo - algo que não o desqualifica - a estrutura da obra composta, que se articula dentro do processo de sua concepção pelas influências

¹¹ Antonio CANDIDO. *Textos de Intervenção*, p. 53

externas, logo da sociedade, e que foge ao controle racional do autor. A exterioridade é composta pela práxis, compreendida como a história propriamente dita, realizada pelo esforço do desejo racional.

Os indivíduos concretos em sua peculiaridade social se denotam como agentes configuradores e criadores de sua vida existencial, carregada de subjetividade e significados. Essa sua potencialidade de atualização criadora, quando possui pleno poder de manifestar e produzir ativamente, faz com que os artistas e intelectuais transcendam o plano imediato do cotidiano com as obras de arte, ao mesmo tempo, em que o enriquece.

A parte que seguirá, no primeiro capítulo, deste trabalho centrará atenção em remontar biograficamente aspectos da cotidianidade e de momentos de transcendência da mesma, efetivadas por Mário de Andrade no seu processo de objetivação da vida e de constituição de sua obra, necessidade secundária, mas que o distingue enquanto agente histórico.

Destarte, aquilo que se diz de *vida cotidiana* nada mais é do que “a vida de *todo* homem”. Seja lá qual for a função social do indivíduo ou seu lugar na divisão do trabalho se físico ou intelectual, todos sem distinção a vivem. Não há a menor possibilidade de se desprender inteiramente da cotidianidade, todavia é no cotidiano que os indivíduos se identificam com sua atividade humano-genérica. Nesse sentido, a individualidade, a personalidade e a vida do homem inteiro encontram espaço para sua manifestação na cotidianidade. É no cotidiano que todos os sentidos se dispõem em funcionamento: seu intelecto, suas habilidades psicofísicas, seus sentimentos, entusiasmos, juízos, suas ideologias.¹²

Assim, compreende-se que Mário de Andrade pela experiência obtida de seu cotidiano atuou e fruiu, interferindo e recebendo do mundo as influências das quais vivenciou.

De acordo com as atividades que os indivíduos se dispõem em sua vida, configura-se uma forma heterogênea da vida cotidiana. Entretanto esta heterogeneidade de que se constitui a cotidianidade não é encerrada em si

¹² Agnes HELLER, *O Cotidiano e a História*, p. 17.

mesma, porém antes é orgânica. Por exemplo: a forma coordenada do meio de sobrevivência, o trabalho, bem como da vida privada, os momentos de diversão e lazeres, a existência social normativa, as influências mútuas entre os pares genericamente humanos e a depuração qualitativa destas relações.

Não se pode negar que Mário de Andrade experimentou uma cotidianidade repleta de elementos oriundos do processo de modernização da vida, naquela primeira metade do século XX. Respirou, principalmente, os ares urbanos do Centro da cidade de São Paulo, assim poder dizer que um homem vivenciou a experiência histórica da modernidade, todavia de uma modernidade que ao seu modo constituiu-se por uma base atrelada ao historicamente velho, seguindo o destino controvertido da via colonial, que se configurou conservadora, diferentemente de outras partes em que se processou o desenvolvimento do capitalismo enquanto modo de produção pela via clássica, casos de Inglaterra e França, ou até mesmo a via americana dos EUA. O dito modernismo marioandradiano constituiu-se, como se verá pelas análises imanentes de seus escritos, em perspectiva de conservação. Nem a esquerda marxista, nem a burguesia, no obstante como expressão de sua relação intrínseca com a aristocracia.

Para melhor compreender a especificidade do modernismo conservador de Mário de Andrade, vale a explanação de Werneck Sodré em sua *Síntese da História da Cultura Brasileira*, relativamente da origem dos movimentos artísticos de vanguarda no velho continente, já que o historiador compreende que tais manifestações justificavam-se objetivamente e subjetivamente, naqueles flancos, sendo o mesmo reflexo das aflições, que os indivíduos sentiram por meio duma sociedade em mudança estrutural, promovidas pelo conflito mundial assolador, e, vinham dar em praias tropicais por intermédio de artistas, que os tinham experimentado em suas fontes. Entretanto contrariamente, o Brasil não era portador das mesmas históricas causas e conseqüências que, alhures, tinham efetivado aqueles movimentos. Na Europa ocidental, a decadência humana, gerada pela vida que se processava pela lógica da produção tipicamente burguesa, refletia-se nas revelações artísticas, muitas vezes, apresentadas em caráter estético renovador.

Muito embora houvesse manifestações as quais não se equiparavam àquelas representativas as frivolidades e baixezas espirituais da burguesia novecentista. Mesmo assim, aquela já amadurecida, era bem diversa da infante burguesia brasileira, que insurgia numa sociedade historicamente submetida pela “casta” latifundiária, por isso sem compromissos, afeita a acolher tudo o que abrisse à força contra a tradição, exceto o que lhe oferecesse em temeriedade a condição de classe hegemônica.¹³

Para Jeffrey Herf: “Os aspectos mais sombrios do romantismo de revelaram no modernismo reacionário /.../ o romantismo tomou formas diversas em contextos nacionais diversos, mas em todo lugar era parte da modernidade”.¹⁴

Nesse sentido, buscar-se-á pelas palavras de Mário de Andrade as especificidades de seu romantismo como expressão da vivência histórica, que experimentou em face de nossa modernidade típica. Contudo, há de se perceber uma dada realidade social que deve ser sempre contextualizada, pois é quem orienta as referências e influências que a criatividade informa enquanto obra. Desta forma, deve discutir-se especificidades do universo cultural por meio do qual Mário de Andrade e artistas, em especial compositores musicais, se influenciaram socialmente, para uma compreensão da qual só pode concretizar-se a partir da historicidade de que o objeto de estudo detém.

Entende-se que a teorética *marioandradiana* confirma o desenvolvimento desigual existente entre as artes, e também todos os demais elementos de que compõem a esfera superestrutural, para com a lógica existente na configuração das estruturas sócio-materiais as quais as produzem. Marx explica que a partir da “transformação do fundamento econômico revoluciona-se, mais devagar ou mais depressa, toda a imensa superestrutura”, isso porque “Na consideração de tais revolucionamentos há de se distinguir sempre entre o revolucionamento material nas condições econômicas da produção”, portanto, “o qual é constatável rigorosamente como nas ciências naturais”, e, de outra parte, “as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, em suma ideológicas, em

¹³ SODRÉ, *Síntese da História da Cultura Brasileira*, p. 58.

¹⁴ HERF, *O Modernismo Reacionário: tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no 3º Reich*, pp. 26-7.

que os homens ganham consciência deste conflito e o resolvem”. “É por essa razão que a humanidade coloca sempre a si mesma apenas as tarefas que pode resolver”, já que “a própria tarefa só aparece onde já existem, ou pelo menos estão no processo de se formar, as condições materiais da sua resolução”.¹⁵

Ao definir o caráter estético da produção criativa, Lukács envereda pelo entendimento da função social que esta produção vem a desempenhar, levando em conta o automatismo prosaico do cotidiano onde está inserida, coativamente, na realidade dessa época. Realidade esta, que será interiorizada psicologicamente pelo indivíduo, o qual interage subjetivamente na práxis.

Assim, o conceito de práxis traz em si o entendimento de toda a possibilidade que tem o humano de alterar, modificar, transformar, segundo as suas necessidades, tanto o natural como o social, e, dessa forma, identificando para sua melhor compreensão, o real como atividade sensível prática, de modo subjetivo¹⁶. Há desse modo a clara relação transitiva entre subjetividade e objetividade.

Transitividade ou conversibilidade entre objetividade e subjetividade, segundo a lógica marxiana, que supera e :

compreende, pois, a dissolução da unilateralidade ou limites desfiguradores, materialistas e idealistas, do sujeito e do objeto: aquele [o sujeito] perde a estreiteza de pura interioridade espiritual e este [o objeto] a de mera exterioridade inerte. Pela constatação do intercâmbio, a subjetividade é reconhecida em sua possibilidade como dynamis - campo de possíveis. O sujeito se confirma pela exteriorização sensível, na qual plasma sua subjetividade, e o objeto pulsa na diversificação, tolerando formas subjetivas ao limite de sua plasmacidade, isto é, de sua maleabilidade para ser outro (CHASIN, 1995, p. 398).

Desse modo, a propositura *marioandriana* será nesse contexto o objeto compreendido como fruto da subjetividade humana, que recebe tanto a carga do

¹⁵ Karl MARX, *Para a Crítica da Economia Política*, p. 531.

¹⁶ Georg Lukács desenvolve com relativo didatismo a questão da função social da produção estética e a da necessidade de um estudo do objeto no âmbito da ontologia. Para maiores referências, ler: Hans Heinz HOLZ et alii, *Conversando com Lukács.*, p. 14.

já previamente existente – e, portanto, determinado historicamente – como as interferências cabíveis e particulares do sujeito, que a elabora segundo suas próprias referências da realidade, bem como compreensão das necessidades de que pretende exteriorizar por meio da obra.

Em termos mais específicos, buscar-se-ão as razões históricas da existência de um dado objeto e/ou sujeito, neste caso, produção intelectual que cerque a problemática da construção estética musical e seu autor, para uma compreensão teórica mais aprofundada.

Pois bem, entendendo a música e a teoria estética que a guia no processo de composição de diferentes compositores, admitindo a condição de objetos fenomênicos resultante de todo um complexo de processos de dada realidade histórica, compactua-se com Lukács nesse contexto, quando diz que,

se quisermos compreender os fenômenos em sentido genético, o caminho da ontologia é inevitável, e que se deve extrair das várias circunstâncias que acompanham a gênese de um fato qualquer os momentos típicos para o próprio processo. /.../ Há, pois, uma prioridade da realidade do real, se assim se pode dizer; e, segundo penso, devemos tentar voltar a estes fatos primitivos da vida e compreender os fenômenos complexos partindo dos fenômenos originários.¹⁷

Ainda que não se pretenda estabelecer nenhuma comparação entre as formulações estéticas dos renascentistas, os quais acreditavam que a música deveria reforçar o canto como expressão dos afetos extraídos dos dramas vividos, tem-se que a música não pode ser examinada fora de suas determinações históricas. Segundo o autor de *Monteverdi – humana melodia*, há que compreender o inter-relacionamento entre obras de arte e mesmo as concepções estéticas que as norteiam por meio do chão histórico do qual nasceram: “Destarte, esta real e ativa interconexão conduz a investigação à história; ou mais rigorosamente, ao exame das relações entre a música e seu fundamento humano-social”. De outro modo, “gêneros, formas ou estilos sonoros dimanam, ainda que de modo mediato da realidade na qual se alentam e inserem”. Isso porque a

¹⁷ *ibid*, p. 14.

especificação de dado “...fenômeno estético não pode desconsiderar as concretas condições humanas de um tempo: a obra de arte, ao menos em alguns períodos específicos da história, objetiva-se enquanto ação mimética. /.../”. Nesse sentido, conjecturar “...com o sentido humano de um tempo significa, ainda que num plano abstrato, desvelar o espírito da arte, que é mimese. Numa palavra, a resposta do porquê de um estilo, estrutura ou procedimento artístico se enraíza na vida: o tecido musical /.../”¹⁸ adquire um ou outro predicado, “...este ou aquele ordenamento sonoro em função das demandas objetivas que a parte ou porção da vida a ser imitada impõe; enquanto formulação mimética, o original é seu ponto de partida, e sua reconfiguração artística a finalidade fundamental”. Por essa razão, especificar o fundamento essencial “...do objeto da arte é, mediamente, escavar e perscrutar os caminhos e soluções estéticas que a história cria e desenvolve”.¹⁹

Por outro lado, é inviável negar que a música, de um modo geral, carrega em si um poder cenestésico, que é em alto grau psicologicamente introduzido, tendo seu conteúdo objetivo consumido subjetivamente e externado com influências maiores ou menores, mas evidentes na forma de sua produção artística.

Ao discutir o fator da construção social da estética musical, na acepção de Mário de Andrade, o historiador Jorge Coli diz que:

...a composição é compreendida [por Mário de Andrade] como fruto de uma interpenetração do fator estilístico (individual), e do fator nacionalista coletivo (fator irmanante). A afirmação da individualidade pura é impossível: o artista fatalmente se ligará a uma determinada corrente exógena ou fará cópia do estilo de outrem /.../. O músico sempre é um ser social porque nacional - fica estabelecido isso desde logo.²⁰

Percebe-se, portanto, essa dimensão nacional que entrelaça o fator individual e o social, ocorre na música de uma forma dialética. O que implica

¹⁸ No caso específico, o autor se refere às composições de Monteverdi.

¹⁹ Ibaney CHASIN, *Monteverdi - humana melodia*, pp.12-3.

²⁰ Jorge COLI, *Música Final*, p. 46

também relevar o aspecto da recepção musical, o efeito da música sobre o ouvinte, na tradução dos afetos. Assim, Coli explica que:

Não é possível acompanhar mais precisamente a ordem das idéias nesse processo de racionalização. Marcham juntas, uma necessitando da outra, duas preocupações. Primeiro: a problemática da atuação da música sobre o ouvinte; a extensão e intensidade do seu poder. Segundo: a função social do artista [no caso específico, também o esteta que orienta ao músico], os fundamentos históricos dessa função social, as exigências contemporâneas para uma produção musical atuante.²¹

Mário de Andrade concebe, pois, que a música apresenta em sua composição estética um caráter psicológico. Isso ocorre pelo fato de a música ser considerada arte pura, ou seja, não é discursiva em si, sendo, no entanto, carregada de valores dinamogênicos e cenestésicos, além de possuir uma natureza extraordinariamente coletivizadora. Também por esse motivo, na proposição *marioandradiana* a individualidade do artista deve estar submetida ao coletivo, de sorte que o nacional converta-se em nacionalismo.

É importante ressaltar que os frutos dados pela propositura estético-ideológica *marioandradiana* resultam em obras de vertente nacional/nacionalista. E será desta proposta e de outra que se pretende universalista que se dará o embate histórico entre uma música que se desenvolveu com referências antes apresentadas e levadas em flâmula pelos modernistas decorrentes da Semana de Arte Moderna de 1922, uma década depois, já com toda uma identidade nacional, porém propositadamente, algo que nos remete ao caráter nacionalista da música erudita brasileira, seguindo, portanto, os preceitos *marioandradianos*, em que o fator dinamogênico se apresenta com reconhecido sotaque regionalista, exposto por seu mais ilustre aluno de estética musical, Camargo Guarnieri, mas não apenas por esse, também Francisco Mignone e Guerra Peixe; e o antinacionalismo da música racionalista, altamente matemática no que se refere à uma geometria musical e descendente das experiências atonais e serialistas de

²¹ Ibid, p. 46.

Arnold Schönberg – a que Theodor Adorno chama de cansativa excentricidade circense²² –, e que nas mãos de H. J. Koellreutter se apresenta sem nenhuma identidade regional, todavia com o intuito de desenvolver no compositor a sua máxima individualidade musical, ao mesmo tempo em que estaria efetuando a música “universal”.

Mesmo assim, esta última deve ser compreendida como fruto de uma realidade específica em particular da Europa Ocidental, em face ao modo de produção e das exigências político-sociais²³, resultado de reflexos e também reflexivas de e a uma cultura específica e ainda peculiar de seu tempo, e que provocou reações particulares no Brasil, devido às singularidades e propriedades ontológicas – no termo lukacsiano – de nosso desenvolvimento histórico, e que aparecem de forma mais ou menos sutil na música aqui desenvolvida a partir de então.

No entanto, há de se pontuar, neste objeto de estudo, a postura teórica empregada para a compreensão estético-artística e musical diante da especificidade do pensamento estético-ideológico *marioandradiano*, já que esse parece não ter a música como *telos*, mas o nacionalismo.

Nesta ocasião, o objeto de ambiente superestrutural ideológico será compreendido na condição de algo a ser captado pelos sentidos e pela consciência, contudo de talhe estritamente cultural. Como bem acentuou Lukács ao desígnio da ontologia: “o homem é um ser que responde. Tudo que a cultura humana criou até hoje nasceu, não de misteriosas motivações internas espirituais” (...), “mas do fato de que desde o começo, os homens se esforçaram por resolver questões emergentes da existência social”. Lukács elucida que a cultura humana nada mais é do que o conjunto das “respostas formuladas para tais questões...”. Neste sentido, a cultura materializa-se nas massas e nem sempre se absolutiza, entretanto ao contrário em geral escapa ao enrijecimento. “No movimento da cultura, muitas coisas foram sendo postas de lado, porque representavam

²² Theodor ADORNO, *Indústria Cultural e Sociedade*, p. 31.

²³ Deveras instáveis dentro da realidade alemã dos anos que se seguiu o pós Primeira Guerra Mundial com a ascensão do partido nazista.

respostas dadas exclusivamente a questões cotidianas momentâneas ou por que representavam respostas erradas”. No entanto, algumas respostas aparecem validadas até nossos tempos.²⁴

Exemplo notável disso é encontrado na obra de Girolamo Mei que, segundo o esteta Ibaney Chasin, expunha claramente que “vida e arte se atam pela raiz”. Para o autor de “*O Canto dos Afetos*”, ao valer-se da concepção de G. Mei, a trama urdida que constitui vida e obra, indissociavelmente, “funda sua reflexão sobre a esfera estética”./.../. Está no arrolamento orgânico e, portanto, recíproco existente “entre a arte e a vida o fio condutor da assertiva subsequente, que ao manifestar as considerações tecidas destila e concreta o ideário em exame”. A arte é compreendida aqui como mimese, algo que Mei retoma da “*Poética*” de Aristóteles.²⁵

A compreensão desse processo, não apenas transitivo entre obra-objeto plasmado a partir das potencialidades concretas, mas também de impressões subjetivadas pelo indivíduo que experimenta a realidade social-material e corrobora com ela, interferindo de algum modo. Isso pode ser também compreendido diretamente do pensamento de Marx em seus “*Manuscritos Econômicos e Filosóficos*”. No capítulo “*Propriedade Privada e Comunismo*” Marx concluiu que “o caráter social é o universal de todo o movimento; assim como a sociedade mesma produz o homem enquanto homem, assim ela é produzida por meio dele”. Destarte, com a escusa de se repetir uma citação, para o filósofo alemão: “A atividade e a fruição, assim como o seu conteúdo, são também os modos de existência segundo a atividade social e a fruição social”. É o ser social que constitui a essência primeira do homem, na qualidade de elo com o próprio homem, “na condição de existência sua para o outro e do outro para ele; é primeiro aqui que ele existe como fundamento da sua própria existência humana, assim também na condição de elemento vital da efetividade humana”. Nesse sentido é que a sociedade firma-se sendo a “unidade essencial completada do

²⁴ George LUKÁCS In, Hans Heinz HOLZ et alii, *Conversando com Lukács*, pp. 170-1.

²⁵ Ibaney CHASIN, *O canto dos afetos: um dizer humanista*, p. 47

homem com a natureza, a verdadeira ressurreição da natureza, o naturalismo realizado do homem e o humanismo da natureza levado a efeito”.²⁶

Ora, se há, neste momento, a disposição para a compreensão de objetividade que se encontra em dimensão teórica, em razão do caráter estético-ideológico da propositura nacional/nacionalista musical marioandradiana, tem de ser considerado que “as condições de possibilidade dos distintos momentos da configuração teórica são dadas pelas inflexões da sociabilidade, favorecendo ou não, pelo grau de desenvolvimento do objeto e pelas mutações de ótica correspondentes, a exercitação apropriada e clarificadora da cientificidade ou, às avessas, a parcialidade desfiguradora da mesma”. De sorte que, segundo tem explicado o filósofo José Chasin, “a objetividade científica é uma complexa resultante de influxos sócio-históricos, e não, meramente, a virtude de uma forma de discurso pré-moldada”. Nesse sentido, mesmo os “discursos, em todas as suas modalidades, são predicados sociais, mediadas pelos sujeitos que integram a formação real sob clivagens de inserções efetivas e óticas de adoção igualmente societárias”.²⁷

Vale lembrar que para Marx, em primeiro plano se faz necessário “evitar fixar mais uma vez a ‘sociedade’ como abstração frente ao indivíduo”. Isso porque para Marx o indivíduo é o próprio ser social. “Sua manifestação de vida – mesmo que ela não apareça na forma imediata de uma manifestação comunitária de vida, realizada simultaneamente com outros – é, por isso, uma externalização e uma confirmação da vida social”.²⁸

Assim, é compreendido também pela filósofa Ester Vaisman que: “É na atividade prática – que é e só pode ser social – os sentidos se transfiguram em racionalidade, se tornam conceituação ou abstração”. Ou seja, “ao mesmo tempo em que se tem, na atividade prática, a afirmação central da reciprocidade entre o objeto e a atividade humana, ocorre também ‘os sentidos se fizeram teóricos em sua prática’”, isso se deve pelo fato de que “em cada relação sujeito-objeto os sentidos se apropriam da coisa humanamente”, isso é, “por meio da ação de seu

²⁶ Karl MARX, *Manuscritos Econômicos e Filosóficos*, p. 106-7.

²⁷ José CHASIN, *Estatuto Ontológico e Resolução Metodológica*, p. 414.

²⁸ Karl MARX, *Manuscritos Econômicos e Filosóficos*, p. 107.

ser que compreende e produz saber, ou seja, configurações teóricas”. Nesse sentido, “a própria capacidade humana de abstração se desenvolve no interior da atividade apropriadora dos objetos, constituindo um dos resultados no devir humano da própria subjetividade”.²⁹

Nas palavras de Marx: “Ao *olho* um objeto se torna diferente do que ao ouvido, e o objeto do olho é um outro que o do *ouvido*”. O atributo particular “de cada força essencial é precisamente a sua essência peculiar, portanto também o modo peculiar da sua objetivação, do seu ser vivo objeto-efetivo”. Assim sendo, não apenas por meio do pensamento, “mas com todos os sentidos o homem é afirmado no mundo objetivo”.³⁰

Claramente notará que a especificidade da realidade estrutural e superestrutural brasileira, e principalmente paulista, impeliram Mário de Andrade a uma lógica de sua construção superestrutural, figurada por suas colocações na construção de seu pensamento estético-ideológico que impunha a supervalorização de uma esfera macro, ou seja, o sentimento pátrio dos brasileiros e não existia em concreção social, também por razões históricas, de modo que o caráter social de sua produção e especifica a lógica da constituição imanente de seu trabalho, traduz uma experiência restrita, não se estende à totalidade do corpo social-nacional, e nem o poderia, em face da diversidade também cultural e sócio-material-espiritual, que os determina.

Desse modo, o pressuposto para a abordagem da obra de arte, tanto mais o pensamento estético-ideológico o do nacional/nacionalismo *marioandradiano* que a orienta, residirá na compreensão de que as externalizações realizadas pelos autores são concretizações particulares. Segundo Lukács: “A análise do particular que constitui o ponto central organizador do processo da criação estética, ainda que em suas consequências ultrapassem os quadros do exame gnosiológico, revela-nos, porém ao mesmo tempo, os traços específicos essenciais do reflexo estético da realidade”.³¹

²⁹ Ester VAISMAN, 1999, p. 257.

³⁰ Karl MARX, *Manuscritos Econômicos e Filosóficos*, p. 110.

³¹ George LUKÁCS, *Introdução a uma Estética Marxista*, p., 181.

De acordo com Ibaney Chasin a mimesi extraída como substrato categórico da análise aristotélica aparece “como a mediação incontornável dos modos de relação e adequação do homem com o mundo exterior, como forma de apreensão e domínio do real concreto”.³² Segundo afirmação de Lukács, “Os gregos não tinham dúvidas de que toda a relação humana com a realidade - tanto a científica quanto a artística - se fundava numa refiguração da natureza objetiva de tal realidade”.³³ Exemplo evidente disso é Aristóteles, para quem em especial a música não é transfiguração de qualquer natureza, contudo imitação dos afetos humanos. Segundo o filósofo grego: “nada imita melhor os verdadeiros sentimentos da alma que o ritmo e a melodia, seja em se tratando de cólera, da meiguice, da coragem, da temperança, ou das afeições opostas e de outras sensações da alma...” Nesse sentido, em particular a “Música, é a imitação das afeições morais, e isso é evidente, porque existem diferenças essenciais na natureza dos diversos acordes /.../”, uns promovendo o pathos de melancolia ou levando a “sentimentos concentrados”, mas outros trazem afetos de volúpia ou de desamparo, de paz e de repouso ou mesmo de excitação e entusiasmo. Da mesma forma ocorre em relação “às diversas espécies de ritmos, os quais uns exprimem costumes calmos, pacíficos e outros perturbação e movimento”. Aristóteles arremata seu Capítulo 5 afirmando:

Ora, a música é, por sua natureza, uma das coisas que em si mesmas trazem o agrado. Parece, com efeito, que existe na harmonia e no ritmo algo de análogo à natureza humana, e é por isso que muitos filósofos pretendem que a alma é uma harmonia, e outros que ela encerra e abraça a harmonia.³⁴

Ao imitar a vida a arte, que segue este caminho em busca da catarse, promove uma relação harmônica entre interioridade, subjetividade, sentimentos e a exterioridade das práticas e ações entre os indivíduos em sociedade.

Interessantemente, Nicolas Tertulian ao discorrer acerca da concepção estética lukacsiana, entretanto sobre a arte em geral e não especificamente a

³² Ibaney CHASIN, *O canto dos afetos: um dizer humanista*, p. 51.

³³ George LUKÁCS, apud CHASIN, *O canto dos afetos: um dizer humanista*, p. 51.

³⁴ ARISTÓTELES, *A Política*, pp. 156-7-8.

música, explica que: “A convicção de que a grande arte é sempre inspirada pelo sentimento de uma possível harmonia entre a interioridade e a exterioridade, entre a alma e o destino, entre as aspirações e a realidade do mundo objetivo...” é especificidade do pensamento estético que “...aparece, de maneira difusa ou explícita, desde os primeiros trabalhos de Lukács”.³⁵

Se a música é apresentada como arte que imita o real não se trata, pois, de figurar por meio dessa linguagem os afetos em si, contudo ser a sua reprodução enquanto obra de arte. Segundo Ibaney Chasin: “Na música, Píndaro considerava a diversidade entre a objetividade em si ou por si e sua representação artística referindo que o sentimento ou afeto da experiência comum, cotidiana, não é aquele plasmado pela obra”. Pois, ao se remeter à citação feita também por Lukács, “Píndaro [...] distingue entre o sofrimento e a contemplação espiritual do sofrimento”. Sendo que o primeiro, o sofrimento é “a própria expressão do afeto, é humano, característica da vida, vida ele mesmo”. Enquanto que sua versão espetacular intelectual, “ainda quer a dor receba pela arte uma figuração objetiva, é divina, libertadora, é ação espiritual”. De modo que “a mimese sonora rompe a imediatidade da vida para alçar sua refiguração tipificada, generalizada, e por isso mesmo mais ‘filosófica’, como entendia Aristóteles”.³⁶

Ao recuperar analiticamente célula da produção intelectual de Mário de Andrade, e que trata especificamente de sua concepção estético-ideológica da música nacional/nacionalista, será imprescindível a especificação social de seu pensamento como de sua compleição em face histórica.

Nas palavras de José Chasin: “O corpus teórico marxiano delucida o complexo do pensamento, congregando, analiticamente, sujeito e objeto – determinação social do pensamento e processo formativo ou presença histórica do objeto”, elementos que justificam a estrutura desse trabalho.³⁷

³⁵ Nicolas TERTULIAN, *Georg Lukács: Etapas de seu pensamento estético*, p. 67.

³⁶ Ibaney CHASIN, *O canto dos afetos: um dizer humanista*, pp. 53-4.

³⁷ José CHASIN, *Estatuto Ontológico e Resolução Metodológica*, p. 418.

1. A interconexão entre a existência histórica e o pensamento de Mário de Andrade.

Vale dizer que Mário de Andrade é uma das figuras mais importantes do pensamento brasileiro e paulista da primeira metade do século XX. No entanto, isso se dá mais pelas polêmicas que suscitou em torno de seu trabalho intelectual, do que pela profundidade com que se deteve em certos temas. De qualquer modo, mesmo não sendo um acadêmico por completo, em termos institucionalmente formais, vale buscar conhecer aspectos da vida do escritor paulista para que se compreenda a articulação entre práxis e pensamento.

Ainda que não seja pertinente algum pressuposto teórico no julgamento do pensamento *marioandradiano*, objetivado na tentativa de discussão estético-musical e referenciais constitutivos para o nacionalismo, também uma demonstração viva do modernismo conservador, há a suposição de que reside no pensamento estético-ideológico musical do mesmo certas fundamentações próprias do romantismo, mas que seguem específicas contradições próprias da sociabilidade historicamente constituída, em face das determinações do capital, naquela primeira metade do século XX. Por esse motivo é que caberá adiante uma análise, que seja pautada pela imanência do objeto, isso para que possa o próprio objeto permitir-se a tal avaliação.

Neste sentido, tanto o seu entendimento acerca do romantismo, e do nacionalismo voltados para a música, revelam certos aspectos passíveis de compreensão histórica, próprios de uma experiência social do indivíduo, que compartilha uma sociabilidade engendrada pela disposição das relações que o capital impôs naquele tempo. Mas, antes disso, há que se traçar um breve itinerário da vida de Mário de Andrade, para que se observe como a vida e o pensamento se amalgamam dialeticamente. Tal trajeto será pautado, em certas passagens, pela utilização de cartas e artigos seus, que revelam essa transitividade ou reversibilidade entre objetividade e subjetividade, bem como diálogo com outros documentos, como o Relatório Gustavo Capanema e o manifesto musical de Luciano Gallet sempre em “conversa” com a historiografia. Assim, tomada a decisão de valer-se da leitura imanente de documentos que

possam ser expositores do pensamento e também da vida e, portanto, da personalidade de Mário de Andrade, à medida que este procedimento traga as impressões que o próprio autor detinha de certos contextos históricos relevantes para si e para o país. Esse procedimento aparecerá, principalmente, quando for tratada de sua vivência em momentos significativos para o próprio autor ou para a contextualidade histórica da qual passou o país em sentido político.

Foi exatamente na Rua Aurora, naqueles últimos anos de século XIX, mais precisamente no dia 9 de outubro de 1893, que nasceu Mário Raúl de Moraes Andrade. Filho de jornalista e pequeno comerciante (guarda-livros), era oriundo da classe média paulistana. Mário ingressou, ainda aos seis anos, na escola primária. Kursou os primeiros momentos de seus estudos no Grupo Escolar da Alameda do Triunfo, tendo iniciado no ano de 1900. Aos 12 anos, passa a fazer parte do Ginásio Nossa Senhora do Carmo e quatro anos mais tarde, 1909, matricula-se no bacharelado em ciências e Letras na Escola de Comércio Álvares Penteado, onde em 1910, por conta de uma desavença com o professor de português, perde a perspectiva de se tornar contador. Mário de Andrade acabou por não contrair nenhum curso de formação superior.

Torna-se órfão de pai, aos 20 anos de idade. Ainda que de família relativamente pobre, mas por conta dos laços maternos de descendência ilustre, Mário de Andrade desfruta de uma gestão, razoavelmente, satisfatória do capital de relações sociais.

Contudo, a vida de nosso jovem músico inicia-se na área do magistério para piano em 1916, um ano antes de se formar no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Ainda em 1917, passa a escrever críticas de arte em determinados jornais e revistas. De inquestionável sensibilidade, muito provavelmente impressionado com os dramas engendrados pela 1ª Guerra Mundial, Mário de Andrade escreve “Há uma gota de sangue em cada poema” sob o pseudônimo de Mário Sobral³⁸.

³⁸ Em explicação que antecede o poema Mário de Andrade expõe que: “O autor”, Mário Sobral, “crê necessária esta pequena explicação. Estes poemas foram compostos todos em Abril; e desde logo o autor quis dar-lhes a vitalidade de livro - antes de ter o desvairo dos idólatras atingido o nosso Brasil.

Pode se assegurar de que aqueles anos 20 foram determinantes na vida do jovem Mário. Pouco antes, ainda em 1919, o jovem estudioso faz visita a Minas Gerais, ocasião em que também passa a publicar alguns de seus escritos, numa revista local denominada: *A Cigarra*. Nessa escreve e edita uma série de 4 artigos com o título de “*A Arte Religiosa no Brasil*”, trabalho que se frutifica do contato com a arte colonial mineira, mais especificamente a da região de Mariana, lugar onde trava boa amizade com o poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens - que apesar de ter sido mal compreendido ou mesmo não reconhecido pela crítica de sua época e por isso foi até mesmo tratado como um poeta qualquer – a quem Mário de Andrade considerou “como um dos maiores sonetistas do Brasil”, segundo atesta Murilo Rubião.³⁹ Eneida Maria de Souza e Paulo Schmidt afirmam que: “A atitude de reverência que o ‘rapaz de alta cultura’ manifesta nesse encontro é reveladora do enlace da estética simbolista com o modernismo nascente, ambientado no cenário religioso e barroco da cidade histórica batizada, significativamente, de Mariana”.⁴⁰ No ano seguinte os tais artigos são também publicados na *Revista do Brasil* do Rio de Janeiro, desta vez com o título de “Arte Religiosa no Brasil em Minas Gerais”.

Seu empenho em estudos, mesmo que autodidáticos, nas áreas de estética e história da arte, levam-no, exatamente, naquele famigerado ano de 1922, apenas cinco anos após se formar pianista (1917), a ser nomeado catedrático em História da Música e de Estética no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, exatamente no dia 20 de janeiro, escola em que seu pai havia exercido a função de tesoureiro administrador. Cabe dizer que a cátedra que Mário de Andrade passou a ocupar era aquela altura cargo vitalício. Tendo passado não mais que três semanas desse significativo evento, eclode entre os dias 13 e 18 de fevereiro a Semana de Arte Moderna, onde Mário de Andrade, aos

Hoje não ha mais o ontem em que fomos espectadores. Hoje também os versos seriam muito outros e mostrariam um coração que sangra e estua.

O autor nunca foi aliado. Chorava pela França que o educara e pela Bélgica que se impusera à admiração do universo. E permitia a cada um sua opinião ... Agora, porém, ele se envergonha pelos brasileiros que, tendo sido germanófilos um dia, mesmo após o insulto, continuaram de o ser.

“Nem todas as nuvens de todos os tempos, reunidas em nosso céu, propagariam uma treva igual à que lhes solapa a inteligência e o infeliz amor da pátria”. V. Mário de ANDRADE, *Obra Imatura*, p. 13.

³⁹ Murilo RUBIÃO In Eneida Maria de SOUZA, *Mário de Andrade Carta Aos Mineiros*, p. 77

⁴⁰ SOUZA, *Mário de Andrade Carta Aos Mineiros*, pp. 17-8

29 anos de idade, desponta como uma das maiores miras de chascos e vaias no Teatro Municipal de São Paulo.

A quadra que se acompanha da Semana de Arte Moderna de 1922 até 1928 é essencial no caminho intelectual de Mário de Andrade e precisa ser adotada como identificadora desse itinerário, até mesmo para que se compreenda o seu desenvolvimento.

Em Princípio, ainda que possa ser tomada, a luta do Modernismo, como um momento de ruptura para muitos dos que dela fizeram parte, a Semana de Arte Moderna representou para Mário de Andrade um verdadeiro desafio. Assim encontra-se exatamente ao centro de um turbilhão, pois passa a atuar em grupos de completa contraposição: de uma parte os retrógrados conservadores da academia artística e de outra o frenético e ruidoso grupo dos modernistas. Os resultados diretos, que essa dupla vivência entre conservadores e modernistas, ocasionaram em sua vida objetiva: “a perda total dos alunos de piano e um baque de dois contos de réis no orçamento mensal. Quanto ao Conservatório, só não o dispensara porque o cargo, que acabava de ocupar, era vitalício”.⁴¹

Nesse meio tempo, Mário procurou se restabelecer financeiramente. Para tanto, segue formando grupos de estudos com alunas para ministrar aulas particulares de piano e mesmo de estética e história da música. Situação com a qual em pouco tempo pode restituir-se, também em função de sua qualidade de professor, sempre dedicado. De sorte que, suas salas de piano passam a se povoar de jovens musicistas, e suas finanças passam a funcionar com regularidade. Em 1923, empenhou-se, entre outras atribuições, por escrever o “Carnaval Carioca” e no ano seguinte o “Noturno de Belo Horizonte”. Em dedicação a Carlos Drummond de Andrade escreveu “O Poeta Come Amendoim” além da “Crônica de Malazarte VIII”, acerca da excursão — em 1924, os modernistas paulistas partem para Minas Gerais numa verdadeira caravana, composta por: Tarsila do Amaral, René Thiollier, Olívia Guedes Penteadó, Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Sua relação com Minas e os artistas daquela região foi mesmo intensa, sobretudo

⁴¹ Gilda de Melo SOUZA, *Prefácio* In Mário de ANDRADE, *Introdução à Estética Musical*, p. XII.

em Belo Horizonte. Em 1925, escreveu para *A Revista*, colaborando com o grupo modernista daquela cidade.

É notável a relação de trânsito e influência mútua entre artistas mineiros e os modernistas paulistas, principalmente, Mario de Andrade. Influência que parece ser marcada, também, pela força da tradição da arte barroca de Minas e o modernismo de São Paulo.

Foi na jovem cidade de Belo Horizonte, toda ela tracejada com esquadro e transferidor, que o “Grupo do Estrela” — concentrado em torno das figuras de Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade, Abgar Renaut, Emílio Moura entre outros — toma notícia dos novos referenciais estéticos propagados pelos escritores de “vanguarda” da Paulicéia. Vale adiantar que toda uma geração de escritores, que despontaram no cenário nacional tais como: Henriqueta Lisboa, Murilo Rubião, Otto Lara Rezende e Fernando Sabino, foram influenciados pela amizade que mantiveram com Mário de Andrade, registrada por meio de cartas, que trocaram com certa regularidade e mesmo pelas visitas subsequentes do paulista à capital mineira em 1939 e 1944. Os mineiros, sem dúvida, tiveram um importante papel de interlocutores das cartas trocadas entre “todo o Brasil de vinte anos” e Mário de Andrade. Tomar parte “do ritual de receber cartas da Rua Lopes Chaves simbolizou, para a intelectualidade brasileira dos anos 20 a 40, o passaporte para o registro das lições do amigo e do escritor”.⁴²

A relação que estabelece com os artistas mineiros e de outras regiões, tal como o pernambucano Manuel Bandeira, que residia no Rio de Janeiro, parece não justificar, mas traz, de suas próprias palavras, intermediadas por missivas que trocaram em muito a forma contraditória de sua posição estética, a de Mário de Andrade, em face de seu modernismo e de sua relação com a tradição principalmente simbolista. Em um parágrafo de uma carta do dia 29 de dezembro de 1924, destinada a Manuel Bandeira, o professor do Conservatório Dramático pede licença para tratar sobre este assunto: o modernismo e a sua descendência (a de Mário de Andrade) do simbolismo:

⁴² Eneida Maria de SOUZA, *Mário de Andrade Carta Aos Mineiros*, p. 18.

Teve aqui quem me dissesse mais ou menos: “Então você confessou que o Manuel não é moderno?” Isso é burrada, mas como aí te podem dizer a mesma coisa, vai este comentário. És moderno, és bem moderno. O que eu faço, e talvez já reparaste nisso, é uma distinção entre modernos e modernistas. Sobre isso aquele pedaço da minha crítica está muito intencionalmente escrito “o poeta (você) que é sincero e não se preocupa em fundar escolas e propagar novidades que não são dele...” Tens aí uma censura do Z... que quer fazer da gente alunos dele e outra pra nós todos, “modernistas”, que andamos (passado) nos preocupando com novidades de França, Itália e Alemanha. Principalmente pra mim que quase me perdi. Toda reação traz exageros. Eu tive porque fui reacionário contra simbolismo. Hoje não sou. Não sou mais modernista. Mas sou moderno, como você. Hoje eu já posso dizer que sou também um descendente do simbolismo. O moderno evoluciona. Está certo nisso. O que também não impede que os modernistas tenham descoberto suas coisas e que se não fossem eles muito moderno de hoje estaria ainda bom e rijo passadista. Não é isso mesmo?⁴³

Não é verdadeiramente difícil de entender, por suas próprias palavras, a forte influência que os simbolistas lhe causaram. Se for para tratar de uma relação simples, vale lembrar que as obras *Missal* e *Broqueis* de Cruz e Souza datam, exatamente do ano de nascimento de Mário de Andrade, portanto de atualidade e contemporaneidade a sua formação. Mas há de se notar que ao se entender moderno, portanto, alguém que possui certas experiências históricas com algum processo próprio da modernização, e que, portanto, respira os ares da modernidade, assume uma relação muito forte com o passado até de certa forma romântico a atrelar-se com o simbolismo. Nas palavras de Antonio Cândido, trata-se o Simbolismo de: “projeção final do espírito romântico. /.../ Como movimento estético e ideológico, o Simbolismo serviu de núcleo a manifestações espiritualistas, contrapostas ao naturalismo plástico dos parnasianos”.⁴⁴ Nesse sentido, Mário de

⁴³ V. Marcos Antonio de MORAES, *Correspondências: Mário de Andrade & Mauel Bandeira*, p. 169.

⁴⁴ Antonio CÂNDIDO, *Literatura e Sociedade*, p. 105

Andrade demonstra que se constitui um moderno que avança olhando para trás. É um moderno que preserva, contraditoriamente, a tradição.

Tal corrente Decadentista ou Simbolista, como foi depois chamada, é expressão própria das tensões decorrentes do processo metabólico, que o capitalismo de via clássica e também prussiana engendrou na Europa, e, com especificidades em decorrência da via colonial que se processou no Brasil, pela completa ausência de uma burguesia organizada — que dirá revolucionária, e, que aceita as imposições do capital internacional; ou seja: específicas provas de modernização conservadora e as experiências históricas dos indivíduos em suas específicas formações societárias decorrentes nessas três vias de desenvolvimento, que acabaram por configurar em estética que se moldou Decadentista ou Simbolista, na Europa e também no Brasil.

A questão é que Mário de Andrade vivenciou uma modernização às avessas, pois se deu contraditoriamente conservadora, presa ao tradicionalismo aristocrático; e a experiência histórica, bem como a sociabilidade, que prova, acabaram por especificar sua forma de pensar, como expressão dessa vivência contraditória que a via colonial de desenvolvimento do capitalismo e de seu processo sócio-metabólico particular potencializaram.

Em resumo, na Europa, a situação de intranquilidade e o pessimismo reinante se deram a partir da “Grande Depressão” (1873-1896), e, apareceu primeiramente na Grã-Bretanha, contudo, inevitavelmente, repercutiu em diferentes países do velho continente e alhures. As incertezas e as angústias não puderam ser contidas nem mesmo mascaradas com o magnífico progresso tecnológico e científico do período. Tal crise foi gerada por aquilo que se convencionou chamar a Segunda Revolução Industrial, da segunda metade do século XIX. O fato é que o capitalismo sistêmico engendrou uma nova ordem econômica que trouxe benefícios apenas para uma apoucada nata social, deixando para uma grande maioria o rastro de miséria e exploração.

No Brasil, segundo sua particularidade em face de sua posição junto ao capital internacional e sua relação de completa dependência econômica e tecnológica, houve um momento de agitação social e política. A título de exemplo

vale lembrar dois dos mais significativos eventos daquele encerramento de século: a abolição da escravidão (1888), que provocou alterações intensas no aparelhamento político-social do país; e a proclamação da República (1889), que alterou o regime político que vigorava, mas não levou a uma melhor disposição social do país, sendo que a força política permaneceu a ser desempenhada pelos proprietários dos meios de produção da vida, pela aristocracia, principalmente a paulista e a mineira.

Outros eventos se seguiram, e deixaram claras as insatisfações populares tanto na Europa quanto no Brasil, e é desse clima de desprazeres que surge o novo estilo de época, denominado Simbolismo, e Mário de Andrade, em tal missiva a Manuel Bandeira, confessa ser adepto mais que do próprio modernismo, algo que potencializa aspectos de sua interioridade e intencionalidade para o ato de constituição de seu entendimento estético.

Em 1925, a preocupação de Mário com suas aulas de estética ministradas no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, levam-no ao planejamento de um livro acerca da Estética Musical. Coincidentemente ou não, esse é justamente o período em que mais se estreitam as relações entre Mário, os autores mineiros e Manuel Bandeira, para quem envia cópias de capítulos e solicita constante avaliação. Em Carta do dia 7 de maio de 1925, Mário escreve ao amigo “Manuelucho”: “...dei uma lição de Estética, ponto. Da Música, expliquei a natureza da compreensão musical, como se manifesta, onde se dá. Depois esses quatro capítulos iniciais de minha Estética irão para você. Me parece que estão bem interessantes”. Em seguida, demonstra como prima pelo seu autodidatismo quando escreve de modo auto-reflexivo: “Engraçado: comecei muito direitinho, honesto, citando gente, não fazendo nada por mim porém aos poucos fui largando os autores e afinal este último ponto saiu de mim. Chego a mesmas conclusões que outros mas só por mim”.⁴⁵ Aspecto importante acerca do intuicionismo confessado que guiava a escrita *marioandradiana*. A esta insubstancialidade acadêmica Jorge Coli classificou como “estreiteza de uma incapacidade teórica”.⁴⁶ O quarto capítulo da

⁴⁵ V. Marcos Antonio de MORAES, *Correspondências: Mário de Andrade & Mauel Bandeira* p. 205.

⁴⁶ Jorge COLI, *Música Final*, p. 17.

Estética Musical, de que fala Mário de Andrade a Manuel Bandeira, será fundamental para a compreensão e análise de sua concepção teórica, e será analisado adiante, ainda nesse primeiro capítulo.

Os anos que se seguiram de 1926 a 1928 foram de altos e baixos no que diz respeito à produtividade de Mário de Andrade. Vezes de exemplar fecundidade, intensa e exaustivas atividades, vezes de estagnação e desânimo decorrentes de fatores diversos, relacionados ao trabalho ou à vida pessoal, e até mesmo devido às críticas que acreditava ser da mais profunda incompreensão acerca de seus trabalhos.

Em se tratando da produtividade, Mário de Andrade publica *Losango Cáqui* e *Primeiro andar*, coletânea de contos. Em 1927 publica *Amar, verbo intransitivo* e *Clã do Jaboti*. Soma-se aqui a carga horária disposta para o Conservatório Dramático, e mais a quantidade considerável de cartas que lhe consumia substancialmente o tempo e que sempre dedicou a amigos, sem falar de sua estada no Rio de Janeiro, naquele início de ano. Com tudo isso, tinha-se um Mário de Andrade exausto e corroído na alma pela ansiedade de escrever e de logo publicar sua *História da Música*. A perspectiva das críticas, que decorreriam de suas publicações, o atormentava por efeito do contexto em que se acentuavam os discursos nacionalistas, já naquela década de 1920. Dava-se por conta da diversificação da intencionalidade das muitas vertentes do nacionalismo e que Mário em muito as criticava, ainda que seus desabaços públicos ou particulares, nem sempre amenizavam a angústia que o acometia com frequência. Aspecto da forma como vida e obra, pensamento e prática histórica se intercalam, e que ficaram registradas em suas cartas.

Numa dessas, a Manuel Bandeira, de 6 de abril de 1927, Mário de Andrade escreve: “Estava planejando dar um pulo até Pouso Alto ver você, porém de supetão de domingo pra cá minha vida deu um salto-mortal danado. Creio que vou embora pro Norte mês que vem, numa bonitíssima duma viagem”. Mário explica que “Dona Olívia [Guedes Penteadó] faz tempo que vinha planejando uma viagem pelo Amazonas adentro”.

O bom relacionamento que mantinha com alguns figurões da aristocracia paulista, e que davam suporte para as investidas artísticas “nacionais/modernas”, sempre colocava Mário de Andrade em uma perspectiva de realização de projetos seus, que por conta da agitada vida de professor e homem afeito às letras, nem sempre eram exequíveis, além do aspecto financeiro, é claro.

Segundo o autor da carta, D. Olívia: “...insistia sempre comigo pra que fosse no grupo. Eu ia resistindo, resistindo e amolecendo também. Afinal quando quase tudo pronto, resolvi ceder mandando à merda esta vida de merda. Vou também”. Mas hesitante...: “Isto é, inda não sei bem se vou, só falta saber o preço da viagem. Se ficar aí por uns quatro contos, vou, se ficar pra cima de cinco não vou. Tenho que emprestar dinheiro pra ir e isso vai me deixar a vida bem difícil depois e os projetos no tinteiro”.

Tais projetos de que fala, na realidade são as publicações, dos já mencionados, *Clã do Jaboti* e *Amar, verbo intransitivo*. Sua expectativa ficou marcada no trecho que segue: “O Clã prontinho da Silva, capaz de entrar agora mesmo pra máquina, agora pra quando?... Ora que bem me importa... Já temos nacionalismo por demais e tão besta”. Vê-se que apesar da austeridade que desfrutava e até mesmo da respeitabilidade de que dispunha por parte de grandes escritores, ainda assim, a apreciação por parte dos críticos lhe causava intensa aflição: “Vão julgar meu livro nacionalista, que eu entrei também na onda, sem não ter ninguém capaz de perceber uma intenção minha, que sou o que sou...”, e interessantemente recusava a condição da categórica balda que o faria lembrado até o presente: “...nacionalista não, porém brasileiro *et pour cause* desde *Paulicéia* onde eu falava que escrevia brasileiro e inventava as falas de Minha Loucura e das Juventudes Auriverdes, vão me confundir com os patriotas de merda gente que odeio...”. Sua facilidade de discurso e qualidade de manifestar-se pela escrita, sempre com grande eloquência, o permitia proferir contra a crítica que tratou de seu nacionalismo. Logo ele que por sua própria concepção havia sido: “...sujeito que faz muito mandou [os nacionalistas] pra..... as pátrias todas deste mundo de imbecis, vão falar todas as bobagens

deste mundo e de mim mesmo, perceber alguma coisa de mim, inda não encontrei um que me contasse pra mim...”.

É fato que na intimidade das cartas Mário de Andrade revelou-se também ser de um temperamento bastante excedido e de grande prepotência, pois dizia não acreditar em ninguém que fosse a altura, ou tivesse em condições intelectuais para julgar adequadamente o seu trabalho, ninguém que lhe “...explicasse pros outros, são elogios são insultos, quem que faz crítica neste país? Crítica verdadeira? Só eu mesmo”. Contudo, seus esforços para explicar objetivamente seu entendimento acerca das artes e da literatura, aqui nesse trecho em especial, também aparece por demais imprecisos e de subjetividade verdadeiramente incompreensível: “Pode ser que erre, porém faço crítica, livro pra mim hoje não passa dum jeito da gente manusear um caráter, beijar na boca uma alma de gente como a gente e tão diferente no entanto. Isso é que é bom num livro, isso é que livro mostra bem mais que as outras artes, isso que ninguém percebe aqui. Estou fatigado”.

Mário demonstra elevada auto-estima e indignação ao mencionar que: “A publicação dum livro da importância capital que nem o *Amar, verbo intransitivo*, quem me percebeu essa importância? Importância pra mim e de mim quero falar. Quem me percebeu?” Entendia como sendo desrespeito tanto os louvores quanto as lambadas que lhe auferiam: “Recebo elogios, recebo descomposturas, já tiveram o descaramento de falar que é o melhor romance brasileiro e tiveram o descaramento de falar o contrário também”. No entanto, o que Mário queria com esse livro ou mesmo como disse: “o que eu sofri nele, um confrontinho de datas, 1923, com as ‘Danças’ também do mesmo ano e otimismo de depois, e toda a complexidade de problemas que o livro tem, ninguém não percebeu”. E apesar desse amargor o escritor admite que: “O que me tem divertido um pouquinho é a perplexidade em que deixei a moçada. ‘Que é isso?’ Está tudo sarapantado está tudo inquieto, está tudo não gostando com vontade de falar que não gosta porém meio com medo de bancar o bobo por não ter gostado duma coisa boa”.

São manifestações que se dão na cotidianidade de seu trabalho e que se processam de forma patética e embaraçada na prática da vida pessoal, o que

atormenta a alma e molda seus arquétipos teórico-formais. Assim, sobre as obras que mais referenciam e dão a compreender a especificidade de seu modernismo e seu nacionalismo, em declaração negados pelo próprio autor, Mário de Andrade diz: “Palavra que sinto pena de publicar em seguida o *Clã* e *Macunaíma* que são livros de que eles vão gostar porque ‘divertem’. No fundo essa moçada deve estar ainda buscando arte-pura, querem se divertir, paciência”. E de fala inconformada explica: “Pra gente gostar dum livro esse livro deve divertir a gente senão o livro é ruim. Eis a lei”. E de súbito, em uma auto-avaliação pondera: “Como estou áspero hoje não?” em seguida explica os ensejos de sua aflição: “...ando meio sofrendo, você não imagina, quero pegar direito na minha *História da Música* e me falta vontade, me falta tempo, me falta elementos, às vezes me parece que o livro vai ficar ruim e avança tão devagarinho!...” Mas não apenas isso: “E outras coisas ainda que nem vale a pena a gente falar por carta, um desgosto de mim mesmo se aprofundando, eu não sou o que estou sendo não. Sinto bem isso porém me falta coragem pra reagir”.

Num sinal de quase desesperança Mário diz: “Vamos a ver se estes três meses de viagem me rebotam no meu destino outra vez. Em todo caso parto só aparentemente alegre, parto amargando”. (...) “No mais a vida continua a ser... vida. Não fiz nada de nada no mês passado. Não adiantei uma linha na minha *História*. Artigos não escrevo artigos porque não tenho um jornal onde escrever”.

Vê-se que de diferentes formas a versatilidade do trabalho de Mário de Andrade é o que corrobora também para este estado de espírito bem dizer agônico e de contradições que tocam a auto-estima com a sua soberba de jovem aos 35 anos, ao mesmo tempo em que lhe acomete certa depressão. A razão deste estado de ânimo e desânimo encontra-se nas críticas que recebe e as que poderá receber ainda; a incompreensão por parte dos leitores críticos e a hipocrisia com que os leitores mais próximos o tratam; a ausência de uma imprensa que realmente lhe valha a pena; e ainda mais os péssimos alunos dos quais precisa manter para equilibrar o orçamento. Isso fica registrado quando, retomando, reclama: “Só *Manhã* por bondade de Osvaldo , porém eu é que

refugo escrever pra *Manhã* é muito ordinária por demais. Pro Osvaldo não falei nada porém me desgosta demais, faz uns vinte dias que estou com um artigo principiado porém não quis nem acabar”. E segue: “São ainda coisas que me entristeceu. Germaninha, essa Germaninha!... Agora está muito influída diz que vai pro Rio Grande do Sul dar concertos e ontem teve o descoco de me falar que pretende ir em Buenos Aires e Montevideú também”. (...) Mudando de assunto: “Puxa! creio que nem contei pra você por onde vai ser a nossa viagem”. (...) “Vamos pelo *Lóide Brasileiro* parando de porto em porto até Manaus. De lá subimos o Amazonas já com tudo determinado pelo Geraldo Rocha pra pararmos em todas as partes interessantes continuamos pelo Madeira e vamos parar na Bolívia”. (...) “...tomamos a Madeira-Mamoré até parece que Guaira-Mirim e depois não sei mais nada. Vamos Dona Olívia, Paulo Prado, o Afonso de Taunay- e parece que mais uma pessoa. Como você vê as perspectivas são as melhores deste mundo”. (...) “Pra acabar aqui vai o ‘Lundu do escritor difícil’ única poesia que fiz este ano. Não tá bom? É pena eu ter falado só nos meus brasileirismos porque franqueza estou virando difícil duma vez”. Os altos e baixos da vida de Mário de Andrade transitam entre as intrigas pessoais, sua ausência de perspectiva em relação ao seu trabalho e a instabilidade financeira, ao passo que revela alguma fluidez com que produz e publica suas obras. E assim conclui: “No fundo inda sorrio porém. Estou prelibando por enquanto meus livros como *Clã*, *Macunaima*, *Tempo da Maria*, talvez *Gramatiquinha* (apesar da desilusão que vai dar) inda serão divertidos imagino”.⁴⁷

A viagem que faz ao norte, pela região amazônica foi determinante na revisão que faz de “*Macunaíma*”. Publica no ano seguinte (1928), além de “*Ensaio sobre a música brasileira*”. Deste último trabalho se extrai importante contribuição para a constituição e compreensão de sua pretensa teórica nacional/nacionalista e de seu modernismo peculiarmente conservador e que será de grande valia em capítulo futuro. Interessantemente, Carlos E. Berriel aponta aspecto da determinação social, que age sobre Mário de Andrade por sua Obra literária, quiçá a de maior vulto, “*Macunaíma*”, pois apresenta: “O impasse de um

⁴⁷ V. Marcos Antonio de MORAES, *Correspondências: Mário de Andrade & Mauel Bandeira*, pp. 339 à 341.

sistema que deseja implantar modificações - formas do novo - e é incapaz de romper com o tradicionalismo - o velho -, (...).⁴⁸

É pertinente, neste trecho, a competente análise de Berriel quando expõe que “*Macunaíma*” é dotado de um triunfo mimético, uma vez que o corpo textual faz vir à tona “...na forma literária uma das oposições tidas como decisivas (do ponto de vista de importante segmento da oligarquia cafeeira paulista), a saber a oposição entre o rural e o urbano, entre as decorrências gerais do capitalismo verdadeiro”, a via clássica de seu desenvolvimento, “(a começar pela industrialização) e as decorrências gerais do tradicionalismo econômico e social”. Não partindo de pressupostos, mas dá própria obra, Berriel chega à “suposição de que *Macunaíma* exprime a experiência da oligarquia cafeeira, e sustenta-se do plasma da crise desta classe. A incompletude da oligarquia enquanto classe burguesa alimenta formalmente a obra e molda a composição das personagens”.⁴⁹

Ainda em 1928, além dessas duas consideráveis publicações Mário de Andrade torna-se membro do Partido Democrático, o que o coloca em uma posição assumidamente liberal. Contudo, cabe uma compreensão acerca do processo de constituição de seu cabedal político-ideológico-nacionalista, inclinándose para a produção musical e que, em muito, foi estimulado pelo seu relacionamento junto ao compositor Luciano Gallet. Esse célebre compositor de nossa música lançou importante documento, para a compreensão das investidas nacionalistas em âmbito musical, um manifesto escrito em defesa da pesquisa da música popular para a construção da música (erudita) brasileira. Tal documento surge como expressão de relações postas diante daquele chão histórico experimentado por ambos, em meio àqueles conturbados anos 1920-30.

Buscando captar a lógica específica de como a experiência histórica imbrica-se com as resoluções e formulações da consciência dos indivíduos, que por sua vez plasmam ações e idéias no mundo, atendo a necessidade de adentrar a

⁴⁸ Carlos Eduardo BERRIEL, (org.) *A Uirara Enganosa*, p. 133.

⁴⁹ *Ibid*, p. 133.

realidade que estimulou a formulação da música nacionalista em face da ideologia da renovação nacional.

No ano de 1930, Luciano Gallet, um dos mais importantes nomes do modernismo brasileiro, ao lado de Heitor Villa-Lobos, lançou no 1º exemplar da revista *WECO*, um manifesto intitulado *A missão dos músicos brasileiros de agora*⁵⁰. Nele, Gallet identificou os sucessos e reveses dos que buscaram *abrasileirar* a música erudita. Nessa direção, inicia apontando que a “música brasileira”, atravessava “um período ainda inicial de descoberta e exploração” e que mesmo havendo os que a negassem ou combatessem ela já era uma “realidade” e que “dia a dia” seus adeptos aumentavam. Dizia que independentemente dos ataques dos mais conservadores, “é nela”, a música brasileira, “que está nossa finalidade, e os que não pensarem assim, dentro em pouco estarão deslocados e fora de seu meio próprio”. Vê-se logo que segundo Gallet o desenvolvimento da música nacional era, sim, relevância para aquela contemporaneidade. Ser compositor de obra que se valesse das referências terrantesas era estar afinado com seu tempo e espaço.⁵¹

Na 1ª parte de *Ensaio Sobre a Música brasileira*, documento produzido em 1928, Mário de Andrade explica com clareza seu contexto histórico, que aquele período no Brasil, “especialmente nas artes”, dizia ele, era “o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional”. E compreendendo a arte como fenômeno social arremata: “é nessa ordem de idéias que se justifica o conceito de Primitivismo aplicado às orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo de hoje é estético. Ele é social”.⁵²

Seguindo também a lógica marioandradiana, Gallet demonstra franca preocupação com as fontes sociais da música nacional. Indagava, com ânsia de saber, embora já o soubesse muito bem, em que lugar estava “a *rítmica*, que,

⁵⁰ A ortografia do texto foi modificada para melhor fluir a leitura.

⁵¹ V. Luciano GALLET, *A missão dos músicos brasileiros de agora*, p. 204.

⁵² Mário de ANDRADE, *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, p. 15.

entretanto, pairava no ar, em redor de nós? Como captá-la mais em detalhe”. Onde a *melódica*, que eu adivinhava rica, mas pouco e mal conhecia?”⁵³

Inquietava-se também com o arraigamento na tradição musical estrangeira, muito em voga nos conservatórios e institutos musicais da época. E perguntava: “Como fixar de momento a *construção típica harmônica e contrapôntica* que se sentia diversas das existentes nos moldes estrangeiros?”, ou por outra, “como determinar as *formas* que revestiriam aquela música, que de longe em longe eu sentira apresentar-se à parte dos moldes clássicos desconhecida dos compêndios”?⁵⁴ Por esta guia, Mário de Andrade também tratou da Música Artística ou erudita como expressão que viveu “divorciada de nossa entidade racial”.⁵⁵ Evidencia-se, neste contexto, a barreira que a música nacional deveria transpor, ultrapassando também as limitações dos próprios compositores que em certos momentos se valiam, na maioria das vezes, do *Maxixe* pelo fato deste gênero parecer sintetizar a forma terrantesa. Luciano Gallet explica que aí estava a razão pela qual investiu em suas “pesquisas musicais de folclore” e procurou “conhecer os cantos populares para neles encontrar” o que lhe havia de carência: “rítmica, melódica, harmônica, forma e sentido musical”. Foi a partir desta rica fonte que começou “a surgir”, segundo Gallet, “algumas ‘*Canções Populares Brasileiras*, (recolhidas e harmonizadas)’. A tarefa era dura”. Dizia ele: “Tinha de abandonar o meu processo musical anterior já estabelecido, e passar a outro, que percebi logo, bem diverso, oposto”. Ou seja, deveria abdicar da maior parte de seu cabedal teórico e composicional erudito para se manter o máximo fiel à matéria prima que recolhia do fecundo pluriverso popular.⁵⁶

Sabe-se da importância que tiveram os intelectuais na constituição do estado da renovação nacional e também do Estado Novo e é bastante acertado que Vargas e seus ministros souberam se valer dos “Homens de Inteligência” para a formulação de reformas em determinadas áreas e ao que importa aqui na educação e cultura. Mário de Andrade em uma carta a Gustavo Capanema trata-o

⁵³ Luciano GALLET, *A missão dos músicos brasileiros de agora*, p. 205.

⁵⁴ *Ibid*, p. 205.

⁵⁵ Mário de ANDRADE, *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, p. 11.

⁵⁶ Luciano GALLET, *A missão dos músicos brasileiros de agora*, p. 205.

por “muito amigo” e lhe confere satisfação em segredo acerca do projeto da grande pianista Magdalena Tagliaferro sobre a reforma do ensino da música no Brasil. Mário, ainda em 1940, apontou muito do que Gallet reclamava acerca do ensino da música clássica e do que se tinha por referência nos compêndios de música, quando diz ser “um bocado séptico a respeito de reformas” estando “absolutamente convencido do que” era necessário reparar não era o ensino em si, mas antes “os professores. Isto, especialmente no caso das Belas Artes,...” ramo de ensino em que era o esteta de fato competente.⁵⁷

Contudo, até aquele momento Luciano Gallet dizia não ter feito mais que harmonizar os temas populares, não de maneira a explorá-los, mas mantendo suas características estruturais harmônica, rítmica e melódica. Segundo ele os resultados desse processo se desdobram em 4 pontos, a saber: em primeiro lugar o conhecimento das “linhas melódicas populares conservando-as absolutamente originais, sem a menor alteração”. Em segundo, tendo feito a manutenção das “letras populares, as melodias valorizavam-se conservando o seu feitio típico”. Em terceiro, foram feitos estudos de variados “tipos e formas brasileiras, dentro de sua origem pura”. Finalmente, afirma que contribuiu “apenas com enriquecimento e comentário rítmico, harmônico e polifônico de cada peça, procurando determinar ainda mais o caráter de cada uma”.⁵⁸

O material recolhido por Gallet, repleto de gêneros populares como a embolada, a modinha, o samba, o coco, a congada, o desafio, as cantigas de roda e o martelo, o batuque, a seresta e a toada, o choro, o maracatu e o bumba-meu-boi, e assim tantos mais, auxiliam e infundem a produção musical brasileira a partir de então. O maestro bem reconhece os valores musicais de nossos compositores, aqueles que utilizaram o material colhido e o fizeram evoluir, tal como se confirmam nas obras de Lorenzo Fernandez, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e outros que seguiram.

Enfim, segundo Gallet a incumbência que agora possuem os músicos brasileiros é a de nutrir continuidade “à tarefa e dar àquele material primitivo uma

⁵⁷ Mário de ANDRADE, *Carta a Gustavo Capanema – 30/09/1940*. In: Flávio SILVA, (org.). *Camargo Guarnieri, o Tempo e a Música*, p. 314.

⁵⁸ *Ibid*, p. 207.

vida nova e própria, e formar com tudo isso uma obra de significação e caráter racial que se incorpore definitivamente ao domínio universal”. Esta é a missão que Gallet identificou como sendo a dos músicos de então.⁵⁹

É indiscutível a influência, que este manifesto de Gallet teve do pensamento marioandradiano. Isso não é nenhuma novidade já que o próprio compositor recomenda aos leitores mais interessados o contato com o *Ensaio Sobre a Música Brasileira*.

Porém, antes mesmo do lançamento da obra acima citada, trabalho referencial do esteta paulista, ele escreve um artigo, que data de 1927, intitulado *Luciano Gallet: “canções Brasileiras”*, portanto, anterior também ao manifesto do compositor. Nesse Artigo, Mário disserta alertando sobre a falta de documentação com relação a nossa música popular e elogia o compositor, que segundo ele é uma das “poucas esperanças da música brasileira legítima”. Gallet, que aquela altura já havia publicado uma série de Seis Canções Populares Brasileiras, acabara de lançar outras doze, que segundo o esteta paulista era obra “de valor inestimável, não apenas sob o ponto de vista folclórico como artístico também”. Embora Gallet dissesse que seu trabalho sobre as canções populares pouco sofreu interferência composicional sua, Mário antes já mencionara a qualidade com que o músico harmonizou as tais canções e de forma até bastante moderna, com isso estava “fazendo obra de artista verdadeiro”. Claro que Mário de Andrade, crítico vaidoso —que era — não deixa de apontar alguns cuidados — que Gallet deveria ter tomado com algumas das músicas dispostas na primeira série de canções— o que prontamente buscou corrigir na segunda. É importante por reparo que Mário de Andrade ressalta a qualidade do músico que efetivou pesquisa em âmbito da cultura popular; resolveu as canções de modo muito bem acabado e com valor artístico, o que para o esteta significa ter feito música com erudição, pronta para atender a outra função social que é de se fazer contemplar em sala de concerto; além de ser obra verdadeiramente moderna. No artigo aludido, Mário faz questão de não ser confundido “com esses criticalhos fáceis que atacam a harmonização de Luciano Gallet pelo fato dela ser moderna, e não

⁵⁹ Ibid, 208.

se sujeitar ao simples movimento cadencial em que geralmente toda cantiga popular se move”.⁶⁰

É bom frisar que para o esteta paulista, a harmonização efetivada por Gallet não era outra coisa senão de valor artístico, não se encontravam as peças em qualquer lugar vago na lembrança de quem escuta de longe o uso da música popular como material temático, mas antes era obra de invenção, mesmo. Para Mário de Andrade, uma “harmonização refinada de canção popular é perfeitamente certa e transposta essa canção para uma ordem diferente, que é culturalmente artística. Torna a canção apropriada para viver numa sala de concerto, sem que se torne nem exótica nem diletantismo”. Gallet em boa parte desta obra se apropriou, integralmente, do valor da criação do povo de quando ainda era especificamente interessada e a transformou em música verdadeiramente artística, alterando a função social do produto primário.⁶¹

Toda esta preocupação com a elaboração de uma música profundamente nacional apresenta-se, tal qual fina lâmina d’água, como a superfície de engendramentos profundos especificados nas esferas da sociedade, da política e da economia, portanto, parte da história específica do Brasil de crises sucessivas da década de 20.

Fato que naquele principiar de século dinamizavam-se, progressivamente, as relações capitalistas de produção industrial no Brasil, impulsionadas pelo acúmulo adquirido da elite cafeicultora “com a eclosão da Primeira Guerra Mundial e particularmente depois dela, quando se abriu nova etapa reformadora, evidenciada tanto no campo da política como no da cultura por acontecimentos de relevo”. A indústria nacional foi forçada a se desenvolver por conta das necessidades do mercado interno, frente à letargia do mercado de importações em decorrência dos conflitos militares.⁶²

Não obstante, levando-se em conta, que Gustavo Capanema fez parte do capital de relações sociais de Mário de Andrade, faz-se indispensável o uso de seu relato pessoal sobre o período em questão, portanto importante documento para a

⁶⁰ Mário de ANDRADE, *Música Doce Música*, pp. 161 e 163.

⁶¹ *Ibid*, 164.

⁶² Nelson Werneck SODRÉ, *Síntese da História da Cultura Brasileira*, p. 54.

compreensão da relação existente entre ideologia-política e formulação estética. Assim de valor incalculável o documento, que registra as agitações, que se sucederam no período pré Golpe de 1930 está no Arquivo Gustavo Capanema, redigido entre 1943 e 1945, pelo próprio ministro da educação e saúde do governo Vargas⁶³. No texto, que trata especificamente “A crise republicana”, Capanema esboçou uma análise bastante conveniente e panorâmico-situacional do Brasil daquele contexto histórico, anunciando as décadas que precederam a tomada de 1930 como “quadro desolador”.

Segundo Capanema, os “Regionalismos desenfreados comprometiam a todo o momento a integridade nacional; a máquina político-administrativa estava em mãos de chefetes eleitorais e a serviço de inconfessáveis manobras partidárias de que se excluía o interesse geral...”. Assim, a quadra que se estende de 1919 até 1930 foi assinalada pela crise que avançou contra a dominação oligárquica. Até então, esta elite, sobretudo a cafeeira, satisfazia-se com as vantagens econômicas e sociais que garantiam pela preponderância que exerciam.⁶⁴

Segundo o relatório de Gustavo Capanema, “o decênio de 1910 a 1920 trouxera indícios alarmantes da decomposição republicana, que só a superveniência do conflito mundial pôde deter”, insistindo a intranqüilidade interior “sob a pressão dos motivos internacionais que se refletiam tão intensamente em nossa vida e em nosso espírito”. Contudo, tendo passado o motivo que arrestara, a agitação nacional reapareceu mais grave ainda, já que “se acrescia de todas as questões econômicas, sociais e políticas do pós-guerra”. De outra parte, careceu aos derradeiros governantes, no momento em que mais precisavam, “aquele descortino, aquela prudência, aquele ânimo de conciliação, aquele sentido objetivo, que ajudaram tanto os primeiros a encontrar soluções de emergência para problemas a que não poderiam oferecer soluções duradouras”.⁶⁵

⁶³ *Arquivo Gustavo Capanema* foi organizado por Simon Schwartzman e publicado em 1983 pela editora da Universidade de Brasília. Sua documentação encontra-se disposta no CPDOC/FGV. V. Simon SCHWARTZMAN, (org.). *Estado Novo, um Auto-retrato*, 1983.

⁶⁴ Gustavo CAPANEMA, *A Crise Republican*, p. 21.

⁶⁵ Gustavo CAPANEMA, *A Crise Republicana*, p. 21.

As mudanças pelas quais passou o Brasil de fato foram expressivas, e acarretaram o acaloramento de préstitos opositores da ordem instituída, que se fortaleceram paulatinamente. Para o ministro de Vargas isto resultou de uma positividade histórica a qual,

...sob os efeitos de um liberalismo de aparência, explorado por numerosa clientela de agitadores oportunistas e de oligarcas experimentados na manipulação das fraudes, a democracia se tornara um mito e a opinião nacional, já cansada dos desmandos do poder e também desiludida dos que antes a conduziam para inoperantes campanhas demagógicas, traduzia o seu desgosto pela forma neutra, porém desesperada, de uma indiferença desdenhosa.⁶⁶

Ora, é fato que a democracia republicana ficava comprometida diante de uma “cultura” do voto de cabresto e da política dos governadores. Assim, em 1926, quando do início da gestão Washington Luís, membros do PRP (Partido Republicano Paulista) representantes da elite cafeeira, descontentes com as determinações internas dos governantes de São Paulo e do país para com o partido, decidiram romper, unindo-se a profissionais liberais e membros da classe média para fundar o PD (Partido Democrático de São Paulo). Consta que o descontentamento de parte da oligarquia paulista se dava, principalmente, pelos privilégios concedidos a uma parcela dos “perrepistas” postando à margem considerável número de membros da base partidária.

Para Capanema “Os maiores problemas econômicos e sociais serviam apenas de ornamentos decorativos para a composição das plataformas. As fontes de riqueza viviam abandonadas”.⁶⁷ No entanto, havia outros setores da sociedade descontentes com a economia agro-exportadora que colocava à margem os grupos surgidos no processo de industrialização e urbanização.

Dizia o ministro que “O trabalho sem proteção ou estímulo de qualquer natureza, apelava para o recurso explosivo e desorganizador das greves como único processo de exigir satisfação aos seus anseios oprimidos”. Desta forma, há que se por em destaque o *operariado*, que tendo crescido desde os anos finais do

⁶⁶ Ibid, p. 21.

⁶⁷ Ibid, p. 21.

século XIX, buscou em seus protestos reivindicar ao governo melhorias nas condições de vida e labor. É fato o aumento das organizações operárias na década de 1920, que não obstante “da limitação dos objetivos atingidos, as greves, tanto no Rio como em São Paulo, incentivaram a organização operária em diversos setores da indústria. Vários sindicatos foram formados durante as greves ou logo depois delas”, os componentes de sindicatos mais remotos majoraram densamente. “Em São Paulo, o Comitê de Defesa Proletária se dedicou a reconstruir a Federação Operária”, recebendo “a adesão de dezesseis sindicatos de ofício e de fábricas, e de oito ligas operárias”. A partir de 1922, com a fundação do *Partido Comunista Brasileiro*, que passou a ter forte influência sobre o operariado sindicalizado, mais do que as organizações anarquistas que incentivavam as manifestações de dantes. Manter o controle sobre os sindicatos foi um objetivo do governo de Vargas, bem sucedido, diga-se de passagem, além de por à clandestinidade o jovem partido comunista.⁶⁸

Capanema ressalta em seu documento “a incompetência submissa à férula dos mandões de província” em detrimento dos “homens de inteligência” que não participavam da vida pública. O apadrinhamento por parte de membros da aristocracia paulista e mineira era condição *sine qua non* “para o preenchimento dos cargos administrativos e a conquista dos postos de representação”. Com o objetivo de desqualificar por completo o regime anterior, o ministro dizia do legislativo que esta “politicalha parlamentar e a rotina burocrática deixavam o progresso do país entregue às iniciativas particulares, cujo elogio insistente era, aliás, o reflexo da suspeita que em geral acompanhava os mais vistosos empreendimentos oficiais”.⁶⁹ Assim, desejosa de se ver representada em seus interesses, a burguesia industrial não se dava por satisfeita e exigia uma política protecionista contra os produtos importados. A classe média urbana, em geral vinculada com o trabalho no comércio, banco e na indústria, além de profissionais liberais, exigia participação política por intermédio de reformas da constituição, bradando em favor do voto secreto e da moralização eleitoral.⁷⁰

⁶⁸ V. Paulo Sérgio PINHEIRO, *O proletariado industrial na Primeira República, 1960/72*. T. 3 (2 v.). p. 161.

⁶⁹ Gustavo CAPANEMA, *A Crise Republicana*, p. 21.

⁷⁰ V. Alberto AGGIO, *Política e Sociedade no Brasil (1930-1964)*, pp. 18-19.

O ministro cria em seu documento um clima de positividade dos fatos que ocasionaram a tomada de consciência de parte da sociedade civil e também militar, muito embora “não se soubesse qual o rumo a tomar”.

Em uma carta escrita em agosto de 1929, acerca das agitações que cercavam a esfera política, o já mitificado cavaleiro da esperança, Luís Carlos Prestes entendendo o seu momento histórico põe-se a clamar aos seus companheiros:

*Se não aproveitarmos o momento político e econômico para radicalizar nosso programa, seremos ridiculamente envolvidos pelos bernardes e epitácios, sacrificando, por um problemático auxílio **material**, a grande força material de que dispúnhamos, fruto do sacrifício de numerosos companheiros. Dia a dia aumenta em mim a convicção de que os tais liberais desejam de tudo menos a revolução... Resta-nos um único caminho: o caminho pelo qual venho há muito me batendo e que consiste em levantarmos com toda a coragem uma bandeira de reivindicações populares, de caráter prático e positivo, capazes de estimular a vontade das mais amplas massas de nossa paupérrima população das cidades e do sertão (...).⁷¹*

Está bem claro na missiva, que o cavaleiro da esperança buscava uma saída radical e revolucionária encaminhada na direção do bolchevismo, temia qualquer manobra que pudesse garantir a manutenção do poder nas mãos da velha oligarquia, via com reserva a ação dos liberais — que bem sabia— não pretendiam nenhum ato verdadeiramente sedicioso, mas queriam abraçar as reivindicações do povo, que àquela altura, sobretudo as camadas médias urbanas, se colocavam ao lado dos liberais, frente de oposição possível. Daí L. C. Prestes pôr-se a apoiar Vargas, que alguns anos depois, o trai — prendendo-o por sua militância junto ao partido comunista.

Sem se referir ao movimento tenentista como tal, tanto menos à Coluna Prestes, já que seu líder encontrava-se preso desde a fracassada investida de 1935, Capanema explica que:

⁷¹ V. PRESTES, Luis Carlos. In: PRIORI, Mary Del (org.) *Documentos de História do Brasil: de Cabral aos anos 90*, 1997.

Partiram então de jovens elementos do Exército e da Marinha – inspirados no fervor patriótico das corporações militares e nas responsabilidades por estas assumidas quando emprestaram decisivo concurso à implantação da República – os primeiros surtos de rebeldia contra a ordem estabelecida, que não era mais, afinal de contas, do que a vigência de um paradoxal sistema de desordem. Mas, deflagrados sem a necessária articulação com elementos civis e sobretudo com as forças políticas que poderiam mobilizar maiores recursos de ação, esses movimentos fracassaram, deixando apenas um traço de legendária bravura que se tornou inapagável no entusiasmo das massas populares por eles acordadas.⁷²

Trata-se do abalozamento, daquela década de 1920, pela indisciplina de algumas patentes militares, sobretudo tenentes e capitães que também se agitavam em franca oposição à ordem política oligárquica. Muito embora não tivessem os tenentistas a sua disposição um programa ou projeto que trouxesse de fato uma opção de sociedade, suas reivindicações intentando o voto secreto, reformas políticas e sociais bem como o fim de fraudes nas eleições, também ajudaram a minar a ordem oligárquica e acabaram por atrair a simpatia dos grupos opositores do governo, como bem demonstrou o ministro da educação e saúde.⁷³

As agitações que cercavam aquelas primeiras décadas pareciam dar sinais das transformações de origens política e social que passariam a ocorrer ao final da “tranqüila” administração Washington Luís, quando este decide romper com o pacto conhecido como a “Política do Café com Leite”, que como se sabe, consistia no revezamento político e administrativo do país entre representantes de São Paulo e Minas Gerais. Washington Luís indica Júlio Prestes, governador de São Paulo à presidência, o qual disputaria as eleições contrariando o acordo que previa a indicação de um mineiro ao pleito eleitoral. Discorre desta situação um momento de grave crise política, que levará ao fim da chamada “República Velha”.

⁷² Gustavo CAPANEMA, *A Crise Republicana*, p.22.

⁷³ Sobre os motivos e acontecimentos que antecederam a Coluna Prestes, os quais obedeceram a um plano acertado entre jovens soldados descontentes com os rumos tomados pela República brasileira e pelo governo do presidente Arthur Bernardes, ler Luiz Maria VEIGA, *A Coluna Prestes*. São Paulo: Scipione, 1992.

Desde 1891, que a constituição republicana estabelecia, ao menos em tese, um estado liberal de menor intervenção na economia e na sociedade, e que considerasse as necessidades e interesses dos cidadãos. Os membros do PD, que tinham em Mário de Andrade um referencial intelectual, não fizeram mais do que reforçar em seus discursos tais premissas constitucionais. Ora fica patente o paradoxo deste estado liberal brasileiro, que para garantir a satisfação de parte da elite aristocrática, geria constantes intervenções.⁷⁴

Para que houvesse a superação de um governo como o vigente, de base aristocrática e que privilegiava uma pequena parcela de grandes proprietários, especialmente de Minas e São Paulo, estipulou-se uma manobra política que trouxe ao pró-cenário o lançamento da chapa de oposição composta pelo gaúcho Getúlio Vargas, candidato à presidência, e João Pessoa da Paraíba como vice, representantes de outros setores da produção agrícola, não especificamente a cafeeira.

Arrestar o nexos existente nos discursos estéticos, posturas e produções intelectuais pela contextualização histórica será, portanto, considerar a inserção social dos indivíduos de modo a especificar suas objetivações. Acerca dessa passagem de nossa história, Mário de Andrade produziu um artigo que justifica tanto o seu apoio a Vargas, como a posterior apropriação que esse governante fez do corpo intelectual do país em sua orientação à questão da renovação nacional. O artigo denominado *Dinamogênias Políticas* data de 1930, e foi produzido em menos de uma semana, após a disputa eleitoral entre Vargas e Júlio Prestes. Nele, o esteta registra a preferência dos paulistas das camadas médias urbanas atrelando sempre os temas: povo-nação, música e política; o que remete inevitavelmente para a discussão acerca do nacional e do popular.

O esteta inicia dizendo, de modo bastante empolgado, que: “A recepção de Getúlio Vargas e João Pessoa foi uma formidável manifestação de interesse nacional do povo paulista. Parece que de deveras a nossa gente principia se interessando pela causa nacional”. Isto porque segundo Mário de Andrade não teve ao longo da constituição histórica nacional uma efetiva e significativa

⁷⁴ Alberto AGGIO, *Política e Sociedade no Brasil (1930-1964)*, p. 19.

investida política por parte do povo paulista. O curioso deste documento é que o esteta se apercebe desse problema observando a escassez de músicas populares paulistas que se refiram ao tema da política, diferentemente de outras regiões do Brasil como Pernambuco, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. Mário explica que se de um lado é bem verdade que, “o cancionário político brasileiro é pobre, principalmente na parte referente ao hinário de circunstância, em contra partida, nesses três centros...” indicados imediatamente acima “...inda a gente encontra um repertório relativamente abundante de quadrinhas, parlendas, dinamogenias, romances, de fundamento político”.⁷⁵

Muito afeito às leituras de psicologia, e bem exploradas em seu livro, àquela altura ainda recente *Amar, Verbo Intransitivo*, Mário de Andrade explica em seu *Dinamogenias Políticas* que “manifestações líricas da alma coletiva” são de fundamental relevância para a compreensão dos arquétipos mentais de um povo específico. Nesse sentido, Mário se vale de *Retrato do Brasil*⁷⁶ e entende que “A decadência dos paulistas, já estigmatizada com tanta lealdade por Paulo Prado numa das páginas mais incisivas da ‘paulística’, tinha chegado nestes últimos tempos a um estado de tamanho desleixo, que atingira as raias do sem-vergonhismo”. Além do exame crítico de um liberal couro-n’água esse artigo traz testemunho impar da agitação que caracterizava aquele histórico processo eleitoral, ao menos em São Paulo.⁷⁷

Há que se lembrar que os discursos de Getúlio Vargas eram inflamados e naquele instante atingiam, diretamente, ao cerne dos problemas que afetavam as camadas médias urbanas e outros grupos da sociedade, sobretudo os mais elevados, porém havia que se pronunciar de forma mais geral, já que o que estava à baila era antes a garantia de um estado liberal, portanto de autonomia econômica e com representação política por via direta, com total moralização do

⁷⁵ ANDRADE, *Música Doce Música*, p. 96.

⁷⁶ Em sua obra *Retrato do Brasil* o autor se destacou pelo forte apelo que trouxe à ocasional necessidade de modernização que ‘possuía’ o país, denunciando o caráter vazio da retórica oportunista que imbuía a política nacional, constituindo, pois, aquela velha ordem a materialização do aparelho impedor da ação prática já que era sintomática também a ausência de uma consciência que permitisse o interesse e o enfrentamento de questões deficitárias e urgentes histórico-socialmente estabelecidas no Brasil. V. Paulo PRADO, *Retrato do Brasil*, 2001.

⁷⁷ ANDRADE, *Música Doce Música*, p. 96.

sistema eleitoral. Num dos manifestos lançados pelo principal candidato da Aliança Liberal, no momento da campanha ao pleito de 1930, Vargas expunha que:

*No momento que se vai decidir, nas urnas, a memorável campanha cujas idéias, propósitos e aspirações empolgam a maioria consciente da Nação, cumpro o dever de me dirigir, mais uma vez, ao povo brasileiro, para lhe trazer a minha palavra de confiança na vitória da causa liberal. Faço-o menos como candidato do que como cidadão, convencido da urgente necessidade de encaminhar o país a melhores destinos, identificado, portanto, com os anseios dos bons patriotas que, de Norte a Sul, cifram no êxito dessa jornada cívica a esperança máxima de reivindicação das nossas legítimas conquistas republicanas (...)*⁷⁸

Bem se entende que as promissões feitas por Vargas não se apresentam especificadas, claras e objetivas, mas de modo bastante genérico. Vargas em seu manifesto prenuncia conduzir a união federativa a fados mais perfeitos, favorecendo desta maneira aos “bons patriotas” liberais que também o viam como a “esperança máxima” para a bem-aventurança republicana. Getúlio inda obsecrava à ‘maioria consciente da nação’, numa tentativa de exercício do poder por via da representação popular em eleições diretas, o que sabemos não ter sido expediente da *Era Vargas* (1930-1945).

E foi com criticidade ao modelo social e político que se seguia da República Velha que Mário de Andrade afirmava ter sido: “por tudo isso que ainda mais me espantou a formidável recepção estritamente popular que os paulistas fizeram aos candidatos do Partido Liberal”.

Mário de Andrade expôs sua análise política-musical de modo condizente com o discurso varguista e ao posterior relato de Capanema, exteriorizando seu espanto e consciência quando afirma que: “É certo que as reações morais vinham se manifestando freqüentes em nosso meio” até mesmo em função da estruturação do Partido Democrático, “porém eu não imaginava que a coisa

⁷⁸ V. Hélio SILVA, *A revolução traída*. p. 62.

pudesse andar tão afobada a ponto de produzir já, um movimento como o de sábado passado”.

Com a habilidade de cronista perspicaz, Mário descreveu com impressão absorta, o histórico episódio que vivenciou, reconhecendo ser aquela passagem de verdadeira força popular, já que às claras o povo em turba depositava, entusiasticamente, ânimo aos representantes da oposição. Assim, o musicólogo, demonstrando um certo antiestrangeirismo, diz que o que se viu: “afora a multidão estacionária de basbaques na maioria estrangeiros: um povo de certamente mais de cem mil pessoas, vibrando num cortejo gritador, todo ele tomado duma raiva dionisíaca, religiosa pela precisão de crer em alguém”.

Seguindo em uma análise que conduz a sua concepção estético-ideológica e que tendia a ser naquela ocasião, especificamente, relacionada à da representação musical, Mário de Andrade procura demonstrar que a música eclode de um ato coletivo e com objetivo, estritamente, político. Daí um aspecto que torna tal documento relevante para este estudo uma vez que deve ser compreendido em profundidade enquanto produção histórico-social. Segundo o autor de *Paulicéia Desvairada*, são em situações como essa que o: “povo, para esquecer que é feito de indivíduos independentes uns dos outros, generaliza os hinos, as marchas, as cantigas, as dinamogenias rítmicas, que abafam o individualismo e despertam o movimento e, conseqüentemente, o sentir em comum”.

Destarte, compreendendo que uma vez não tendo havido tempo para a construção de hinos mais complexos e ao contento de uma representação categórica, o povo acabou por criativamente manifestar seus impulsos musicais em frases rítmicas dinamogênicas. Ao que parece aqui, o esteta busca, por sua análise, impor os interesses do coletivo sobre o singular. “Foi o que sucedeu no sábado passado. Não houve tempo para inventar hinos”. Contudo: “tinha um que é nossa propriedade, o Nacional, e esse foi cantado, gritado, desafinado, imposto, estragado, dignificado, pela multidão, com esse direito que ela tem de ser maravilhosamente feia”. Além disso, tratando-se

especificamente da caboclada paulista: “a nossa gente mesclada é muito pouco cantadora pra agarrar numa cantiga qualquer”, e modificá-la nos “versos que nem, por exemplo, faziam os pernambucanos em 1911, na revolução de Dantas Barreto, os quais com o samba do

*Ai, Venâncio,
Toma lá que eu já te dou”.*

Pois rebaixavam: “os rosistas, e especialmente Estácio Coimbra, interinamente no governo, cantando:

*Ai, Estácio,
Abandona esse palácio!”⁷⁹*

Já que: “na falta de hinos de circunstância e de cantigas apropriadas, o povo paulista se agarrou às dinamogenias rítmicas, que são mais fáceis de lembrar e mais incisivas psicologicamente. Foram numerosas as que surgiram na noite de sábado passado”. Mário de Andrade conseguiu: “colher as seis” parlendas “que vão aqui. São todas interessantíssimas pelas palavras e principalmente pelos ritmos criados”.⁸⁰

Antes de qualquer coisa, Mário explica que: “elas trazem musicalmente uma grande lição: a ausência quase total de ritmos, dos chamados ‘nacionais’”. Valendo-se do ensejo e sem citar nomes, mas de forma bastante ácida expões que: “Os diletantes da nossa música e os compositores, todos de grande incultura brasileira, o que querem é fazer e escutar ritmos bamboleados de síncopa”. A isso chama de: “falsificação pueril da musicalidade nacional, já falei e repito. Restringir a manifestação musical brasileira ao remeleixo do Maxixe, só porque é gostoso, é”, antes de tudo, “uma cegueira”. Algo que para o musicólogo paulista trás a seguinte consequência: “A nossa música erudita, de caráter nacional, está se tornando duma monotonia rítmica obcecante. Só um dos documentos que colhi sábado, traz a síncopa legítima”. E, ainda assim, Mário explica que isso se dá pelo fato de: “esse documento” ser “característico da última fase psicológica da

⁷⁹ Mário de ANDRADE, *Música Doce Música*, pp. 96-7

⁸⁰ *Ibid*, p.97

manifestação política”. Confirma assim, no entendimento do musicólogo “o estado da alma coletiva no momento em que, depois de passado entusiasmo idealista, depois de feitas as afirmações essenciais desse entusiasmo, passados os receios de reação dos antagonistas, glorificados os chefes”, e cunhada “a felicidade imediata pela transformação fácil da esperança numa já-realidade, o povo cai na dança. Está alegre, o desejo de farra transparece, viva a pândega! É o documento nº6 que traz o delicioso dístico”:⁸¹

Nº 1
Pa-ra . ts . to . en . di . rei . tá . O Ge . tú . lio vai en . trá!

Nº 2
Pra que a . co . sa . fi . que . bo . a . Nós que . re . mos João Pes . so . al!

Nº 3
A . té . de . bai . xo . dá . gua . Ge . tú . lio e João Pes . so . al!

Nº 4
Ge . tú lio! Ge . tú lio! . Ue . tú lio e João Pes . so . al!

Nº 5
Nós que . re . mos Ge . tú . lio!

Nº 6
O . po . vo . não . vai . no . em . brulho! O . po . vo . só . que . Ge . tú . lio!

82

Buscando compreender o estado de ânimo e a mentalidade que orientava a massa, como que por meio de um espírito coletivo, o autor de Macunaíma explica que: “A própria comicidade das palavras, aliás, demonstra muito bem qual a psicologia que dominava os criadores dessa parlenda”. De sorte que: “o todo, ritmo e texto, se ajuntam maravilhosamente: este, alegre, pândego, fanfarrão; aquele, coreográfico, pagodista, desenhando fixamente o esquema rítmico do Maxixe”.⁸³

Mário aponta que: “Todos os outros documentos, apesar do bom-humor relativo de alguns textos, não apresentam caráter coreográfico. São todos pertencentes à rítmica do Recitativo musical. Isso é perfeitamente lógico”.

⁸¹ Ibid, p. 98.

⁸² Ibid, p. 98.

⁸³ Ibid, p. 99.

Pois tem definido que; “Em música, o recitativo é justamente o processo em que o eterno desequilíbrio entre o movimento discursivo dos textos e a rítmica artificial do Mensuralismo, é quase que totalmente destruído”. Isso é: “Pelo menos, o recitativo é o processo em que a rítmica musical pode melhormente coincidir com a realidade dinâmica dos textos”.⁸⁴

Mas vejamos como o musicólogo paulista trata os documentos que recolhe: “Três deles (números 1, 2 e 3) são em ritmo batido, de valores sempre iguais. É o corte rítmico da marcha. Se isso em parte já se explica pelo movimento fisiológico do cortejo, não basta pra explicar a criação da seqüência de valores- de -tempo uniformes”. Ainda que seja: “certo que nos dobrados brasileiros, especialmente nos dobrados carnavalescos do Nordeste, a seqüência de valores iguais é muito empregada”, de outra parte, “aqui no Sul o processo rítmico mais usado em dobrados e marchas é a combinação ‘sacadée’ de colcheias e semicolcheias. Mas esses três documentos provieram duma situação psicológica importante”, e explica que deriva da: “reação popular contra governos constituídos que impõe o seu mandachuvismo egoísta. Daí a precisão popular de bater valores rítmicos sempre iguais, como quem está malhando, está exigindo”. A exemplificação para isso é dada por meio dos dois primeiros documentos: “perfeitamente gêmeos como texto”, e que “indica isso perfeitamente. Agora é o povo que quer também impor a vontade dele, e bate, bate, bate, com regularidade, com uniformidade, sem fantasia mais, sem idealismo, sem individualismo, impositivamente”, campeando “a maneira de dar mais rendimento ao seu esforço”. Asseverando que: “é sabido que o rendimento maior provém da regularidade”.⁸⁵

Encaminhando para a análise do documento 3, Mário de Andrade comenta que esse é “curiosíssimo”, pois: “deriva de outro movimento psicológico, cujo ritmo também determina a criação de valores iguais rebatidos”. Isso porque: “Desde tarde que estava ameaçando muita chuva, o

⁸⁴ Ibid, p. 99.

⁸⁵ Ibid, p. 99.

que deixou apreensivos todos os corações democráticos ou getulistas”. Por fim: “caiu mesmo uma chuvada malévola que estragava tudo, si não fosse a boa idéia perrepista de atrasar o trem da Central para que o povo desistisse de esperar os candidatos”. Mário relata saber-se: “que numa das estações do percurso, principiou dirigindo o trem um maquinista safado, cabo eleitoral do Perrepê. Isso foi providencial”. Uma vez que: “Logo se quebrou não sei o quê da máquina, paradas, etc. a chuva caiu, o trem atrasou, o povo esperou da mesma forma e o cortejo se organizou sem inconveniente”. Porém: “que caiu chuva, caiu. Daí a raiva dos manifestantes. E a reação enérgica. Pois não faz mal, chuva amaldiçoada:

*Até debaixo dágua:
Getulio e João Pessoa”!*⁸⁶

Mário de Andrade ao entender que a expressão musical surge coletivamente e psicologicamente a partir de uma experiência comum, sobretudo a popular que é antes interessada, explica que o terceiro documento, embora regular e batido em sua rítmica, também muito parecido com os dois anteriores, retrata especificidade do evento grupal que foi acometido pela força da natureza. Nesse sentido, o musicólogo insiste em uma análise que tende ao psicologismo, deduzindo que: “O movimento psicológico de raiva, reagente, mas bem humorada, está claríssimo nisso. O ritmo tinha de ser batido e impositivo”. Já que aquele instante era: “o momento das irritações, da raiva, em que esta reage e impõe, deixa por isso de ser desigual, desordenada, pra mostrar que ‘apesar de tudo’, tem de ser como a gente quer”.⁸⁷

Em continuidade de sua análise das dinamogenias político-musical, o esteta explica que: “Os documentos números 4 e 5 são da mesma forma admiráveis como verdade. Duas cousas importam especialmente neles: a natureza dos textos e a aparição da célula rítmica semicolcheia-colcheia”.⁸⁸

⁸⁶ Ibid, p. 100.

⁸⁷ Ibid, p. 100.

⁸⁸ Ibid, p. 100.

Agora em compreensão que dá aos textos, Mário de Andrade diz que os de nº 4 e 5: “Distinguem-se desde logo por usarem o estilo telegráfico ou de anúncio. O número 4 é perfeitíssimo; só os nomes dos candidatos. Pra que mais?”⁸⁹

Já que, “Toda a gente sabe do que trata. Os nomes se repetem, os nomes se repetem incansavelmente: é a obsessão”. Que por seu psicologismo ajuíza ser: “a necessidade de obsessão, naturalíssima na alma coletiva. E isso se fixou admiravelmente, pelo acréscimo de dois compassos iniciais, sem precisão instintiva, mas obrigando a repetir três vezes obcecantemente o nome de Getúlio”. E, ao seu ver: “tudo isso ainda ficou tão mais perfeito e nacional, que o ritmo assim criado, reflete com nitidez, a segunda parte do Zé-Pereira”. No que concerne ao: “documento número 5, não menos curioso, o estilo anúncio se organizou pela objetividade da frase. Curteza na verdade genial, pois que é tripla. E dinamicamente rítmica, pois dá apenas um membro de frase”. Segundo a explicação bem pontuada, em termos musicais, que faz o musicólogo paulista, repara que: “Falta o segundo pra que a frase se complete. Isso obriga instintivamente a repetir pelo menos duas vezes a parlenda, o que faz bisar o texto e o torna mais obcecante”. Explica que esta: “Curteza” aparece também textualmente, já que: “todas as outras parlendas da noite são feitas em dísticos, essa apresenta um monístico excepcional. E finalmente curteza métrica”. De outro modo, nota que: “Três dos documentos (números 1, 2 e 6) são metrificados em redondilha maior, o heptasílabo luso-brasileiro racial. Os três outros são em redondilha menor, verso de seis sílabas, já menos natural na métrica brasileira, o hemistíquio dos versos alexandrinos”. Uma vez que: “foi este, por precisão de curteza incisiva, o escolhido pelos inventores do documento em questão”.⁹⁰

Eis um momento de sua explanação que recai, a sua tendência crítica psicológica, sobre o uso de determinadas células rítmicas e seu significado

⁸⁹ Ibid, p. 100.

⁹⁰ Ibid, pp. 100-1.

subjetivo. É o caso, mais diretamente, do uso da sequência de: “semicolcheia-colcheia nos dois documentos que estou estudando agora, ela também é interessantíssima. Essa famosa célula tem sido usada pelos músicos, sempre que querem significar a fatalidade abatida, a escravidão”. Mário se desculpa pela falta de tempo para dar maior atenção a sua: “biblioteca e dar exemplos numerosos. Mas me lembro de dois que são absolutamente típicos: Wagner a utilizou pra criar o tema da escravidão dos Nibelungos, na Teatrolgia”. Contudo, antes mesmo: “Beethoven quando quis, no primeiro tempo da Sonata ao Luar, exprimir o abatimento, a aceitação da fatalidade fatal mesmo, irremovível, também se serve dessa mesma célula rítmica”. De pronto se lembra ainda que: “Monteverdi se utiliza dela, no famanado Lamento de Ariana na frase ‘*Lasciatemi morire!*’ Os valores de notas estão aumentados para colcheia-semínima, porém o movimento rítmico continua o mesmo, sabem disso os que entendem de ritmo musical”. Ainda em busca de modelos como esses, Mário diz: “Agora as recordações desse motivo rítmico, empregado como expressão psicológica, estão me afluindo à memória. Só lembro mais a documentação de Carlos Gomes, gênio muito maior do que se supõe”. Exemplificando: “No ‘Guarani’ e no ‘Escravo’, as passagens de Pery, de Ilara, de Iberê, todos mais ou menos escravos, abundam dessa célula rítmica”. E, referindo-se a: “uma fala mui submissa de Pery, secundando a Dão Antônio, quase toda criada nesse ritmo. No ‘Escravo’, numa das primeiras cenas, quando o conde acaba de ler a carta delatando a revolta dos escravos, a orquestra bate em fortíssimo essa célula rítmica”. Além do: “tema que acompanha Iberê, e com o qual ele entoia as palavras ‘*Liberò naequi ai par dei ruo signor*’, também finaliza com essa mesma batida da escravidão e da fatalidade”.⁹¹

Contudo, Mário aponta haver um fator essencial que marca em separado estes exemplos em relação das duas dinamogenias estudadas: “a acentuação. Nestas o acento cai no primeiro valor, ao passo que em todos os outros, expressivos de abatimento, cai no segundo. Poderão me dizer que isso deriva

⁹¹ Ibid, pp. 101-2.

da dicção natural da palavra 'Getulio'. Isso é pueril". Pois: "Não só o resto da documentação desmente essa dicção natural, como em todos os movimentos muito intensos da psicologia, tanto popular como individual, as fatalidades fisiológicas só permanecem quando coincidem", segundo Mário de Andrade, "com a realidade psicológica imediata. Provas disso a gente encontra mesmo nesta documentação: os números 1 e 2 usam de 'pra' e 'para' indiferentemente, no segundo caso contrastando com a naturalidade de nossa dicção", no que toca no caso do falar próprio do paulista, "mas reafirmando o ritmo de valores batidos iguais. E não se diga que isso foi precisão de métrica, pois o povo lá se amola com métricas perfeitas! E o emprego do 'pra', formando uma só batida em colcheia, na 'arsis' inicial, era também naturalíssimo". Diferente amostra "é o emprego do 'nós' no documento n.º 5, anti-natural, desinstintivo, mas psicologicamente explicável pela reação da personalidade coletiva que se impõe"⁹².

Dessa forma, pela análise *marioandradiana* tem-se justificado que: "A mutação de acento, na célula rítmica em questão, é claramente reacionária e altiva. Não se trata mais de uma fatalidade abatida, nem de uma escravidão aceita". De sorte que: "Reage contra isso, empregando os mesmos valores de tempo, desloca a 'tesis' e em vez de aceitá-la no fim, como um golpe, a transporta pro princípio, como si fosse um ímpeto, uma nombrada um impulso".⁹³

Ainda que o musicólogo paulista diga o contrário este artigo manifesta indubitavelmente apoio aos candidatos da Aliança Liberal. Nas palavras de Mário não estaria ele: "no momento fazendo considerações partidárias". Mas confessa: "Não tem dúvida que odeio esta República e especialmente o caudilhismo governamental que nos anda agora envilecendo, porém fora dos partidos e dos ódios, o que me interessa mesmo filialmente, é a perfeição e integridade do meu povo". Vê-se aqui, pelo psicologismo que pretende provar, elevando-o à questão nacional e convidando o leitor a acreditar que tal fator, a

⁹² Ibid, p. 102

⁹³ Ibid, p. 102

produção musical popular, possa ser mesmo algo espiritual ou até mesmo instintivo da alma coletiva popular quando assevera não poder negar que: “escutar primeiro, depois registrar, e agora estudar estas dinamogenias políticas ritmadas pelos paulistas, num dos seus mais bonitos dias de instinto nacional, me deu um alegrão que inda estava em folha, sem emprego, diante de mim”.⁹⁴

No entanto, para retomar algumas das situações políticas indispensáveis para esse trabalho, aquela frente de oposição apoiada pelo povo paulista como descreveu Mário de Andrade, perdeu o pleito e passou a acusar a base governista de terem fraudado a eleição, expediente bastante comum na época. Eis que aspirações ‘revolucionárias’ passaram a preencher o ambiente político. Apenas uma ação organizada poderia tomar o poder centralizado nas mãos dos “velhos grupos da oligarquia cafeeira”.⁹⁵

Mesmo que tal idéia não fosse uma unanimidade entre membros da Aliança Liberal, um fato não diretamente ligado à política mudaria os rumos da história política do país. O assassinato de João Pessoa. Esse evento foi entendido como a grande oportunidade para legitimar um movimento de dura oposição ao governo. Assim, generais que compunham a Aliança Nacional não titubearam em destituir Washington Luís de seu posto de presidente e formaram uma junta provisória, até que em 3 de novembro de 1930, Getúlio Vargas assumiu a presidência da República.⁹⁶

A turbulência política no Brasil está relacionada não apenas com os privilégios políticos de certos grupos da oligarquia cafeeira, mas com o interesse de uma outra parcela que queria ver resolvido os problemas da economia de exportação e que passaram a ser incisivos a partir da crise de 1929.

A produção cafeeira não era a única do setor primário que sofreu os abalos da queda da bolsa de Nova York, o preço de várias matérias primas e diferentes

⁹⁴ Ibid, p. 102-3

⁹⁵ Alberto AGGIO, *Política e Sociedade no Brasil (1930-1964)*, p. 21

⁹⁶ Ainda que se diga que o assassinato de João Pessoa tenha sido por motivos passionais há que se lembrar de que João Dantas, seu assassino era também seu inimigo político, mesmo que não estivesse ligado a qualquer ação a favor do governo contra a chapa que, já perdedora, estabeleceu oposição nas eleições. Ibid, p. 21

produtos agrários como o algodão e o tabaco caíram bruscamente. Mesmo os setores secundários, compostos por produtores de bens destinados ao mercado externo, tiveram considerável redução de suas receitas, algo que aprofundaria mais ainda a crise que em 1930 era, não apenas econômica, mas também política. Embora certos setores da indústria tenham sofrido os abalos da economia, de outro lado uma leva considerável de membros das elites agrárias passaram a investir na indústria. Esta ainda tímida industrialização foi estimulada pelo fato de os produtos importados terem seus preços elevados diante da desvalorização da moeda brasileira ocasionada pela crise externa.⁹⁷

Ora, está claro que toda essa “crise institucional dizia respeito, em grande medida, à necessidade de reformulação das relações do estado com o organismo econômico que passava a exigir atuação não somente sobre alguns focos regionais, mas, sobretudo as exigências de seu conjunto”. Era a inabilidade de superar a crise econômica que acentuou o descontentamento de outros setores produtivos contra o governo Washington Luís. O apoio dado a Vargas permitiu a superação da chamada República Velha em favor da chamada Revolução de 1930. Neste sentido, a “superação da ordem federativa descentralizada, já perceptível nos anos vinte, encontrou condições de viabilidade para seu desencadeamento em 1930”.⁹⁸

O golpe dado naquele ano marcou definitivamente a história do país por ter dado outro encaminhamento à economia, à política e também, num certo sentido, à sociedade, ainda que nessa última não se tenha mudado estruturalmente, alusivo à luta de classes. Assim, embora não houvesse de fato uma burguesia revolucionária ou mesmo um proletário capaz de efetivar sua revolução, o movimento político-militar de 1930 assegurou as urgentes mudanças sem que elas viessem do povo convulsionado, assim como ficou conhecida a expressão do governador mineiro Antonio Carlos: “Façamos a revolução antes que o povo a faça”, frase indicativa da fenda que se pusera dentro da ordem até então instituída por oligarcas paulistas e mineiros.⁹⁹

⁹⁷ V. Dulce PANDOLFI, *Os anos 1930: as incertezas do regime*, pp. 15 à 37.

⁹⁸ V. Gilda de Melo SOUZA, *Prefácio*, p. 226.

⁹⁹ Gustavo CAPANEMA, *A Crise Republicana*, p. 22.

Getúlio Vargas passava a representar uma nova etapa da relação, estado e sociedade, dando destaque ao primeiro como genitor do bem estar social, devendo, portanto garantir o bem comum definitivamente opondo este modelo ao roído estado liberal da República Velha. Segundo o novo modelo, o estado tinha por função intervir na economia, na sociedade e política com o intuito de promover a justiça social. A viabilidade de “concretização do estado de compromisso é dada, porém, pela inexistência de oposições radicais no interior das classes dominantes e, em seu âmbito, não se incluem todas as forças sociais”. Uma vez que o “acordo se dá entre as várias frações da burguesia; as classes médias – ou pelo menos parte delas – assumem maior peso, favorecidas pelo crescimento do aparelho do estado, mantendo, entretanto, uma posição subordinada”. Ao escanteio varzeado das obrigações elementares “fica a classe operária, pois o estabelecimento de novas relações com a classe não significa qualquer concessão política apreciável”.¹⁰⁰

Segundo Gustavo Capanema, as várias faces das agitações que se seguiram na década de 1920, apesar de não alcançarem seus objetivos práticos - já que na sua concepção apenas Vargas teria organização e competência política suficientes para juntar todos os esforços até então dispersos – contribuíram assaz para a galvanização da “consciência nacional”, trouxeram aos homens o “espírito de insurreição” e deram a eles a compreensão de “que se impunha não só a regeneração dos costumes políticos, mas também a adaptação do regime à realidade brasileira e às novas condições da vida moderna”.¹⁰¹ Eis mais um documento que atrela “consciência nacional” com modernidade. Para os ideólogos do estado varguista houve uma necessidade de demonstrar, tanto quanto possível, que o regime em questão não era apenas um evento político por sua origem, mas antes, que foi edificado a partir de uma necessidade cultural em sólida base, já que simboliza a aspiração pela renovação nacional.

Por isso, ter assimilado em cargos públicos de relevância alguns intelectuais capazes de trabalhar em favor da renovação nacional fora uma das

¹⁰⁰ Boris FAUSTO, *A Revolução de 1930*, pp. 136-137.

¹⁰¹ Gustavo CAPANEMA, *A Crise Republicana.*, p. 22.

principais características da Era Vargas. Contudo, é mister dizer que Mário de Andrade não deixou de efetivar crítica contra Vargas sempre que necessário, tampouco deve ser considerado o *Jdanov* Brasileiro. Como insistem alguns intelectuais da atualidade, já que isto seria desconsiderar as especificidades de nossa história e dos reais motivos, que impulsionaram jovens modernistas da Semana de 22 e seus discípulos diretos a trabalharem a questão da produção artística nacional, institucionalmente.

A importância de intelectuais em determinadas passagens de nossa história já ficou conhecida na obra de Antônio Cândido *Literatura e Sociedade*, quando trata da missão criadora do temário nacionalista após o processo de Independência, além da interferência no processo de organização nacional.¹⁰²

Noutro momento de nossa história, quando da transição do Império para a República os intelectuais também, apareceram como condutores do processo de modernização da sociedade brasileira, o cientificismo e o projeto civilizador buscando dar nova forma ao estado que pretendia consagrar o nacional em detrimento da barbárie insana.¹⁰³

Anos mais tarde, nos conturbados idos que se seguiram pela década de 1920, tendo à pele as sequelas da Primeira Guerra Mundial, ido à bancarrota as alegorias cientificistas e ascendendo a crença no nacionalismo em substituição à utopia cosmopolita do imperialismo neocolonial, vem à tona a necessidade de buscar referenciais que fossem próprios de nossa terra e não mais os modelos internacionais de civilização. Figura a construção estética de uma arte que traz singularmente as nossas próprias referências locais identitárias, e de produções historiográficas, antropológicas e sociológicas que leva a uma compreensão sobre nossas origens “histórico- étnico- racial”, nossos processos e nosso destino humano.

Nesse sentido, tem-se à vista que em Mário de Andrade arte e política coexistem imbricadas e transitoriamente, já que postulou sua estética com *telos* ideológico. Assim, retomando a determinação histórico-social e a funcionalidade

¹⁰² V. Antonio CÂNDIDO, *Literatura e Sociedade*, 2000.

¹⁰³ V. Jeffrey NEEDELL, *Belle époque tropical*, 1993.

de sua produção, há que se frisar aqui que o musicólogo foi uma espécie de líder intelectual do Partido Democrático.

Importa notar que Mário de Andrade não possuía uma formação acadêmica estrita, mesmo assim, desempenhou grande esforço autodidático e empreendeu investimento em capital cultural, abarcando conhecimento em diferentes áreas epistêmicas, porém, no mais das vezes, de forma abrangente e quase nunca estrita. Por essa razão, é que entende o fato de ter se valido em muito, do capital de relações sociais legado pela família materna, algo que de certa maneira acabou garantindo-lhe boa influência, inclusive em questões políticas: “tendo se engajado nas fileiras do Partido Democrático, Mário jamais deixou de ser uma espécie de assessor intelectual de prestígio”, contudo: “sem conseguir, a exemplo de seu irmão mais velho”, que sendo advogado elegeu-se deputado, “encetar uma carreira política”.¹⁰⁴

Em breve avaliação do chão histórico, o período até este tratado, também em reconstituição de um perfil biográfico de Mário de Andrade e sua experiência histórico-social e política, perpassa pela época dos primeiros movimentos de alteração ao regime de predominância oligárquica, atravessando pelo colapso de sua preeminência na entrada da década de 1930, quando se defrontaram diferentes organizações, em certo sentido radicais, e que seguiria até o término do governo de Getúlio, que é quem implanta a hegemonia política da “elite burocrática”. Como bem explana Sergio Miceli: “As décadas de 1920, 1930 e 1940 assinalam transformações decisivas” em diferentes planos, no econômico evidencia-se a: “crise do setor agrícola voltado para a exportação, aceleração dos processos de industrialização e urbanização, crescente intervenção do Estado em setores-chaves da economia etc.”, em âmbito social cabe tratar da: “consolidação da classe operária e da fração de empresários industriais, expansão das profissões de nível superior, de técnicos especializados e de pessoal administrativo nos setores público e privado etc.”, em chave política tem-se as: “revoltas militares, declínio político da oligarquia agrária, abertura de novas organizações partidárias, expansão dos aparelhos do Estado etc.”, e num plano

¹⁰⁴ Sérgio MICELI, *Intelectuais à Brasileira*, p. 104.

superestrutural, o da cultural, cabe ressaltar a: “criação de novos cursos superiores, expansão da rede de instituições culturais públicas, surto editorial etc”.¹⁰⁵

Há que se voltar para o fato de que os dez últimos anos do: “antigo sistema republicano foram um período de crise aguda em que o poder oligárquico esteve a braços com numerosas facções dissidentes que tentaram se organizar em partidos ‘oposicionistas’”, com levantamentos comandados por tenentes que contrapunham: “a legitimidade do regime, e com movimentos reivindicativos dos trabalhadores”. Configurou-se, inexoravelmente, uma conjuntura: “de crise social e política”, que aclimatou o desenvolvimento do: “campo de produção cultural em São Paulo, processo que se intensificou após a derrota política da oligarquia em 1930”, e que teve importante participação Mário de Andrade. Destarte, valendo-se desse contexto atribulado: “no plano interno, que se agravou ainda mais com os reflexos da crise de 1929, as dissidências oligárquicas dos estados do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais”, coligando-se com os: “militares descontentes” e: “contando com o apoio de outros grupos dominantes regionais empenhados em liquidar a supremacia paulista, constituíram uma frente única e lograra derrubar os dirigentes do antigo regime”. Independentemente dos prélios políticos e ideológicos daquele começo da década de 1930: “tiveram como pano de fundo as tentativas de reunificação e de reação a que se lançaram os antigos grupos dirigentes”.¹⁰⁶

Não se pode afirmar categoricamente a relação direta entre a análise das *Dinamogênias Políticas*, que parece muito mais um lampejo criativo de Mário de Andrade para tratar de assuntos políticos em face daquele politicamente agitado ano de 1930, e sua relação com o estado. Mas é notável que a partir dessa data, a função social de sua produção é redimensionada. Já não se poderia negar, a sua participação dentro do governo. Mesmo que tenha sido meramente conselheira ou até burocrática, algo que se sabe bem não ter sido em exclusividade, trata-se de uma das mais significativas participações, pois não há quem discorra sobre o

¹⁰⁵ Ibid, p. 77

¹⁰⁶ ibid, pp.77-8.

período sem o mencionar e ao seu papel. A função social que assume dentro do projeto de Renovação Nacional é notável em âmbito da educação, da cultura e do patrimônio histórico. Pois bem, ainda em 1930/31, Mário de Andrade passa a integrar a comissão de reforma da Escola Nacional de Música, patrocinada pelo Ministério da Educação, Rio de Janeiro. Esse fato aparece como um indicativo de tal condição.

No entanto, do mesmo modo como as divergências políticas passaram a existir no cerne da oligarquia, havia mudado de maneira drástica as modalidades de cooperação: “dos intelectuais com o poder mesmo antes de 1930”, não tendo suspeita: “de que as tentativas da oligarquia no início dessa década com vistas a recuperar o poder central estão na raiz de uma série de empreendimentos culturais em âmbito regional e do surto de organizações ‘radicais’”, tanto direitistas: “a que se filiaram diversos jovens políticos e intelectuais desejosos de escapar por essa via ao destino de seus antigos patrões da oligarquia”. Assim sendo: “não se podem dissociar”, por exemplo: “o ‘rearmamento’ institucional da Igreja católica e a criação de um partido nacional de direita (a AIB, Ação Integralista Brasileira) das ameaças que passou a representar a crescente intervenção do Estado” no comando de: “atividade cuja gestão fora até então reservada em regime de exclusividade aos políticos e intelectuais designados pelos grupos dirigentes do antigo regime”.¹⁰⁷

Cabe aqui a referência da Rádio Educadora Paulista que, em 1931, passou a ser controlada por homens ligados diretamente ao governo de Vargas, tendo setores da mais arcaizada aristocracia paulista perdido a ingerência total sobre a mesma. Numa série de cinco artigos denominados P.R.A.E. Mário de Andrade faz a crítica a este ato e à qualidade da direção artística que foi selecionada em substituição da administração anterior, que ao que consta Mário também reprovava. Mas o interessante, e que corrobora aqui com o que está sendo tratado, é o momento em que o musicólogo no 5º artigo da série expõe: “/.../ É sabido que, dantes, também o número de sócios contribuía pra aumentar

¹⁰⁷ Ibid., p. 77

poderosamente a renda da Sociedade. Mas um belo dia, repugnados pela propaganda política que ela fazia, e também por este sistema de se defender pelo microfone contra o 'Estado de S. Paulo'.../.../. Enfim, repugnados, os sócios da Rádio Educadora fugiram em massa, reduzindo o quadro social a uma miséria sem rendimento. Não é possível esses sócios voltarem à Sociedade? É. todos compreendem o bem comum que pode advir disso. Mas que confiança inspira aos paulistas esta ronda de nomes, sobre os quais enxameiam tão pesadas acusações de ordem social? Está claro que absolutamente nenhuma. Alguns sócios mais delicados pretenderam reformar a coisa e dar à sociedade diretores dignos dela por meio duma assembléia geral. Mas essa assembléia, quero só saber porque, foi proibida. /.../ Mas si a ambição ou a vaidade lhes impedir a demissão e assim conservarem ao menos essa parte do ser humano que é a dignidade pessoal: Pelo menos publiquem pelos jornais os termos da Censura Policial que os castigou. Ao menos assim a Rádio Educadora Paulista educará uma vez, tornando consciente ao público, a envergonhante decadência humana em que vivemos".¹⁰⁸

Cabe lembrar que ainda que tenha consistido em derrota em 1932 aos leais militares da nova coalizão que se apoderou do governo central, "a frente única paulista tenta repetidas vezes reassumir - controle do Estado por vias eleitorais".¹⁰⁹ Em 1932, Mário de Andrade deixa apoucados referenciais, documentando suas impressões pessoalíssimas sobre o processo político brasileiro em face da ditadura, que se implantara, e que pouco tempo antes estava contra o antigo regime. Poucas foram as cartas de Mário naquele ano. Um artigo seu de caráter provocador é o "*Ditador e a Música*", que tendo sido publicado em seu livro "*Música Doce Música*" consta apenas da data de 1932, sem especificar o mês exato. Contudo, pelo teor do documento, aparenta ser anterior ao advento da Insurreição Constitucionalista e é bom indicador de seu posicionamento aferrado à postura política de Vargas em relação a São Paulo, trazendo aspectos

¹⁰⁸ . Mário de ANDRADE, *Música Doce Música*, pp. 205-6.

¹⁰⁹ Sérgio MICELI, *Intelectuais à Brasileira*, p.77.

interessantes daquele processo que estourou em guerra civil. Segundo o musicólogo:

NO GERAL é muito raro o homem público que gosta de música. Principalmente no Brasil. Os nossos homens de governo só se preocupam de mandar, são por isso excessivamente individualistas. É portanto muito lógico que não se interessem pela música, que de todas as artes é certamente a que mais unanimita, mais socializa o povo, mais transforma o indivíduo num ser realmente republicano. Ora que pouca gente sabe é que o sr. Getúlio Vargas é fortemente musical. E juro que não estou fazendo nenhuma 'intriga da oposição' não; é verdade mesmo: o ditador, atual soberano de todas as nossas soberanias, é um ser muito musicalizado. Vive, por assim dizer, assombrado pela música. A música o obceca. Nos momentos mais agudos da sua existência, a doce música o envolve, o prende nas suas malhas consoladoras, e o ditador principia falando em imagem da mais conspícua essência musical.¹¹⁰

Vê-se que Mário de Andrade principia fazendo uma separação clara entre: o caráter socializador da música, mas enquanto elemento de configuração espiritual do povo, unificado pelo sentimento de nação, e que a música, segundo ele, evoca e expressa; e o individualismo característico dos governantes, algo que já se supõe de sua intencionalidade ideológico-discursiva, a de Mário de Andrade, acerca da incompatibilidade e insensibilidade corrente entre os governantes e os interesses do povo. Em seguida trabalhando dois fragmentos de discursos de Vargas, analisa as alusões musicais do presidente em duas situações historicamente diferentes e que refletem o próprio posicionamento político de Mário de Andrade:

Na plataforma que leu quando apenas candidato da Aliança Liberal, vinha esta passagem impressionante: "Realizada esta (a estabilidade da moeda) tornava-se necessário um compasso de *espera* para que em torno da nova política cambial se processasse o reajustamento da nossa vida econômica". Pouco entendo de dinheiro e positivamente nada de

¹¹⁰ ANDRADE, *Música Doce Música*, p. 257.

economia pra estar discutindo essa doutrina do Dr. Getúlio Vargas, e muito menos si ele a vai pondo em prática, e quem sabe si está no “compasso de espera”; e o Brasil ainda está esperando que se acabe esse compasso desesperante pra entrar no coral das nações civilizadas? O que me interessa verificar agora é o apropriado excelente da metáfora. A imagem do compasso de espera está admiravelmente bem aplicada. Raramente mesmo tenho visto metáfora tão exata demonstrando tamanho conhecimento técnico da matéria que serve de imagem. É perfeito.¹¹¹

O musicólogo diz-se surpreso pela quantidade de vezes em que a música: “tem sido uma vítima desgraçada dos nossos caçadores de imagens”. Contudo, segundo Mário, o interessante seria: “verificar que o Sr. Getúlio Vargas, candidato dum partido glorioso, almejando o maior posto da nação, desejoso de vencer, num momento solene da vida dele, do assunto e também da nossa pátria, socorreu-se da música pra explicar seus ideais”. Tendo ele aplicado: “admiravelmente bem a imagem musical”.¹¹²

Já está clarificada a conveniência do bom emprego da “imagem musical” em relação ao momento histórico que, oportunamente, Mário, junto ao Partido Democrático apoiava Vargas e João Pessoa pela Aliança Liberal. No entanto, passado por volta de dois anos da instalação do governo golpista, o musicólogo mostra certa aspereza, procurando ressaltar, outra vez, a condição individualista de Vargas, enquanto governante, que embora em momento anterior, no artigo *Dinamogênias Política*, tenha sido apoiado pelo povo de São Paulo, e em particular aqui pelo próprio Mário. De outra parte teria Vargas “abandonado” o povo em nome de seus particulares interesses, algo que demonstra a mágoa de certa corrente do pensamento político paulista atrelado ao Partido Democrático em face de sua não participação governamental, nem regional, que dirá nacional: “Ora os tempos passaram... Não é lícito a ninguém no Brasil ignorar atualmente que houve a ‘revolução de outubro’, não é lícito nem possível! E com ela o Sr. Getúlio Vargas subiu ao

¹¹¹ Ibid, 257.

¹¹² Ibid, 258.

lugar que gratuitamente lhe dera a gente nacional”. No entanto: “se fez ditador e etc. Nós bem que sabemos a que pandemônio horroroso de politiquices e ambições está convertida agora esta desgraçada terra brasileira”. Com alguma ponderação: “Não me interessa, porém discutir até que ponto o Sr. Getúlio Vargas será culpado de tudo isso, certamente a culpa não é só dele”. Contudo: “dei de sopetão num sintoma alarmantíssimo”. O musicólogo segue relatando da musicalidade do presidente, que num outro momento: “socorre-se da música pra explicar o que sente. Foi isso no discurso de Petrópolis, quando respondia ao Sr. Pedro Ernesto insistindo pra que se recuse ao povo nacional o direito das suas liberdades constitucionais”. Segundo Mário, Vargas teria dito que: “O regresso ao regime constitucional não pode ser, nem será, contudo, uma volta ao passado, sob a batuta das carpideiras da situação deposta...”¹¹³

Em demonstração de indignação Mário refuta a metáfora de Vargas nos seguintes termos:

O que teria se passado na técnica musical do Sr. Getúlio Vargas pra empregar esta metáfora erradíssima, que não se pode permitir nem aos leigos da música! Pois então o ditador não sabe mais que uma orquestra é dirigida por um indivíduo só, pra botar uma batuta na mão de cada carpideira? Aliás, si botássemos uma batuta na mão de cada carpideira da situação deposta, não haveria é orquestra pra executar o sinfônico lamento dos nossos males, pois seríamos 45 milhões de maestros, ou, si quiserem, de carpideiras. A metáfora está errada desta vez, está erradíssima.¹¹⁴

E arrematando diz que: “é preciso reconhecer que entre o tempo da outra imagem, certa, e o desta, errada, muitos casos e experiências passaram pelo Sr. Getúlio Vargas”. Quem sabe: “hoje ele não tenha mais aquela ânsia de perfeição que tinha de primeiro; e já esteja convencido que uma orquestra desafinada pode ser dirigida por quarenta maestros duma vez...”¹¹⁵

¹¹³ Ibid, p. 258.

¹¹⁴ Ibid, p. 258-9.

¹¹⁵ Ibid, p. 259.

Dando continuidade ao processo que culminou com o prélio de 1932, como momento de uma experiência histórica sem dúvida marcante para o musicólogo paulista, já que esteve relacionado diretamente enquanto intelectual, sobre parte dos atos políticos que o desencadeou, vale os comentários de Oneyda Alvarenga, em nota de seu livro *Cartas* e de trechos de missivas, que trocou com Mário de Andrade, e, esse também empunhou a Carlos Drummond de Andrade, tratando do evento.

Sabe-se que a chamada Revolução Constitucionalista de 1932 cuidou de interromper toda a comunicação do Brasil com São Paulo. E, diante de uma situação agravada após aquela notabilizada data de 9 de julho, provocada por dissidências políticas paulistas em face da inconstitucionalidade do governo Vargas, e em muito incentivada pelo Partido Democrático, do qual já se tratou aqui de dizer ser Mário de Andrade líder intelectual. Porém, em nota de rodapé a ex-aluna de Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, mostra um perfil de autocontrole emocional de seu professor, em face da invasão das tropas federalistas:

Esta carta é um testemunho do autodomínio espiritual, que Mário tinha em alto grau. Angustiado com a Revolução Constitucionalista de 1932, /.../, estourada na véspera, no dia em que sabe dela, /.../, espanta a inquietação, o sofrimento, para me escrever uma carta integralmente técnica, de crítica aos meus primeiros poemas escritos durante o nosso convívio.¹¹⁶

A carta, de que se refere Oneyda Alvarenga, traz aspecto de duplo caráter: de um lado a angústia que diz Mário lhe ocupar em face da invasão, algo que até é possível de se compreender, em razão da responsabilidade de intelectual político que ocupava no Partido Democrático; e de outro lado, um aspecto frígido do comportamento de Mário em relação ao estouro da insurreição de 1932, ao elaborar uma análise técnica e que se supõe certa tranqüilidade de espírito, em

¹¹⁶ V. Oneyda ALVARENGA, *Cartas: Mário de Andrade* Oneyda Alvarenga, p. 35.

meio a um dos mais dramáticos momentos da história política paulista e do Brasil, quando por exemplo logo de início Mário diz:

Oneyda, tinha planejado lhe escrever hoje, domingo, uma carta muito comprida sobre os seus versos, e eis que rebenta a revolução. Nem bem acordei hoje, os jornais me trouxeram toda a angústia do que vai ser nosso destino. **Não tem nada escrevo a carta da mesma forma**¹¹⁷, só que ela não poderá ser a carta de alegria que estava em mim. /.../.¹¹⁸

Outro importante documento acerca das impressões pessoais de Mário de Andrade acerca da “Revolução Constitucionalista” de 1932, e, de sua participação, foi uma carta que enviou a Carlos Drummond de Andrade, datada do dia 6 de novembro daquele ano. Nela, também está clara a tendência do grupo paulista, de que fazia parte o seu autor, ao reivindicar condições de ampliação e acesso às instâncias políticas de poder, e que a implantação da ditadura de Vargas impediu. A revolta armada, que estoura em 9 de julho como guerra civil, tem por justificativa a tardança de Getúlio Vargas em abalizar um regime, que fosse constitucional, além de ter sido também motivado pelas vexadas Interventorias que o ditador impôs a São Paulo. Nas palavras de Mário: “Era um povo inteiro que se levantava numa unanimidade pânica, numa energia assombrosa [...]”. Pode-se extrair desse trecho inicial o teor ideológico marioandradiano quando coloca o imperativo do corpo coletivo que insurge por sua força regionalista e identitária com a causa política nacional: “tanto bastaram dois anos de abatimento, a nojenta ocupação gaúcha de 30 e a não menos nojenta avanço nordestina em seguida, pra tornar um povo que se vendera à ambição do ganho e aos prazeres da sua civilização, numa raça homogênea, dotada de coragem coletiva, capaz de guerra e sacrifício”.

No testemunho que emprega na carta, Mário detalha sobre os participantes da insurgência pela heterogeneidade das categorias que se fundiram na luta que se fizera regional. Nesse sentido, Mário de Andrade

¹¹⁷ Grifos nossos.

¹¹⁸ Ibid, p. 31

homogeneíza os interesses da participação da pequena burguesia, com os do proletariado, se de uma parte há manifestação ativa dos comunistas de outra parte há também a do interventor paulista Pedro de Toledo. Contudo, segue por uma narrativa que prima pela casuística, explicando a preferência pela performance que teve indiretamente no prélio bélico, Mário pôs-se a enumerá-las:

Ergui o Conservatório que, como entidade paulista, eu julgava impossibilitado de neutralidade. Organizei, na ausência do Diretor, a reunião da Congregação. Propus a entrega de dez contos ao Governo, fez-se a entrega do prédio à Cruz Vermelha, e as alunas trabalharam sempre na confecção de coisas pra hospital ou pra soldados. O acaso e os projetos de viagem me tinham feito ajuntar uns bons cobres, quase dez contos, dei tudo. Ouro dei tudo. Bronzes metais só não demos o indispensável da casa e os meus três Brecherets. Roupa, inda estou me refazendo do desfalque [...]. Os amigos me chamavam pra Liga de Defesa Paulista, me entreguei a eles. [...] o que mandaram eu fiz. Alistamento, censura de correio militar, serviço informativo, folhetos de propaganda, comunicados do S.E.O., escritos pro *Jornal das Trincheiras*.

Tal aliciamento plausível a sua determinada condição e funcionalidade social de intelectual trazia-lhe o angustiante sentimento duplo que lhe dividia a alma entre o nacional e o regional: “Agora eu sou paulista. Não sinto o Brasil mais, e ainda não readquiri a minha internacionalidade. Retrogradei vinte anos na minha vida”. Em meio ao ardor da Guerra civil de 1932, tendo à testa dos paulistas o Coronel Euclides de Oliveira Figueiredo, Isidoro Dias Lopes e o General Bertoldo Klinger que já não podiam mais suster as raias do estado versus o contra-ataque das tropas federalistas. O diletantismo militar dos paulistas anunciava-se pelo improvisado das disposições bélicas, já que a cidade de Santos tinha sido ocupada pelo Governo Federal, e seu porto, sendo ponto importante de saída do que frutificava a aristocracia paulista de sua riqueza agrária, o café, e para aquele contexto, também a entrada de armamentos estava, portanto, bloqueado. A vitória fazia-se inexequível, não se podia derrotar

o inimigo apenas com gritos de ordem e vencer somente com boa prosódia e eloquência entusiásticas como a que se propunha: “Tudo pela Constituição”. Por essa razão, tendo terminado a guerra paulista que soçobrou dramaticamente, ficou a existir um Mário de Andrade, confessadamente, frustrado e ao mesmo tempo, não disposto a rever sua obsessão ideológica, que pode ser aqui entendida como sendo a primazia pelas imposições da vontade do coletivo. Embora, aquela experiência o tenha deixado, em certa medida, sem rumo:

Este é o castigo de viver sempre apaixonadamente a toda hora e em qualquer minuto, que é o sentido da minha vida. No momento, eu faria tudo, daria tudo pra S. Paulo se separar do Brasil. Não meço conseqüências, não tenho doutrinas, apenas continuo entregue à unanimidade, apaixonadamente entregue. [...] Me desinteressei por completo de mim.¹¹⁹

Aquele final de ano (1932) ainda era conturbado após o término da guerra. Em outra carta de Mário ao Manuel Bandeira, datada de 14 de Dezembro do corrente, o musicólogo paulista relata um pouco dos dramas pessoais pelo qual ainda passava e que parecia ser decorrência daquele histórico prélio:

“Um parente meu acaba de ser baleado inconcebivelmente, passeando de automóvel. Parado o automóvel pra saber a causa dos tiros, ‘e vão-se embora depressa porque senão tornamos a atirar’ foi a resposta dos soldados. Na polícia, sorriram de olhos baixos e perguntando se ele queria ser medicado”.¹²⁰

Não bastasse a sua considerável participação no evento de 1932, como se viu, doando bens pessoais para a causa paulista, e diga-se que muito bem lhe convinha, além das perseguições a familiares também envolvidos no processo, sobreveio os reveses de saúde. Logo no primeiro trimestre de 1933, Mário de Andrade foi acometido de uma nefrite, que o

¹¹⁹ V. Mário de ANDRADE In. MORAES, Marco Antonio. *Correspondências: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 543.

¹²⁰ *Ibid*, 545.

afastou de suas atividades no conservatório e mesmo de suas investidas do SPAM (Sociedade Pró Arte Moderna), passando a residir por um tempo com seu tio Pio, em Araraquara. Porém, ainda nesse mesmo ano, seu romance *Amar, verbo intransitivo* foi traduzido para o inglês por M. Richardson Hollingsworth e publicado pela Macaulay & Co. de New York com o título *Frãulein*.

Contudo, a dinâmica específica do complexo de complexos que compõe a estrutura econômico-social e instâncias superestruturais como é o caso da política, da jurídica, da cultura, e essa, por suas mais diferentes faces, e mesmo da ideologia, que reside em todas as formas anteriores e de diferentes modos, não cabe neste contexto especificar, mas, são movidas pelo desejo e esforço racional do gênero humano, determinam para os avatares sentidos pela particularidade do indivíduo em face das contradições da vida na cotidianidade, e que o insere no processo histórico de modo não apenas passivo, mas, ajudando a objetivá-lo.

Por essa razão, cabe indicar em rápida retomada, que o “golpe de Estado perpetrado por Vargas e pelos militares dá cabo das esperanças revanchistas da oligarquia, desmantela suas bases político-partidárias e aniquila as pretensões de suas ‘extensões’ radicais (o partido integralista e o ‘partido’ da Igreja)”. De sorte que, o então recente acordo de partidos políticos com o interesse comum de juntar “forças à frente do Estado procura”, de um certo modo, manter distanciamento “em relação aos antigos grupos dirigentes e, de outro, imprimir suas marcas em todos os domínios de atividade ligados ao trabalho de dominação, em especial nos diversos níveis do sistema de ensino e no campo da produção e difusão cultural”.¹²¹

Nada obstante, os próprios grupos societários em alargamento nos principais núcleos de industrialização e de administração no país, tendo em evidência os trabalhadores organizados, os funcionários públicos, etc., “...cujo apoio passou a depender a nova coalizão de forças que detinha o controle do Estado, favoreceram a constituição de um mercado de bens culturais dotado de

¹²¹ Sérgio MICELI, *Intelectuais à Brasileira*, p. 77.

maior autonomia tanto em relação aos antigos grupos dirigentes e aos seus mecenas privados”. Tais como os que auxiliaram aos modernistas paulistas, “como em relação às instâncias políticas e religiosas (o Estado, a Igreja, os principais órgãos de imprensa etc.) interessadas em impor suas diretrizes à produção cultural”. Não obstante do vistoso crescimento das investidas que tais “instâncias no campo da produção cultural e do papel decisivo que as autoridades públicas passaram a desempenhar em relação às atividades culturais e artísticas”, seja enquanto “patrões”, seja na forma de “promotoras de canais próprios de difusão e consagração da produção intelectual, nada disso impediu a expansão do mercado do livro, que propiciou a formação de uma categoria de romancistas profissionais”.¹²²

Para que se sintetize tal discussão, há que se expor aqui determinados pontos que tornam importante o estudo acerca da obra estético-ideológica sobre a linguagem musical proposta por Mário de Andrade, avaliando o caminho que tomará ao exercício da função social de sua obra, naquele contexto histórico específico, e que em muito podem explicar as penosas saídas resolutivas para a história da arte, e que, em nossos dias, ainda sentimos em face de nossa herança cultural e que vem ao longo dos tempos enrijecendo e firmando-se com a força da tradição que nos custa superar. Por esse motivo, aqui se deve iniciar, compreendendo em forma pouco mais profunda e em detrimento do lugar-comum, em que tais questões se firmam: o interstício de originais grupos colaboradores com o aparelho de poder que naquele contexto se estabilizava, bem como os aspectos institucionais que adquiriu o encargo da produção espiritual-intelectual, além do caso de o estado ter se notabilizado enquanto basilar investidor e fundamental instância de propagação e sancionador da produção cultural.

De outra parte, é evidente que o cotidiano e as esferas heterogêneas que competem à vida, nesse sentido, vão colocando Mário de Andrade em um estado de espírito sempre de ansiedade. Não há dúvida que com sua obra pretendia transcender sua cotidianidade, mas, não de outra maneira, o cotidiano apenas pode ser transcendido da estreiteza da própria

¹²² Ibid, p. 78.

cotidianidade¹²³. Destarte, Mário, por vezes, demonstra-se cansado e sobrecarregado de seus afazeres. Buscando firmar-se como escritor profissional, tendo que lidar com certas limitações próprias da vida cotidiana, em face de sua determinação social e enquanto intelectual que dispõe de no máximo um capital cultural que atendeu burocrática e ideologicamente aos interesses da classe dominante e que teve à disposição o aparelho estatal. Assim, em 12 de junho de 1933 escreve ao amigo Manuel Bandeira: "...estou tão atribulado que nem sei. Às vezes fico cheio de angústia imaginando no que tenho que fazer e principalmente no que não consigo fazer". Algumas questões ligadas diretamente à sua vida objetiva o afligem: "Sem dinheiro, luxuoso, inda por cima obrigado como fui a deixar São Paulo em plena força do trabalho e mês em meio, foi o diabo e estou pererecando, palavra". No entanto, o que mais o angustiava, por suas palavras, era o fato de: "não poder absolutamente pegar nas coisas minhas, minhas de mim, romance, livro do Nordeste, leituras tudo completamente parado". /.../¹²⁴ Não parece difícil de entender que tal estado de espírito, aflito por querer dar continuidade à sua produção intelectual, seja a expressão que resultou da relação de Mário de Andrade para com o boom do mercado editorial no Brasil, que teve como pólo editor o estado de São Paulo.

Além disso, houve mesmo um interesse em se publicar artigos e pesquisas que fossem voltadas para as questões nacionais, sobremaneira no que toca à cultura de um modo abrangente. Segundo Wilson Martins em sua *História da Inteligência Brasileira (1933-1960)*: "a *Revista do Brasil* assinalou o enorme interesse pelos estudos brasileiros, testemunhado por famosas coleções especializadas", A maior parte delas publicadas naquele

¹²³ V. Agnes HELLER, *O Cotidiano e a História*, 2000.

¹²⁴ Mário exemplifica em sua carta, demonstrando parte de sua investida incessante na pesquisa da música e da cultura popular: "Imagine só que faz dois domingos fui num vilejo aqui perto Santa Isabel ver um Congado afinal. Não vi o Congado porque estavam dançando era um Moçambique, espécie de Maracatu cá do Sul. Tomei notas, melodias, que o Guarnieri me ajudou, etc. Pois até agora não tive absolutamente tempo pra botar em ordem tudo e descrever as danças. Ora, a memória fraqueja e essas coisas têm de ser fixadas imediatamente... Mas, como já conheço a minha memória, é verdade que enchi um caderno de notas e espero que elas me ajudem nesta semana, se Deus quiser, a deixar fixo o que vi. A vida assim está se tornando impossível". V. Mário de ANDRADE In. Marco Antonio MORAES, *Correspondências: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 560.

início da década de 1930, tais como: “a ‘Brasiliana’, por exemplo, que já se aproximava dos 200 volumes, ou a não menos reputada ‘Documentos Brasileiros’, às quais vinham juntar-se a ‘Depoimentos Históricos’, dos editores Pongetti-Zélio Valverde, e a ‘Biblioteca Histórica Brasileira’, da editora Martins”.¹²⁵

A força do discurso regionalista de Mário de Andrade, por seu nacionalismo embravecido e/ou seu “paulistanismo” que antes confessara até separatista em face de 1932, fica aqui avaliada pelo próprio autor quando na continuação da carta procura justificar-se quanto a uma brincadeira que Paulo Prado teria feito entre amigos comuns no Rio de Janeiro:

Ele [Paulo Prado] me contou que fez uma safadeza comigo aí no Rio, [diz a Manuel Bandeira] contando pros amigos que eu era separatista vermelho e chefe de não sei que separatismos daqui. Isso é mentira, você bem pode imaginar, e eu vejo com certa melancolia que sempre as brincadeiras dos amigos comigo tendem a me desmoralizar e desprestigiar. Devo ser uma forte figura moral... pros outros, apesar de todos os pesares. Já o Osvaldo era assim. O meu separatismo é a coisa mais alagada e mais angustiosa que existe. E se tem verdades intelectuais, vive ao léu das irrupções sentimentais, nem era possível na vida paulista que estamos vivendo, nós paulistas, ser de outra forma. Você não pode imaginar o que está se passando aqui, tem momentos em que o espírito fica tão atrapalhado com o sabido, que tenho a impressão de que todos os brasileiros são ladrões. Mas quando a vida volta, quando entro em contato de novo com as minhas coisas, comigo, minha tradição criada por mim, meus amigos, tudo se amarga, fico sem sentido, num enorme desgosto, palavra.¹²⁶

Mário conclui a carta cobrando Manuel Bandeira a respeito de uns originais que teria enviado para o amigo, como era costume entre os dois de, a cada

¹²⁵ Wilson MARTINS, *História da Inteligência Brasileira*, p. 150.

¹²⁶ V. Mário de ANDRADE In. Marco Antonio MORAES, *Correspondências: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 560-1.

poema escrito, um fazer a avaliação do outro, e que gostaria de incluir no *Belazarte*.

Desse modo segue Mário de Andrade de maneira ‘atribulada’ como diz, escrevendo e pesquisando, de modo a acumular capital cultural, até que no ano seguinte (1934) lança *Belazarte*¹²⁷, *Contos e Música Doce Música*, uma coletânea de artigos e crônicas sobre o universo musical, obra em que muito revela seu posicionamento estético-ideológico com relação à produção musical em direção ao nacionalismo. Ainda em 1934 o então prefeito Fábio Prado institui “o Departamento de Cultura de São Paulo, este com base em plano de Fernando de Azevedo, tendo em Mário de Andrade o primeiro diretor /.../”.¹²⁸ E que não se questione, por não ser objetivo nesse trabalho, sua competência, vale mais frisar a sua influência, em razão do importante capital cultural que o musicólogo paulista acumulou, bem como a disposição do capital de relações sociais em meio da aristocracia política paulista, aqui representado pelo prefeito, então membro da família Prado.

Mário de Andrade continuava lecionando no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, até que em 1935, a convite e em homenagem dos alunos profere “Cultura musical: Oração de Paraninfo”. Momento em que Mário de Andrade se despede da cátedra na escola de música por conta da reforma curricular que ele próprio ajudou a elaborar. Cabe aqui mencioná-la, já que ao desvencilhar-se por completo de suas atividades enquanto professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo põe-se a uma prática junto ao executivo na esfera pública.

Exemplos dessa relação e mesmo de sua influência, enquanto intelectual que corrobora com a executiva, estão registrados em suas cartas a Gustavo Capanema, quando, por exemplo, o tal ministro pede-lhe que auxilie na estruturação da educação e cultura aconselhando-o sobre a divisão que pensou efetuar e que se daria em três Partes: “a Academia de Arquitetura e Engenharia,

¹²⁷ Em verdade a impressão é finalizada em 30 de dezembro de 1933.

¹²⁸ Wilson MARTINS, *História da Inteligência Brasileira*, p. 16.

a Academia de Artes Plásticas e a Academia de Música e Teatro”. Mário diz em carta do dia 30 de abril de 1935, achar: “essa divisão excelente”. E em seguida inicia uma longa explanação que tende a impor seu arcabouço ideológico para a formação de técnicos que contribuíssem com a estilização estético-nacionalista pelos seguintes termos: “Há porém certas disciplinas que abrangem imediatamente todas as artes. A Estética (na sua concepção filosófica), a História das Artes e a Etnografia”. Com relação a isso, Mário de Andrade desejava submeter à apreciação de Capanema, acerca da: “criação, na Universidade, ou dum departamento especial de alta cultura artística, compreendendo essas três disciplinas e mais disciplinas afins (fonética experimental, laboratórios de acústica, discografia e cinegrafia etnológicas etc.), ou pelo menos a criação dessas três cadeiras”. Isso para que: “os alunos das diversas artes” fossem “obrigados a freqüentar, juntos, essas três cadeiras, nos seus últimos anos de curso”. Mário de Andrade entendia que a: “freqüência em conjunto” era extremamente significativa, para que “todos” adquirissem “uma orientação única, o chamado ‘espírito universitário’, tão importante pra fixar o caráter cultural e nacional dum país”.

Nesse sentido Mário de Andrade afirmava que: “Essas três cadeiras me parecem imprescindíveis pra um indivíduo ser artista brasileiro. Talvez nem cinco por cento dos nossos artistas tenham uma noção filosófica do que seja arte”. Pois que diante das características formais da educação àquela altura, justificou o musicólogo: “Ninguém sabe o que seja o Belo, o que é a Arte, quais as relações dum com outro, quais as funções da arte no indivíduo e na sociedade, quais os seus caracteres essenciais etc”. Isso porque: “Uma cadeira de Estética, tenha a orientação que der, seja materialista, seja espiritualista, siga Croce ou siga quem quiser: o essencialmente importante no momento é munir os nossos artistas dum orientação doutrinária (qualquer)”, pois somente assim seria possível: “proporcionar [aos estudantes] uma finalidade social”. Finalidade social que deveria ser: “completada pela cadeira de Etnografia Brasileira, na qual estudando os nossos costumes, as nossas tradições, as suas origens, os seus processos, as tendências populares, as constâncias

populares, o artista adquira uma base nacional”, sem regionalismo: “e meramente ocasional, de criação, por onde se tradicionalizar dentro da sociedade brasileira, e se justificar dentro da nacionalidade”.

Em relação ao curso de História das Artes, Mário estava realmente convencido, de que: “as cadeiras seccionadas de História da Música, História das Artes Plásticas, História da Arquitetura etc. são truncadas e falsificadoras. Não inúteis, está claro: mas ineficientes”. E a razão para tanto reside no fato de que haver: “o grave defeito, que no Brasil é imenso, de insular o artista dentro da sua própria arte, com uma incompreensão, que muitas vezes atinge a estupidez boçal, das outras artes. Ora, as artes não são mais que meios de expressão duma coisa só, a Arte”. Nesse sentido Mário explica que não: “existem artes, propriamente falando: existe a Arte. E são justamente as cadeiras de Estética e de História da Arte, se bem conjugadas e articuladas uma na outra, que darão ao nosso artista essa compreensão simples e perfeita, a meu ver, da sua finalidade de artista”. Ao passo que: “a cadeira de Etnografia Brasileira, esta lhe dará a finalidade de artista, mas brasileiro. /.../”.¹²⁹

Mário segue em uma rotina de afazeres burocráticos protocolares com membros notáveis do aparelho de estado. Em 1936 juntamente com Paulo Duarte elabora a lei que facilita a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN. Segue em atividade de produção literária e crítica, mas também em pesquisas acerca da música popular brasileira, tendo publicado *A música e a canção populares no Brasil*.

Em 1937 Mário de Andrade cria e preside a Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo. Sempre preocupado em conduzir uma estrutura para o desempenho de sua propositura estético-ideológica, valendo-se da cultura regional paulista e nacionalista, em pleno ano em que recai novo golpe de Getúlio, Publica *O samba rural paulista, Anteprojeto de língua padrão para o canto erudito e Normas para a pronúncia da língua nacional no canto erudito*.

¹²⁹ Simon SCHWARTZMAN, *Tempos de Capanema*, pp. 377-8

Em 1938 assume o novo prefeito de São Paulo. Mário de Andrade se vê receoso diante da ascensão de membros do PRP na esfera executiva. Valendo-se de seu capital de relações sociais, Mário recorre ao Ministro Gustavo Capanema. Contudo, pelo entretom e teor da carta, nota-se que não é uma relação de amizade íntima como a que se tem, marcadamente, nas cartas a Manuel Bandeira e outros amigos mais próximos. Ao contrário, tem-se neste relato um pouco dos cuidados e astúcia política, na tentativa de resolução de problema que toca profundamente sua particularidade: “As coisas estão se definindo enfim e não parecem muito claras de cor para o Departamento de Cultura. O novo prefeito é um urbanista notável, parece excelente escolha para a Cidade”. No que toca ao seu interesse maior a questão: cultural e mais, de departamento, o burocrata Mário de Andrade diz que não pode apurar nada, mas em seguida relata: “Hoje estive com ele para apresentação como de direito da minha demissão, e a conversa não foi nada animadora. Falo em relação ao Departamento, e não a mim. O prefeito mostrou-se duma reserva, duma ausência que me deixaram profundamente inquieto”.

De outra parte: “sei de fonte limpa que dos homens do PRP que subiram agora, uma fortíssima corrente deseja a extinção, pura e simplesmente, do Departamento de Cultura”. Uma corrente diferenciada um pouco: “mais moderada, sustenta a necessidade de sua conservação, acabando-se apenas com certas ‘brincadeiras’ inúteis. Não erro certamente em supor que tais brincadeiras sejam a Discoteca Pública, as pesquisas de Folclore e Etnografia, quartetos, trio e corais”. E justificadamente lembra que: “Essas foram as pastas sempre caçadas pelos homens do PRP nas câmaras estaduais e municipais”.

Nesse momento Mário irá mostrar-se de razoável habilidade para ‘vender’ seu trabalho, demonstrando a notabilidade internacional que seu Departamento atingira:

Ora, para seu governo lhe conto simplesmente que Praga acaba de nos pedir a constituição e regulamento da nossa Discoteca Pública, para organizar a Discoteca Nacional da Tchecoslováquia; o arquivo de Fonogramas, do Museu de Ciência

Folclórica de Berlim, acaba de nos propor a troca dos seus fonogramas ameríndio-brasileiros pelos nossos; e mais de uma dezena de quartetos novos já foram compostos por causa exclusivamente do nosso quarteto e seus concursos, bem como perto de cinqüenta peças corais compostas exclusivamente por causa da existência dos nossos corais.

Em tratamento, que denota uma certa personalidade Mário cobra o ministro, inclusive de uma possível intervenção de Getúlio Vargas:

Você, com sua amizade boa, se ofereceu a pleitear o que pudesse pelo Departamento, quando parti daí. Imagino que uma palavra sua ou do Presidente por certo seriam, se não a salvação, pelo menos a garantia de um órgão que tenho a convicção de ser admirável, que é utilíssimo ao Brasil, e em três anos conseguiu larga divulgação e respeito internacional.

E com estratagemas, Mário busca para si galgar posto mais avançado na aparelhada burocrática do já então Estado Novo varguista: “Afirmo jurando a você que nada, absolutamente nada pleiteio pra mim. Se um dia pleitear pra mim será pra um lugar a seu lado. Mas lhe garanto que o Departamento merece o carinho de um Ministro como você”.¹³⁰

Pouco de um mês depois, em 20 de junho de 1938, Manuel Bandeira escreve ao amigo Mário, dizendo que a romancista, biógrafa e crítica literária Lúcia Vera Miguel-Pereira - colaboradora assídua de importantes revistas e jornais do Rio de Janeiro, tais como a *Revista do Brasil*, a *Gazeta de Notícias* e o *Boletim de Ariel* - acabava de lhe telefonar solicitando que:

lhe escrevesse instando com você para que aceite o lugar de diretor do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal...
Expliquei-lhe que você não era homem para ser decidido assim... Expliquei-lhe o caso de sua mãe...
Mas tive que prometer escrever-lhe uma carta expressa.

¹³⁰ V. Simon SCHWARTZMAN, *Tempos de Capanema*, p. 384.

Naturalmente você receberá pelos canais competentes todos os detalhes: direção do Instituto e mais cadeira de Musicologia: vencimentos totais – 4 contos. /.../¹³¹

Claro que, pelo caráter atormentado de Mário de Andrade, empregado no teor de suas missivas, pode-se compreender que não foi apenas este fato que o levaria a tomar uma decisão importante como a de mudar-se para o Rio. O cotidiano das relações sociais, no círculo de amizades mais próximas, e não estritamente profissionais, já vinham se desgastando e causando, em sua alma sensível, um certo incomodo. Quatro anos antes, em 10 de agosto de 1934, Mário de Andrade havia anunciado ao Manuel Bandeira o seu desejo de ir morar no Rio de Janeiro.

Primeiramente teceu considerações sobre seu estado de espírito diante dos laços que mantinha entre amigos e seu particular desejo de avançar sobre questões que versariam sobre as artes, sua maior paixão: “O Rio me dá uma animação danada, isso é verdade. Não é apenas por falar muito de arte, de literatura, de andar de cá pra lá, dormindo, respirando, falando arte”. Algo que confessa lhe causar um grande bem, mas que, em geral, não ocorria enquanto permanecia em São Paulo. E segue: “Então agora em São Paulo está desolador, /.../. Não tenho um espírito sequer junto do qual minha vida de arte possa se comprazer”. E ao se referir, especificamente, acerca dos históricos amigos da Semana de Arte Moderna põe-se a não tê-los mais em grande conta: “O grupinho, sim, continuo amigo de todos, talvez nunca me senti tão bem-querido dele como agora, mas está pouco menos que desprezível pra mim. Vivem num crochê intelectual mesquinhíssimo, que os apaixona”. Isto por que, segundo o autor de *Paulicéia Desvairada* as temáticas postas à baila sempre giravam entorno de: “são-paulo-separatismo-perrepê-interventor”. E fazia a crítica: “parece incrível que se viva só nisso. Isto é, sairão disso porventura umas duas horas por dia, no cinema, e no encontro da casa-de-chá depois do cinema, toda noite, toda, noite. Pra quê? /.../” Dessa forma, viria a justificar-se ao amigo

¹³¹ Mário de ANDRADE In. MORAES, Marco Antonio. *Correspondências: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 648.

Manu¹³²: “Você compreende que seria impossível pra mim viver nesse meio. /.../ São Paulo não tem ninguém. /.../ Daí um desejo quase enraivecido de Rio. Mas não tenho coragem pra ir tentar a vida aí sem uma base segura e gosto de meu bem estar./.../”.¹³³ Quatro anos depois (1938), como aqui se viu, a “base segura” lhe foi garantida. Contudo, não sem uma última tentativa de angariar atividade ambiciosa ao lado do ministro Capanema. Ao que parece, o ministro teria convidado Mário para ocupar “o posto de diretor do serviço teatral”, elegantemente recusado pelo Musicólogo que lhe respondeu: “É um lugar de projeção muito brilhante e muito violenta, vou lutar certamente muito e vou certamente fracassar”. Esta carta data de dois dias após o envio da proposta comunicada por Manuel Bandeira para juntar-se à Universidade. Mário deixa muito claro ao Capanema: “Desejo trabalhar a seu lado,mas o que você me propõe é superior às minhas forças atuais”. Na missiva, Mário esclarece que o que o deixava em total desespero era, justamente, a situação delicada em que se encontrava: “Não queria dar nenhum desgosto a você, aceitando o lugar que me oferecem e que sei não ser da sua simpatia” diz Mário ao ministro, referindo-se à proposta que recebera da Universidade do Rio:

Mas por outro lado, seria simplesmente pretensioso da minha parte, como que me pôr em leilão, pedindo a você descobrir de momento outro lugar pra mim no Ministério, quando você mesmo me contou a impossibilidade disso por enquanto. E ainda por outro lado, não posso mesmo ficar mais em São Paulo, porque acabarei estourando com tudo. Veja você como minha situação é delicada. Resolvi, pois, como ponto final deste desespero de que o Rodrigo foi testemunha, pedir a você que me conceda aceitar o lugar que me oferecem na Universidade. Por meu lado eu me comprometeria a quando chegar o tempo de você pôr em execução os seus projetos tão admiráveis, abandonar tudo, sem mesmo a menor preocupação de ganhar mais ou ganhar menos, e ir trabalhar a seu lado, se você então ainda precisar de mim.

¹³² Modo carinhoso com o qual em geral iniciava suas cartas ao amigo Manuel Bandeira.

¹³³ V. Mário de ANDRADE In. MORAES, Marco Antonio. *Correspondências: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, pp. 581-2.

Ainda não aceitei o lugar na Universidade e sem uma palavra sua, ou de Carlos por você, ficarei no meu lugar paulista.

Espero pois qualquer palavra sua, de consentimento ou não, ficando sempre certo que de forma alguma nossa amizade periclitará, nem muito menos minha devoção pela sua atuação de Ministro.

Muito sinceramente,
Mário de Andrade¹³⁴

Sem tantos problemas para se relacionar no Rio de Janeiro, e diante da condição insustentável de seu posto na Prefeitura de São Paulo, Mário de Andrade deixa o Departamento de Cultura. Estabelece-se na cidade maravilhosa e assume o posto de Diretor do Instituto de Belas Artes e de professor de história e filosofia da arte na Universidade do Distrito Federal. Em seguida, ainda em 1938, publica *Os compositores e a língua nacional e A pronúncia cantada e o problema do nasal, pelos discos*. Em 1939, torna-se Chefe de Seção do Instituto Nacional do Livro, no Rio de Janeiro e elabora o plano para a produção da *Enciclopédia Nacional Brasileira*. Já em 1940 publica *A expressão musical dos Estados Unidos*.

Contudo, tendo se passado pouco mais que dois anos desde a chegada de Mário de Andrade ao Rio de Janeiro, sua alma inquieta dá sinais de esgotamento, em face da melancolia, que o acompanhou desde a saída de São Paulo, de certa forma indesejada e profissionalmente frustrada como se pôde notar, uma vez que procurou usar de sua influência com o ministro para não perder o controle do Departamento de Cultura de São Paulo ou juntar-se ao ministério não obtendo êxito em nenhuma das duas tentativas.

Em desabafo com a aluna e amiga Oneyda Alvarenga Mário relata: “Estou atravessando uma das minhas maiores crises de desespero, de consciência de inutilidade, de pressa de viver o que não estou vivendo, enfim uma coisa cruel, irrespirável, insuportável, uma angústica culminante que não posso descrever”. Mário, mais que em qualquer outra carta sua, por mais melancólico que transparecesse, nessa em particular, demonstra-se um ser profundamente

¹³⁴ V. Simon SCHWARTZMAN, *Tempos de Capanema*, p. 385.

agônico: “Talvez que a destruição, a destruição de tudo pudesse me dar um jeito de prazer, de interesse, hecatombe monstruosas, desaparecimento completo de civilizações seriam pelo menos incêncios-de-Nero dignos da gente olhar...”. Mário reflete de si o sintoma das frustrações e faz avaliação de seu próprio caráter: “Como o homem é egoísta... estou querendo tudo isso só por causa de mim, da minha vida insolúvel, da minha incompetência. Quem disse se vestir de orgadi cor-de-rosa e sair mesmo bailando sobre os deveres e valores”. A análise que faz de sua condição leva-o à consciência de ser um indivíduo que não pode transcender na totalidade, às determinações societárias de que dispõe: “agora me bateu, nítida como nunca, a certeza de que estou desmoralizado e voltou a mania de perseguição. Tenho medo de tudo, só fico sossegado quando me fecho em casa escondido”.

A profunda depressão que o abate leva o musicólogo a abdicar de seus projetos com Oneyda Alvarenga. À amiga clama: “Por favor, trabalhe sozinha por uns tempos, a Discoteca não me interessa, nem a escolha dos discos, nem os discos de alumínio, nem a vitória da Inglaterra”. E seguindo em descrição fragmentada das impressões que guarda de seu atormentador cotidiano:

E tem um saxofone aqui perto, duas casas abaixo da minha, que estuda mais de duas horas, mais de 24 horas todo dia o *Plaisir d'Amour*. E o calor não para um segundo de tinir. Tenho muita pena de mim, Oneida, sinto uma pena imensa de mim, tenho a impressão de que ainda podia fazer alguma coisa e não faço; e não posso fazer o que talvez quiereria fazer. Só me interessa esperar a queda das 22 horas, pra ir beber uns chopes na Brahma, mas chego lá e fica da mesma forma desagradável, ventiladores soprando um vento de inferno, e gente da rua espiando, parece que vão me prender, me matar, não sei. Agora vou me embebedar até o dia primeiro do ano e depois reajo. Sejam felizes vocês, você, o Silvio, o Zé Bento, o Saia, que eu pretendo me alegrar, me esturricar de alegria, de uma alegria convulsiva”.¹³⁵

¹³⁵ V. Oneyda ALVARENGA, *Cartas: Mário de Andrade Oneyda Alvarenga*, pp. 303-304.

Em carta que data também de dezembro de 1940, destinada à escritora mineira Henriqueta Lisboa Mário diz: “desde que vim para o Rio em 38, faz três anos sou um homem que não vive, e está à espera de que as coisas mudem pra que ele retome a vida deixada em suspenso desde então”. É Certo que Mário sentia falta de sua biblioteca particular, dos estudos iniciados e não concluídos, de seus projetos junto ao Departamento de Cultura, de alguns amigos e familiares, uma vez que o que o levou a migrar para o Rio foi a desmoralização e os ataques que os membros do PRP, sobre o controle da prefeitura de São Paulo, teriam lançado ao musicólogo, e/ou a esperança de chegar a um posto mais elevado na administração pública.¹³⁶

Em fevereiro de 1941, Mário retorna para São Paulo, comissionado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional como representante paulista. Viaja extensamente por São Paulo e Minas. Publica *Música do Brasil, A Nau Catarineta, Poesias*. Importa destacar como curiosidade que as comunicações por cartas foram cessadas justamente aos amigos mais próximos, de modo que no período que se seguirá até a sua morte em 1945, já não há respostas ao amigo Manuel e a amiga Oneyda, ainda que restem sim a outrem.

Inicia em 1942 pesquisas acerca da vida e da obra do Padre Jesuíno do Monte Carmelo, para o Serviço do Patrimônio. Torna-se membro fundador da Sociedade Brasileira de Escritores e Publica *Pequena História da Música*. Sobraria-lhe tempo ainda para o pronunciamento, no Rio de Janeiro da importante conferência, sobre o *Movimento Modernista*. Continua em suas atividades burocráticas junto às instituições públicas e o ano seguinte publica mais três trabalhos: *O baile das quatro artes, Aspectos da literatura brasileira, Os filhos da Candinha*.

Já em 1944, inicia a coluna “Mundo musical” para a *Folha da Manhã* e *O Banquete*. Mário escreve a sua *lira Paulistana*. Tendo juntado alguns contos entre os anos em que amargou no Rio de Janeiro e esse derradeiro, Mário

¹³⁶ Mário de ANDRADE In MORAES, Marco Antonio. *Correspondências: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 649.

Efetua a compra do sítio Santo Antônio (São Roque), subscrevendo, no ato da compra, a concessão ao SPHAN, após a sua morte. Ainda em 1944 tem a participação junto ao I Congresso Brasileiro de Escritores em São Paulo.

Em 25 de fevereiro de 1945 “Mário não sofre mais, está morto”. Falece, inesperadamente, vítima de um infarto fulminante, às 10 horas de um domingo, na Rua Lopes Chaves nº 546.

2. Mário de Andrade e a sua ideação conjetural.

Cabe neste momento atentar à captação da lógica específica do pensamento estético-musical de Mário de Andrade e sua intencionalidade em relação à música brasileira, tendo como base três trabalhos teóricos nessas direções: seus escritos sobre a estética e a estética musical, elaborados a partir das aulas que ministrava na cadeira de Estética do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo; a primeira parte de seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*; a quarta parte de seu artigo *Evolução social da música no Brasil*. Estes três trabalhos sintetizam sua intencionalidade enquanto intelectual e musicólogo.

Compreende-se que a análise não especulativa possui qualidade reveladora e, nesse sentido, a conjectura *marioandradiana* é entendida enquanto fruto da objetividade social, constitui atividade sensível e também subjetiva de seu criador.

Destarte a análise, que seguirá buscará apreender o nexos específico de parte de seus escritos, os de Mário de Andrade, primeiramente, os destinados às aulas de estética que ministrou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Material reunido e publicado postumamente com o título: “Introdução à Estética Musical”, trabalho inacabado, mas que, conforme já fora mencionado no capítulo primeiro, era da intencionalidade do musicólogo paulista finalizar o material e, por conseguinte torná-lo público.

Neste documento, que agora se tem por objeto de análise, Mário de Andrade dispôs a seguinte estrutura capitular: **DA ESTÉTICA**¹³⁷, **DO BELO, DA ARTE, DA MÚSICA, A MANIFESTAÇÃO MUSICAL e DO RÍTIMO**, sendo que cada um desses itens constitui-se de subitens que parecem ser as divisões das aulas ministradas pelo musicólogo, isto fica evidente quando, no capítulo primeiro dessa tese, Mário comunica entusiasmado ao amigo M. Bandeira, seus planos para a elaboração de seu livro de estética além de revelar que suas aulas sempre eram escritas já em uma disposição para a possível publicação.

¹³⁷ Neste capítulo, cada vez que aparecerem palavras escritas em caixa-altas, negritas e em itálico ao mesmo tempo, tais alterações referem-se especificamente, aos títulos e subitens dispostos nos capítulos da *Introdução à estética Musical*.

Mário de Andrade inicia sua análise **DA ESTÉTICA** definindo-a como: "... a disciplina do saber que estuda a Arte".¹³⁸

Ao se referir à **ANTIGUIDADE DA ESTÉTICA** o musicólogo explica que: "Desde os tempos históricos mais antigos da *filosofia* os pensadores incluíram o Belo entre as evidências psicológicas junto do Bem e da Verdade. E estudaram as manifestações dele". Algo que parece provar "... que a Estética é uma preocupação intelectual antiquíssima que já na Grécia e na Índia fazia vibrar a imperiosa curiosidade humana. Apenas não tinha nome e não se delimitara numa disciplina determinada do saber". É apenas "... no séc. XVIII que esse batismo e essa delimitação aparecem. O filosofismo francês começa com Tratados e Ensaio sobre o Belo". Isso porque "... Alexandre Baumgarten (1715-1762) baseado numa passagem de Aristóteles criou a palavra Estética denominando com ela o seu livro de 1750".¹³⁹

Mário segue um caminho que remonta um processo de **EVOLUÇÃO DA ESTÉTICA**, pois em sua explicação assevera que de início a "Estética geral foi unicamente *filosófica* e especulativa. Desprezados os elementos da experiência a preocupação quase única era determinar o conceito do Belo e estabelecer a função dele. Platão é o arquétipo de tal Estética".¹⁴⁰

O musicólogo explica o processo transitivo entre a especulação metafísica da estética para a lógica objetiva do belo na arte:

Esse filosofismo que no princípio foi tão exagerado a ponto de se tornar uma exclusiva especulação metafísica se transformou aos poucos pela precisão lógica de conformar a realidade objetiva do Belo com a força criadora e compreensiva do espírito. Daí tornar-se essa metafísica inicial numa lógica que não ignorava o fator psicológico e já principiava a se servir dele. Aristóteles na Grécia, Kant nos tempos modernos representam o clímax dessa evolução. A Estética geral não era mais pura divagação muito ética, porém se apoiava nas ciências de experiência.

¹³⁸ Mário de ANDRADE, *Introdução à Estética Musical*, p. 3.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 3

Era já um estudo positivo senão experimental contrastando com a dialética primitiva.¹⁴¹

Para que houvesse a substituição de uma estética que se propunha filosófica por outra científica, certos exageros foram experimentados, ainda que opostamente aos de Platão: “A ciência experimental foi por muitos tomada como a única base em que a Estética pudesse se fundamentar. Principalmente, a biologia, a fisiologia e a psicologia deram a nota nesta nova fase evolutiva das pesquisas estéticas”. Pois: “Tomaram a palavra desde Burke e os escrutadores das ciências do homem e a psicologia biológica foi o campo de observação que permitiu a Spencer a sua teorização genial do fenômeno estético”. Mário entende ser incontestável o fato de Burke ser “... o concretizador dessa maneira especial de encarar a sensação do Belo e o fenômeno de criação da Arte pelo qual toda sensação e sentimento tendendo para uma reação motora agente ou latente, a Arte tal qual o brinquedo é um gasto inútil (superior) de forças”. Tal conjectura fora alargada em seguida “... pelos psicólogos com o excelente Ribot na dianteira. Foi talvez entre todas as orientações uma das que mais benefícios trouxeram à Estética, e a concepção da arte-brinquedo estabeleceu fortemente o conceito de Arte”.¹⁴²

Paralelamente a esse viés “em que a fisiologia e a psicologia experimental tiveram papel tão grande outro caminho creio que de um cientismo exagerado apareceu”. Dedicaram-se os estetas “...à experimentação considerando a Estética como o ‘estudo das condições abstratas dos fatos estéticos e não o estudo dos fatos estéticos em si mesmos’ (Fechner)”. Mário afirma que Fechner foi o principal representante e organizador de tal escola: “...gênio enciclopédico inegável, criador da psicofísica e da Estética experimental”. E confirma que a estética passa a ser “...um campo utilíssimo e que a gente já não pode mais abandonar apesar dos exageros dum Winkelmann afirmando que a elipse é a linha da Beleza ou dum Zeising criando

¹⁴¹ Ibid., pp. 3-4.

¹⁴² Ibid., p. 4.

o molde-de-ouro, fórmula matemática em que encerrou o segredo formal do Belo”.¹⁴³

Por fim, nas derradeiras quadras principiou a aparecer “...outra orientação que ainda se pode ligar a essa fase eminentemente crítica e por assim dizer realística da Estética”. Paralelamente à fisiologia, à psicologia, “...da experimentação matemática da acústica da teoria da luz da fonética também se abanca a sociologia agora”. Nas palavras de Mário de Andrade a:

Arte sendo um fenômeno social, a Estética tem na evolução histórica daquela uma nova fonte de realidades que não só a gente não deve pôr de lado porém que é indispensável pra lhe estabelecer os fenômenos defini-los explicá-los. Assim fizeram Taine Guyau e outros mais. Entre os vivos me lembro especialmente de Carlos Lalo na França.¹⁴⁴

Com isso, Mário refere-se ao **MÉTODO DA ESTÉTICA** identificando, por meio do exposto, dois métodos distintos até o momento aplicados, dentro dos estudos estéticos, um de ordem filosófico e outro empírico ou experimental:

Não se deverá, porém imaginar que eles são opostos e contraditórios, não. Se nos tempos mexidos que correm uma grande precisão de fatos concretos de realidades evidentes valorizou extraordinariamente os métodos experimentais carece não esquecer que a Estética lida com o fenômeno artístico eminentemente subjetivo e ideal. Os fatos e as regras tirados da experiência serão a verdade eterna e imutável? Muito provável que não. Os estados estéticos dependem muito do nosso eu subjetivo que é uma realidade mudável e transitória. A criação artística é uma realização de ideal que ultrapassa os dados concretos e o domínio físico das coisas. Na evolução estética do homem a gente vê o ideal se transformar e mudar não só pela influência histórica da época e do meio como do indivíduo também. A sensação do verde que temos atualmente será a mesma que os gregos tiveram? Já se disse que não. A sensação da quinta pra um sujeito do tempo de Mozart seria a

¹⁴³ Ibid., p. 4.

¹⁴⁴ Ibid., pp. 4-5.

mesma que pra um cristão do séc. XII? É certo que não. A experiência registrando atualmente a comoção estética produzida pela linha vertical ou de duas tonalidades simultâneas tem de se condicionar mais ou menos à circunstância perecível e transitória da sensibilidade educada. Daí o seu valor relativo ao menos sob certo ponto de vista. Nem eu pretendo absolutamente negar o valor da experiência.¹⁴⁵

A linhagem da estética que segue a ordem filosófica aflui com o incerto que é próprio da idealidade “...e vem substituir a regra pela norma, a ordem pelo desejo, restabelecendo a liberdade grande do eu subjetivo. Não é por causa de Schopenhauer que a dialética se desacreditou. Quando muito a gente pode dizer que a dialética de Schopenhauer está hoje desacreditada”.¹⁴⁶

Para que o método estético não se torne uma especialização ou mesmo uma exclusividade, algo que o musicólogo julga muito pior, Mário arremata que não pode ser nem especialmente experimental e menos ainda metafísico, mas antes deve ser sincrético.

Foi propositalmente que Mário de Andrade não iniciou especificando o objeto da Estética. Deu-lhe de pronto a definição para que então viesse a tratar do **OBJETO E DEFINIÇÃO DA ESTÉTICA**. Por suas palavras:

Ninguém mais hoje pode acreditar que uma definição contenha o significado total geral e particular duma coisa. Uma definição sem esclarecimento não vale nada ou pouco. É apenas a propiciação pro conhecimento duma coisa. Por isso desde logo dei a da Estética. Procurei em seguida abrandar o terreno pra chegar ao objeto dela, coisa inda não bem determinada e cheia de escuridão. E dando primeiro muito por alto a evolução deste ramo de estudos, os métodos que lhe aplicaram os pensadores, quis fornecer ainda elementos propiciatórios que me permitirão designar agora o objeto da Estética.¹⁴⁷

Para Mário de Andrade, em verdade a Estética ainda “...não está bem determinada no seu conceito, porque oscila entre dois objetos: o Belo e a Arte.

¹⁴⁵ Ibid., p. 5.

¹⁴⁶ Ibid., p. 5.

¹⁴⁷ Ibid., pp. 5-6.

Cada disciplina do saber humano só admite um objeto. Dois objetos implicam duas disciplinas distintas. Uns como Vitor Basch ,atualmente definem a Estética como sendo a ciência da Arte”. Contudo exemplifica com Witasek por conta deste falar somente “...corolariamente de Arte nos seus *Princípios de Estética Geral* e dá como objeto desta o Belo. Possui pois a Estética dois objetos ou tem duas disciplinas diferentes com um só nome de batismo? O que se deu me parece foi uma confusão muito explicável”.¹⁴⁸

No caminho que cerca as “...ideias intuitivas criadoras da felicidade humana em que o Belo se coloca ao lado do Bem e da Verdade se nota uma coisa: são ideias morais, quero dizer, que têm uma essência diretamente humana, um interesse e finalidade intrinsecamente humanos”. Caso a inspiração criativa “ ...do homem racional não se desse, tais ideias morais deixariam praticamente de existir”. Apenas “ ...o homem na terra carece desses casais de ideias antitéticas que dão norma, isto é, normalizam a finalidade dele: Bem e Mal, Belo e Feio, Verdade e Erro. A Verdade o Bem e o Belo existem como elementos de normalização do homem”.¹⁴⁹

Ao acercar, enquanto escopo, “...a sua felicidade o homem criou três disciplinas práticas de conhecer que têm como elemento fundador e normalizador. Essas três ideias do Bem do Belo e da Verdade”. Mário entende que a aplicação de tais concepções se dá igualmente “...fora de nós para manifestações da natureza, porém essa aplicação é ainda um fator de conhecimento não mais do homem mas para o homem”. De sorte que, caso “o Bem e a Verdade criaram diretamente a Moral e a Lógica e, portanto, são os objetos destas a gente não pode dizer que o Belo criasse a Estética apesar de toda a propensão que tenhamos pros paralelismos fáceis”.¹⁵⁰

Dizer que pela exatidão prática adjacente as coisas “...não atingem a esfera de idealidade em que a gente verifica as sensações de boniteza e de feiúra ou são belas ou feias”. Contudo:

¹⁴⁸ Ibid., p. 6.

¹⁴⁹ Ibid., p. 6.

¹⁵⁰ Ibid., p. 6.

tal constatação é o conhecimento simples duma reação psicológica e se condicionam um estado transitório de felicidade ou de infelicidade pelo prazer ou desprazer que despertam, em nada normalizam a felicidade humana. Se por outro lado não querendo cair na psicologia considerássemos o Belo unicamente como uma realidade concreta absoluta que nem café peroba inambu excluindo o fator humano e dando a este uma atitude unicamente passiva o Belo não se poderia colocar na mesma categoria de idéias morais em que estão o Bem e a Verdade. Como as coisas são boas ou más, isto é, possuem resultados que trazem um benefício ou um prejuízo pra gente, elas têm ao mesmo tempo fatores diretos e formais do Belo que pela sua existência ou inexistência nos dão sensações de prazer ou desprazer desinteressado. Estas sensações poderão ser chamadas de estéticas, porém a Estética não pode ter como objeto o estudo desse Belo geral concreto *que não implica atividade ou melhor a ação, o fazer humano*. O Belo deixaria de ser moral no sentido vasto em que esta palavra designa tudo que tem um benefício pra finalidade extrafisiológica do homem. O Belo por ser moral e entrar na categoria das idéias morais que são uma necessidade do espírito humano dá origem a manifestações humanas cujo caráter essencial está em sujeitarem-se à idealidade normativa do prazer. Essa manifestação humana de que o Belo é elemento e conseqüência, é a Arte. A disciplina do saber que estuda a Arte é a Estética. O objeto da Estética é a Arte.¹⁵¹

Note-se que Mário não diz ciência, mas “...disciplina do saber por que junto da parte grande científica que nela existe a Estética implica, além do conhecimento em si que é o fim da ciência, o conhecimento determinante em função da atividade”, afirmação de preceitos, “...determinação de orientações apreciação escolha arbítrio. A Moral a Estética a Lógica não são propriamente ciências, não visam o ato puro do conhecimento: são ciências práticas, ciências normativas como algum tempo se disse”.¹⁵²

¹⁵¹ Ibid., pp. 6-7.

¹⁵² Ibid., p. 7.

Mário de Andrade pontua uma ***DIVISÃO DA ESTÉTICA***. Antes afirma existir apenas uma estética, o que ocorre é que: "...como as artes são várias além daquelas considerações gerais que abrangem todas elas, as artes determinam a criação de domínios de Estética aplicada referentes a cada uma das artes". (..) "Além dessa divisão, pelo caráter científico de certas particularidades do fenômeno estético a Estética pode se especializar numa ciência. A psicologia por exemplo..." por essa razão é que "...uma quantidade de estéticas especializadas como a Estética Experimental de Fechner e mesmo de estéticas aplicadas a uma arte e especializadas numa ciência como a Teoria Fisiológica de Helmholtz que trata da Música sob o ponto de vista físico-fisiológico."¹⁵³

É certo que a "...história da ***ESTÉTICA MUSICAL*** é vasta e longa. Desde os tempos mais antigos de Egito, Índia e China já certos problemas dela preocuparam os filósofos antecristãos. Porém a Música era pra eles uma entidade numérica de natureza quase que exclusivamente matemática". A obtenção dos sons e a composição das escalas eram os principais motivos sobre os quais versavam os estudiosos acerca dos conceitos e problemas de estética em música. Segundo Mário de Andrade:

Eram as séries de quintas, a subdivisão dos tons em meios-tons e quartos de tons (os srutis indianos) o objeto da estética musical desses tempos. Os chineses chegaram a organizar pelo volume do tubo que dava a nota lil (nosso fá), nota inicial da escala pentafônica deles, um sistema de medidas comerciais. Os egípcios já falavam na série de quintas com que a gente adquire a escala heptafônica e a relacionar essa escala com o sistema planetário - também abstrações de ordem matemática. Na Grécia se deu o mesmo. Com o séc. VI antes de Cristo aparece o primeiro esteta musical cuja obra a gente pode estudar. É Pitágoras, fundador da física musical, criador da acústica baseado em dados experimentais. Funda a escola dos canonistas. Ainda Aristoxeno de Tarento (IV séc. a.C.), um dos maiores teóricos musicais de todos os tempos, se mantém na

¹⁵³ Ibid., p. 8.

concepção da Música numérica. Porém já não é mais matemático nem se baseia na experiência científica, desdenha a física pra construir as teorias dele pelas necessidades práticas do ouvido. E depois dele os harmonistas cuja escola fundou. Assim pode-se dizer que as condições abstratas da Música foram a exclusiva matéria da Estética musical da Antigüidade. E por isso se confundiu muito com a técnica musical principalmente na obra dum Aristoxeno ou dum Aristides Quintiliano (1.º séc.). É verdade que os filósofos principalmente na China e na Grécia também se preocuparam com os efeitos da Música porém muito mais como moralistas que como estetas propriamente ditos. Só mesmo com os tempos modernos (ainda séc. XVIII) a Estética musical foi ajuntando à sua parte matemática e física a parte psicofisiológica e sociológica ao mesmo tempo em que adquiria um valor normativo propriamente artístico. Foi Helmholtz foi Stumpf Schopenhauer Schelling Spencer Hanslick Riemann, principalmente esses alemães em geral que a desenvolveram tanto. Todos quase, todos muito exclusivistas, pensam ter descoberto a pólvora... Descubrem só parte dela, partes indispensáveis que tornaram a Estética musical hoje-em-dia uma das criações verdadeiramente bonitas da inteligência humana. Hoje a Estética musical é de todas as estéticas aplicadas a mais desenvolvida e rica talvez, por causa mesmo dessa multiplicidade de métodos que lhe deram os estetas matemáticos físicos psicólogos filósofos idealistas formalistas e Hanslick se encrespou à toa observando isso mesmo nas primeiras páginas do importante livro dele, *A Beleza Musical*.¹⁵⁴

Mário admite o sincretismo metodológico existente em seu livro, que julga ser de “simples divulgação”, já que em seu entendimento: “Uma Estética musical é, pois, a Estética aplicada à Música”. Sua *Introdução à Estética Musical* não constitui um manual de regras. (...). Mas, por sua intencionalidade, trata-se de “...normas e observações particulares que dão um conhecimento mais íntimo e completo da obra-de-arte musical e da Música”.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Ibid., pp. 8-9.

¹⁵⁵ Ibid., p. 9.

É evidente para Mário de Andrade que em um trabalho como este (sua *Introdução à Estética Musical*), que a técnica tenha uma função de destaque: “Ao menos a técnica histórica”. E valendo-se de Chalés Lalo em sua obra *Bosquejo de una estética musical científica*, e frisando contraposição a Hugo Riemann, Mário cita que:

Muita gente se deixa levar pela crença que a Estética pode e até deve ignorar a técnica das artes tal qual a inspiração dum artista pode ignorar a teoria dela. Porém o esteta não está debaixo de inspiração (!). Faz obra de reflexão. Sobre quê? Sobre uma técnica ou por outra sobre inspirações animando uma técnica. Não pode ter Estética musical científica ou simplesmente Estética musical que a baseada sobre a técnica musical¹⁵⁶

Além do mais, Mário explica que: “...Riemann incorre numa leve confusão quando afirma se deve excluir qualquer consideração técnica do domínio das cogitações estéticas”. O musicólogo paulista em nota expõe a seguinte passagem: “Em Música a teoria da escritura propriamente dita à harmonia o contraponto como também a extensão dos instrumentos e os processos de notação peculiares a cada um deles”¹⁵⁷, ainda que “acrescente que cada uma dessas partes da técnica musical possa ser objeto de considerações estéticas especiais. Não devia enumerar juntos a harmonia e a notação musical. Aquela é um elemento técnico de elaboração artística”. Já a “...notação é um elemento prático de objetivação da obra musical. Na técnica duma arte tem-se que distinguir entre os fatores de criação da obra-de-arte e os fatores de materialização”. Tais fatores “...são pobres de observações estéticas por assim dizer inexistentes, aqueles riquíssimos. As letras não têm valor estético pra Poesia porém a palavra que nós objetivamos com letras tem”. Da mesma forma que a “...nota não tem valor estético pra Música porém a melodia o acorde que a gente objetiva por meio das notas têm”. Bem como a “...extensão duma palavra não tem valor estético pra realização duma idéia lírica. A extensão dum instrumento não tem valor estético pra expressão duma

¹⁵⁶ Lalo apud Andrade, op. cit. p. 10

¹⁵⁷ Riemann apud Andrade, op. cit. p. 10

inspiração musical que em si já implica o instrumento, portanto está contida no seu domínio sonoro”. Entretanto, “...a frase poética e a frase musical têm imenso valor estético e a realização delas, não a objetivação prática, se presta a muitas observações estéticas, ambas pelo ritmo pela sonoridade pelo conteúdo subjetivo força emotiva etc”.¹⁵⁸

Em relação à **NECESSIDADE DA ESTÉTICA MUSICAL** o musicólogo paulista entende que a “...Estética musical faz parte da própria técnica do músico. Sendo que todo músico sabe Estética musical e tem a dele. Senão não é músico. Dante ela era de aquisição autodidática resumida às observações e reflexões do próprio artista”. Contudo, “...com a harmonia se deu o mesmo e com a instrumentação também. Não tem compositor sem estética musical. Um estudo preliminar da matéria evita a porção de tolices que os compositores dizem a respeito dessa matéria”. Desse fato decorre “...a desconfiança e descrédito com que certos estetas e cientistas observam os compositores em geral. Aliás desconfiança e descrédito justificadamente recíproco”.¹⁵⁹

Segundo o autor da *Introdução à Estética Musical*, é cada vez mais urgente o estudo estético calcado em bases sólidas “...principalmente nos nossos dias em que a Música como todas as artes trespassada de teorias e tentativas caóticas convidam cada vez mais os criadores dela à anarquia ao niilismo à ilusão de liberdade absoluta”.¹⁶⁰

Momento importante para as análises que seguirão , em que Mário de Andrade admite que certos compositores do romantismo fossem estetas formidáveis e tecendo crítica a outros músicos, considerados modernos e seriam mais esteticistas a estetas propriamente. Para o autor:

Desde o Romantismo a Estética musical vem preocupando especialmente e cada vez mais os artistas. Schumann Wagner Liszt Berlioz foram admiráveis estetas. E César Franck, Brahms o próprio Verdi... Debussy que esteta finíssimo! Agora então nem se fala! Tem uma tendência geral pro esteticismo exagerado e as teorias estéticas principiam a dominar

¹⁵⁸ *ibid.*, p. 10.

¹⁵⁹ *ibid.*, p. 10.

¹⁶⁰ *ibid.*, pp. 10-11.

um pouco por demais pesando sobre as asas da inspiração musical. É um erro e é pena. A obra de muito compositor vivo interessante parece mais uma demonstração de orientações estéticas que uma fruta de legítima inspiração. Tenho essa impressão diante de certas obras de Schönberg de Busoni de Satie. E estou perdendo o senso das proporções me parece colocando Satie ao lado de Schönberg e de Busoni...¹¹ É certo que os maiores não se perderão porém muito músico amável está se prejudicando hoje-em-dia. E a música amável não é desprezível não. A existência de Palestrina Bach Mozart Schumann não invalida as delícias dum Lotti dum Felipe Emanuel dum Daquin dum Donizetti.¹³

Contra o “esteticismo” exagerado Mário infere que: “Todo esse abarrotamento de teoria estética que entorpece a criação de certos músicos de agora não é razão suficiente pra desacreditar a Estética musical”. A erudição jamais lesou nenhuma pessoa “...que tenha sabido se instruir. Seria iníquo afirmar que o saber prejudica. Os ignorantes são os mais pobres, entes fatalizados, escravos da inconsciência, de si mesmos e da vida. Só o saber liberta”. O que é necessário “...no aprendizado duma teoria é saber ignorá-la em seguida”. Ou seja: “tornar os estudos e as verdades tão íntimos tão bem digeridos, que não sejam mais aquisições estranhas a nossa personalidade que nem vestidos e jóias de passeio, mas elementos legítimos e originais dessa personalidade, integrantes dela que a fortifiquem e lhe dêem relevo”.¹⁶¹

Calcado em exemplos recheados de metáforas o musicólogo diz que:

É das águas fundas da subconsciência que surge a lara da inspiração. A lara nasceu duma sucuriju? dum boto? duma piranha? Quem que sabe! É certo que nasceu feia vestida de medo fazendo mal pros homens, rúim (*sic!*). Porém a lenda que o índio criou lhe descobre sob as ondas dos cabelos verdes uma cara humana lhe rasga uns lábios que cantam doce e fez dela uma mulher bonita. A inspiração nasce livre e informe. É o saber que lhe dá a forma propícia que vai despertar o máximo de amor nos homens e os levará pela contemplação desinteressada. É então que a lara se põe a cantar e encantar. A inspiração

¹⁶¹ *ibid.*, p. 11.

não é bela nem feia. A inspiração é uma fatalidade. A Beleza é uma consequência da inspiração de que o espírito regido por necessidades superiores fez uma obra-de-arte.¹⁶²

Nesse sentido tal como "...a Estética é necessária pro criador também o é pro intérprete e pro espectador. É certo, para o musicólogo paulista, o que diz Charles Lalo sobre o fato do esteta fazer obra de reflexão. Contudo "...isso não quer dizer que faça obra fria. Não tem obra nenhuma neste mundo que não possa penetrar o amor. As matemáticas são ainda as frutas do amor pelo número. A precisão humana de amor penetra as mais rijas abstrações. Quanto mais agora a Estética, disciplina que observa as artes!..."¹⁶³

DO BELO Mário de Andrade definiu ser "...uma circunstância fisiológica que agrada imediatamente a uma necessidade superior e sem interesse prático do ser racional"¹⁶⁴

Para uma compreensão da **ACEPÇÃO GERAL E PARTICULAR DO BELO** o musicólogo explica que:

Apesar de Tolstoi afirmar que um camponês russo seria incapaz de compreender o sujeito que empregasse a palavra beleza pra caracterizar um trecho musical ou um gesto humano a gente tem de convir que no seu conceito mais espalhado e comum até a filósofos como Plotino na Antigüidade e Cousin nos tempos modernos o Belo é tudo o que desperta um prazer deslumbrado em nós.' É assim que quotidianamente a gente escuta falar em "bela alma", "belo gesto", "belo espírito" ao lado de belo crepúsculo e belo quadro. Essa sensação de deslumbramento é mesmo tão íntima à idéia de beleza que mesmo nos sentidos mais metafóricos e desproporcionados em que a palavra belo é empregada e ela se percebe. Por exemplo quando a gente fala em "belo roubo" ou se uma criança quebra um cachepô caríssimo alguém lhe diz: "Bonito"! Esse deslumbramento espanto imediato provocado pelo

¹⁶² *ibid.*, p. 11.

¹⁶³ *ibid.*, p. 12.

¹⁶⁴ *ibid.*, p. 15.

roubo ou pelo gesto está implícito nessas variantes do emprego da idéia de Beleza.¹⁶⁵

No entanto, tal acepção “...geral e popular do Belo, embora ajude a compreender o que ele é, não é o sentido mais particular com que o empregam na Arte”. É o que desperta prazer que podemos chamar de belo na produção artística, somente “...prazer aqui se emprega num sentido superior e se relaciona com essas regiões elevadas do espírito em que toda necessidade prática desaparece e que não alcança nenhum interesse imediato”. Nesse sentido, a estética ao compreender o belo reconhece que tal idéia se consagra também às coisas e eventos da natureza, afirma Mário, já que: “Tanto na Arte como na natureza tem certos fatores que dão pro homem...” **SENSAÇÕES ESTÉTICAS.**¹⁶⁶

O indivíduo através dos sentidos e, por conseguinte por meio do “...espírito vive em relação com o mundo exterior. Essas relações produzem nele sensações de várias espécies que determinam afetos e ideias humanos: verdade bem belo ódio tristeza amor...” Tal arrolamento, bastante íntimo, “...entre o homem e o mundo exterior, relação que não provém unicamente do que o homem projeta de si sobre as coisas exteriores, porém disso e das faculdades essenciais dos seres e objetos”, causa ainda no indivíduo “...o que os ingleses denominaram de empatia pela qual o mundo exterior se liga com o homem pela sensação de Beleza. São essas as sensações estéticas”, as mesmas em que, tal como defende Charles Lalo: “‘é o ser inteiro que a gente projeta sobre o objeto do nosso pensamento’ pois que o Belo ‘nos prende sem reservas e é essa a sua mais primeira e mais profunda característica’”.¹⁶⁷ Os antigos já haviam notado tal modo de ser das percepções estéticas: “Quando Platão determina a Verdade como princípio essencial das coisas e o Belo como ‘esplendor da Verdade’ parece que ele quis caracterizar o Belo como um deslumbramento”; e é evidente que perante a magnificência, “...qualquer

¹⁶⁵ *ibid.*, p. 15.

¹⁶⁶ *ibid.*, p. 15.

¹⁶⁷ Lalo apud Andrade, *op. cit.* p. 16.

necessidade prática se obumbra e o homem é levado por uma força superior tirânica e magnífica”.¹⁶⁸

Para Mário de Andrade:

A sensação estética não provém de nenhum raciocínio. É imediata. Para que haja sensação estética o homem é levado a uma atitude de contemplação pura. Contempla e nada mais. Então recebe sensações de beleza ou de feiúra conforme a relação, o acomodamento seria preferível falar entre a personalidade inteira dele e os caracteres exteriores do objeto ou ser contemplado. Vê-se pois que o fenômeno estético provém antes de mais nada dum conjugamento de duas forças distintas: o ser subjetivo e o mundo exterior. Se o ser subjetivo é que dá pro, mundo exterior a sua identidade bela ou feia essa identidade (identificação) provém imediata e necessariamente dos caracteres formais do mundo exterior.

Ora nessa perspectiva, o Belo não se encontra inserido em nós tampouco na exterioridade do mundo, todavia no arrolamento constituído dentre essas duas diferentes entidades.¹⁶⁹

Naturalmente, que para a análise da **DETERMINAÇÃO DAS SENSACIONES ESTÉTICAS** carece-se:

(...) partir da mais simples delas e não das mais complexas. Assim fez a estética científico-experimental dos nossos tempos. Teve razão. Foi com Fechner que se assentou bem a precisão de observar as sensações estéticas elementares, as determinadas pelo som, pelo volume, pela linha, pela cores. Daí serem cor linha som etc. Determinados como fatores diretos das sensações estéticas sensação luminosa, sensação sonora etc. São puramente sensuais, como se vê. Já outras sensações estéticas mais elevadas se organizam da combinação desses elementos sensíveis entre si. É o que constitui o objeto estético, quero falar daquela realidade do objeto que provoca sensações estéticas, mais ou menos o que se chama forma. Esta é que na sua combinação de fatores

¹⁶⁸ *ibid.*, p. 16.

¹⁶⁹ *ibid.*, p. 16.

elementares nos dá a sensação estética propriamente dita. Chamo a estas sensações estéticas provindas do objeto estético de propriamente ditas apenas porque são as que realmente se organizam por intermédio da natureza ou da Arte. As outras, as sensações estéticas elementares são mais propriamente desassociações, análises experimentais de grande valor normativo e de valor grande sob o ponto de vista da Estética porém sem realidade efetiva senão raramente no campo da Arte. Com efeito a um pintor jamais satisfará o elogio de que tem belas cores porque estas não foram pra ele senão um dos elementos de que se serviu pra visar alvo mais alto, o quadro. Do quadro é que se falará que é belo e comovente.¹⁷⁰

Especificadas as “sensações estéticas” deve-se também notar algo de verdadeiramente relevante: O indivíduo, ao apresentar impressões estéticas “...lhes associa naturalmente ideias: céu, corpo, leão, mar etc. etc. Este reconhecimento não prejudica a característica imediatista da sensação estética. Tudo carece de atingir a inteligência para que seja percebido pela gente”. A percepção estética da qual desfruta o homem apenas é captada “...quando a nossa inteligência determina: isto é belo, ou simplesmente, belo”. Contudo, “...a sensação estética, a sensação de prazer desinteressado nunca vem isolada”. Necessita não perder de vista “...que o objeto percebido pelo homem produz nele uma porção de sensações simultâneas que provêm principalmente da forma (objeto estético) e da universalidade dele (ser ou coisa determinada, o que se chama em linguagem filosófica um universal)”. O modo de beleza e o modo “...de universalidade da sensação ao menos essas têm uma imediateza idêntica. São perfeitamente simultâneas e distintas. Escutando as frases duma flauta ou abrindo os olhos diante do mar o homem determinará imediatamente: mar bonito (ou feio) e música bonita”. O adicionar à impressão “...de beleza recebida as palavras mar e música não é absolutamente um julgamento, uma crítica, é um simples e natural reconhecimento”. De sorte que a “...sensação estética que temos diante do mar não provém dele ser mar e muito menos de

¹⁷⁰ *ibid.*, pp. 16-7.

podermos viajar por ele de nadar nele pescar nele porém das formas dele só dele mar que provocam imediatamente um prazer desinteressado”. Essa tautocronia “...perfeita e harmoniosa da sensação estética e da sensação de universalidade do mundo fenomenal (falo mundo fenomenal em vez de objeto pra incluir as sensações sonoras) é muito importante pra determinar o objetivo da Arte e a finalidade dela”. Não se questiona aqui “...que a sensação estética independe absolutamente de qualquer outra sensação percebida simultaneamente a ela” e emanada da própria fonte, no entanto, tal “...impossibilidade de se isolar da sensação estética” em presença da exterioridade de todas as coisas “...é que vai melhormente determinar a infecundidade de certas teorias e práticas artísticas modernas nas artes plásticas e literárias que tiram seus fatores, tanto diretos como formais, do próprio mundo fenomenal, quer diretamente (cor linha volume forma), quer simbolicamente (palavra)”. Da mesma forma “...já não se dá com a música cujos fatores, som e ritmo, são criações puramente humanas e não tirados diretamente ou representações simbólicas (a não ser na música descritiva) do mundo fenomenal”.¹⁷¹

Não trata especificamente **DA ARTE**, Mário inicia a definição desta atividade humana da seguinte maneira: “Arte é a expressão livre e sem interesse imediato do ser racional”.¹⁷² Algo que de pronto sugere que a arte constitui em elemento contemplativo por excelência. No entanto, o título que se seguiu desta frase, afirmativamente resolutiva, indica preocupação com a necessidade humana de manifestar-se artisticamente, e com certas formas menos elaboradas ou mesmo muito afeitas ao caráter popular de utilização de específicas linguagens que se apresentam em geral rudimentares em face da qualidade artística erudita ocidental, àquelas Mário qualificou-as como **PRIMITIVAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS**.

O musicólogo paulista entende que a arte é expressão emancipada e repleta de subjetividade, mais até que qualquer outro objeto da criação

¹⁷¹ ibid., pp. 17-8.

¹⁷² ibid., p. 21.

humana, com isso procura compreender o caráter psicológico da arte desde as expressões mais rudimentares até as mais complexas. Segundo Mário de Andrade: "... pra se chegar ao conceito duma coisa não basta observar-lhe as manifestações rudimentares. Porém é também evidente que nestas manifestações muita claridade se tira pra crítica das manifestações evolucionadas dessa mesma coisa". Todos os elementos da criação humana: "...são necessariamente expressões desse mesmo homem, nesse sentido da palavra expressão que implica ao ato ou à coisa a inspiração, a vontade, a crítica, elementos subjetivos". Dessa maneira é que: ..."nos objetos mais práticos criados pelo homem tem sempre uma imitação inicial da natureza, uma interpretação dela e adaptação ulterior". Nesse processo de adequação notam-se "...caracteres que não só se diferenciam de homem pra homem quando o objeto é de fabricação manual, todavia que divergem segundo o povo, segundo o lugar e segundo o tempo. (...) Os objetos de cozinha, de dormir, de vestir divergem de povo pra povo". Por essa razão é que o musicólogo entende que: "...se nestas criações do homem, nascidas duma necessidade prática imediata a expressão subjetiva se manifesta, que não será na Arte evidentemente muito mais livre e menos prática?" E afirmativamente considera que: "É por essa liberdade que ela encerra que vemos a Arte se transformar sempre e adquirir dentro da História as mais diversas e mesmo opostas expressões". Nesse sentido, "...uma apreciação, ou por outra, uma conjetura mais ou menos plausível e psicológica sobre as manifestações mais primitivas da Arte, com o homem das cavernas, o selvagem e a criança não nos poderão dar um conceito geral de Arte", isso se explica pelo fato de que tal conceito "...não só se transformou em cada nova civilização, mas pode se dizer que evolucionou duma maneira mais ou menos geral à medida que com as civilizações sucessivas o espírito humano se enriquecia".¹⁷³

Da objetividade manifesta na forma de obra de arte e, principalmente para este caso, que deriva de realizações primitivas, Mário de Andrade

¹⁷³ Ibid., p. 21.

identifica dois elementos de ordem integralmente psicológicos: “a imitação e o prazer”.¹⁷⁴

Mário divide a percepção do mundo em dois sentidos um exterior e outro interior. Assim, ao mesmo tempo em que um objeto plasmado é útil imitação da natureza o homem buscou dar-lhe acabamento estético como pura manifestação, que remonta a sua busca primitiva pelo prazer desinteressado: “A imitação era e se pode dizer que é uma fatalidade. Em toda expressão tem imitação, porque o homem manifesta o que sente e sente o que percebe. Primeiramente a percepção em relação ao mundo físico que o cerca e em seguida em relação à realidade do seu mundo psíquico interior”. De sorte que a representação artística “...nas suas manifestações mais rudimentares é sempre uma procura de prazer. Ao objeto prático de uso diário o primitivo ajunta um elemento novo desnecessário que lhe vai tornar o utensílio além de útil agradável”. Isto porque o belo pode constituir-se em mero adorno, enfeite desagregado ao valor útil do objeto. Contudo, o musicólogo acrescenta exemplo acerca da comum associação entre o útil e o belo como no caso da engenharia e da arquitetura. Ainda que para Mário se constitua um erro afirmar que: “...tudo o que é perfeito é belo”. Não obstante, da natureza: “São os fatores diretos da beleza que ele”, o homem, “imita: as cores, as linhas, os volumes. E na linguagem, que também é um objeto, um utensílio, ele imitava o ruído”.¹⁷⁵

Mário explica haver uma clara separação entre arte primitiva e arte artística. Para ele está claro que: “O que deu origem à Arte foi, incontestavelmente, a beleza. O fato artístico rudimentar por excelência não se deve procurar nas pinturas das cavernas, nas danças dos selvagens, nos cavalinhos e cachorros da criança de sete anos, ou seis”. Todas essas se constituem como “...manifestações desenvolvidas embora ainda primitivas”. E acrescenta: “O erro de Spencer foi não descer até o início do início e tomar por exemplo o canto primitivo como uma manifestação rudimentar por excelência”.

¹⁷⁴ Ibid., p. 21.

¹⁷⁵ Ibid., p. 22.

Mário explica que o aparecimento da mais incipiente forma “...de Arte está na superposição do elemento de prazer ao objeto de uso”. Nos enfeites, decorações e adornos inúteis, bem como nas garatujas de criança que a mais elementar e primitiva forma de manifestação artística se encontra. “A felicidade é o instinto mais primeiro, irracional de todo ser vivo. Da árvore, da mosca, do tapir, como do homem. Tudo que vive, vive numa luta única entre a infelicidade que provém da dor e a felicidade que se origina do prazer”. Proporcionalmente uma quanto à outra “...vão se enriquecendo na escala dos seres vivos, até que com o homem capaz de razão eles se manifestam também numa categoria espiritual”. No meio de deleites de *jerarquia* intelectual “...está o Belo, agente, ou melhor, necessidade propulsora das primeiras manifestações artísticas do homem”.¹⁷⁶

Em sua compreensão Mário pontua que uma característica de relevância existente nessas expressões artísticas ditas rudimentares, que é a de não imitarem naquele instante de sua produção a natureza, mas os fatores correspondentes ao Belo. “...Estes não se manifestam na natureza senão combinados e associados. Pois o primitivo descombina-os, dissocia-os adquirindo logo as idéias de cor, de linha, de volume, de som”. Para o musicólogo esse fato: “...prova que toda a Arte primitiva é eminentemente sintética, sendo que as ideias nada mais são que grandes sínteses. E sínteses elevadíssimas do espírito o que prova a elevada espiritualidade do Belo”.¹⁷⁷

O professor de estética explana que apenas após: “...de na Arte decorativa dos objetos o homem primitivo ter isolado em ideias os fatores diretos da Beleza, ritmo e som pela dissociação do movimento e do ruído, linha, cor, volume pela dissociação das formas, que ele desenvolve o seu conceito de Arte”. É do adiantamento qualitativo de sua produção que se tornou possível adotar como arquétipos: “...os desenhos das cavernas, as melodias e danças dos selvagens, os cachorrinhos e as vaquinhas das crianças de seis anos. São estas manifestações diretamente imitativas embora muitas vezes não sejam realistas”.

¹⁷⁶ Ibid., p. 22.

¹⁷⁷ Ibid., pp. 22-3.

Por tais manifestações é que nota-se a aquisição de uma importância prática e mesmo imediata, pois que: “A Arte se torna fenômeno de encantação de magia. O primitivo reproduz o que deseja e o que teme. Reinach vê com justas razões psicológicas o caráter interessado dos admiráveis desenhos das cavernas de Altamira”. Mário diz não ser necessário: “...ir até evidenciar qual o interesse que determinava a criação do desenhista, se essas obras-de-arte tinham função mágica de encantação...”. Porém, vale notar que mais aparições artísticas denotam que: “...o homem já não artefaz mais para simplesmente alcançar um prazer de Beleza pois senão pintaria também coisas que lhe era fácil de adquirir, contemplar, imitar, porém artefaz só o que deseja ou teme”. De modo que uma vez dado o primeiro passo em direção à estética como busca do prazer, ainda que de modo primitivo: “...o Belo se torna um meio pra alcançar um fim”. O primitivo homem das cavernas representava nas paredes os “mamutes”, “renas”, “peixes” e “seres humanos”. Claro está que o que “...ele reproduzia agradavelmente era o que caçava e pescava e que porventura nem sempre conseguia”. Mário explica conclusivamente que: “Eram os seus desejos, os seus ideais práticos (...) que ele reproduzia: renas e peixes que o alimentavam, homens e mulheres com que se unia”, de modo a criar “descendência e as facilidades todas da união, mamutes e entidades metafísicas, deuses que amava ou que temia”.¹⁷⁸

Ao traçar os **CARACTERES PRIMITIVOS DA ARTE** Mário de Andrade identifica que a arte se originou de três carências imperativas: “necessidade de expressão, necessidade de prazer, necessidade de comunicação”. Em primeiro lugar, que a expressão surge como sintoma da liberdade que apenas o espírito pode dotar ao homem em distinção deste em relação aos demais animais. Tem-se assim que “...a expressão implica além do sentimento ou da sensação que a origina, o conhecimento total da sensação ou do sentimento por meio da abstração e a vontade. Vontade livre que pode ser abandonada”. De sorte que o ser humano: “...como espírito sente a necessidade de

¹⁷⁸ Ibid., p. 23.

expressão. Em todos os gestos espirituais dele essa expressão se manifesta”.¹⁷⁹

Em segundo lugar, com relação à necessidade de prazer, alvo de discussão inicial, a arte foi compreendida enquanto fonte de prazer superior, já que deriva da necessidade do espírito. Como complemento a esse entendimento e tomando das palavras de Farias Brito o musicólogo paulista assevera que: Tal “...necessidade da Arte interessada e já organizada do primitivo permaneceu por que esse interesse era idealizado, tendia pro *melhor*”. Nesse sentido, e ainda referindo: “...Farias Brito que diz admiravelmente que a Arte nos dá ‘...a visão de uma realidade mais alta e mais perfeita, transportando-nos a um mundo novo e estranho, onde se aclara todo mistério e se desfaz toda a sombra e onde a própria dor se justifica como revelação ou pressentimento de uma volúpia sagrada. É, em conclusão, a energia criadora do ideal’”.¹⁸⁰

Por último, ao tratar da necessidade de comunicação Mário explica que tal imperativo constitui “...circunstância psicológica de socialização” além das “...relações do ser humano com o mundo físico e o mundo metafísico”. Isso porque segundo o musicólogo: “Seja pela revelação seja pelo terror o primitivo teve conhecimento de seres superiores bons e maus”. Ou seja, uma vez que “...eram bons ou maus, isto é, mantinham com o homem relações apreciáveis prática ou moralmente a necessidade de comunicação que levou o primitivo a criar um conceito de Arte e objetivá-lo implica também essas relações do homem com a Divindade ou divindade”. Ora, caso tenham os arrolamentos entre pares ocasionado certa “...finalidade sexual ou social de muitas manifestações da Arte primitiva, as do homem com os entes divinos deram a outras expressões artísticas a finalidade religiosa”. Além disso: “sendo impossível ao homem sem um grande desenvolvimento intelectual conceber entidades sem forma, puros espíritos, a terra se povoou de deuses”. Deste fato derivou uma: “...Arte mágico-religiosa de concepção homeopática que pretendia

¹⁷⁹ Ibid., pp. 23-4.

¹⁸⁰ Ibid., p. 24.

agir no igual pelo seu igual, tornando-o assim propício”. Tal carência de comunicar e estabelecer diálogo também se revelava “...com o mundo físico com o qual o primitivo se identificava por uma fatalidade de convivência e de imitação por desejo”. Da mesma forma que: “Também a criança pinta o que ama ou deseja ou a assusta. São bichos ruins, são cavalos, cachorros e mamãe com papai. Se a deixamos livre naturalmente e isenta de contágios artísticos”. Também “...o primitivo desenhou os mamutes medonhos, os peixes que o alimentavam, as renas que amansou”.¹⁸¹

Segundo Mário de Andrade foram essas três necessidades que mantiveram a arte primitiva - e poder-se-ia dizer aqui popular – interessada, vinculada a uma finalidade não especificamente estética, diferentemente da arte pura, sem conexão propriamente com a utilidade. Nas palavras do autor: Se as manifestações artísticas mais precárias, a decoração dos utensílios, é uma manifestação de Arte-pura nesse sentido que cria desinteressadamente a Beleza, a mais precária organização de Arte é interessada porque o homem não podia ainda dissociar conscientemente os prazeres de interesse imediato dos de interesse mediato, enfim: separar o Belo do Bom, do útil.

Mário especifica que essa separação apenas ocorre nos momentos de passagem em que certo modo de fazer artístico e, portanto, “...de expressão se torna acadêmica, aprendida e vai sendo trocada por outra nova”. Ainda que o indivíduo “...perca da memória, à medida que uma orientação artística progride, os interesses que determinaram essa orientação, eles estão subconscientemente organizando-lhe a criação”. Nesse sentido, cabem os exemplos remontados por Mário quando diz da “...Arte grega”, que apenas “...dissociou a idéia do Belo das idéias de sociedade e de religião pouco antes da fase alexandrina, quando já decaía”. Em outro momento, o que seguiu do renascimento, “...o Belo só foi dissociado das idéias de sexualidade (Itália principalmente) de organização urbana (Países Baixos principalmente) e de religião quando já nos séculos dezessete e dezoito os cânones renascentes se

¹⁸¹ Ibid., pp. 24-5.

academiaram principalmente em França”. No período Romântico “...o Belo só se dissociou da insatisfação humana com o romantismo virtuosístico dos Paganinis, dos Liszts, dos Heredias, dos Cauthiers e com o romantismo formal dos realistas da prosa e da pintura, com os pré-rafaelistas ingleses, com os impressionistas da pintura e da música”. Mário explica que tais exceções “...não excluem sensibilidade aos artistas dessas fases”. Contudo, o que se nota é que nas representações artísticas “...mais universalmente aceitas como supremas, na obra de um Ésquilo, dum Shakespeare, dum Miguel Anjo, dum Cervantes, dum Rembrandt, dum Beethoven, dum Whitman a Arte apresenta sempre uma idéia, um ideal mais interessados e práticos a que a idéia do Belo se associa”. Mário de Andrade conclui esta passagem identificando que a “...diferença entre estes grandes e os primitivos está em que nestes a expressão embora determinada pela vontade não seja ainda propriamente livre. Está determinada necessariamente por uma necessidade prática qualquer de comunicação. Fatalizada por isso”.¹⁸²

Importante notar que tal associação da arte primitiva na acepção marioandradiana constitui valor artístico ainda que interessada e justifica esse fato, fazendo referências aos grandes nomes da arte ocidental, demonstrando o atrelamento da produção de tais autores com práticas societárias específicas.

O autor acentua que é a necessidade prática de comunicação da arte possuir, quem potencializa ou mesmo caracteriza a **EVOLUÇÃO DA ARTE**.

Mário explica que ao passar “...do período primitivo pras primeiras civilizações históricas a Arte continua ainda como uma função diretamente prática. Está sempre unida às celebrações sociais e religiosas. E algumas raras vezes é sexual e erótica como no Ramaiama”. E na ocasião em que Mário diz que a arte encontrava-se atrelada às “...celebrações de interesse prático tal qual a religião e os fastos sociais” quis o musicólogo, especificar “o caráter litúrgico, isto é, integrante e essencial dela que tinha então. Ainda hoje a Arte leva os encantos dela pras festas do homem porém estas podem realizar-se sem ela”. Já que sacada a “...música das missas atuais a missa continua a existir, tirada a

¹⁸² Ibid., p. 25.

música e os arcos-de-triunfo numa parada e dum cortejo presidencial parada e cortejo continuam a existir. As artes servem para cobrir de atrativos tais celebrações. E apenas”. Contudo não foi o que ocorreu “...nas grandes civilizações da Antigüidade. A Arte tinha parte litúrgica nas festas e muitas vezes mesmo a Arte era a própria festa”. Um exemplo para isso está no “...ditirambo”, em que o “coro orquístico, se resumia primitivamente a festa religiosa de Dionísio. Mais tarde quando as Grandes Dionisíacas atingiram perfeito esplendor era nos concursos de canto e de aulas e na representação das tragédias que esta festividade religiosa se compunha”. Mário exemplifica dizendo que também no “Egito as estátuas não eram simples representações, imagens de deus ou rei porém outras tantas manifestações deles pois que nelas moravam os kas, almas diversas da mesma personalidade”. Alguns versículos bíblicos dotados de lirismo “...encerram a história do povo e os Upanixades a evolução primeira do pensamento indiano. As artes eram úteis e moralizantes”. Assim, por conta desse caráter não apenas auxiliar, mas também prático das artes primitivas é que o autor compreendeu não serem livres, tais manifestações. Uma vez que tal tipo de arte é antes “...escrava numa porção de regras e cânones tradicionais a que geralmente se atribuíam origens divinas e lendárias, e que obrigavam o artista ao papel de artífice, destruindo-lhe a liberdade individual, diminuindo e abafando invenção”. Foi entendido que em tais condições o “...artista não era ainda um ser que obedecia às suas impulsões líricas individuais, era um operário das necessidades líricas do povo”. Mesmo na “...Grécia a que estava destinado o papel de libertar a Arte do interesse prático imediato, ainda nos seus séculos de esplendor o artista não é um ser inteiramente livre: o poeta é ao mesmo tempo músico e dançarino e o arquiteto, escultor e decorador”. Mário chama a atenção em nota, dizendo que: “Na chamada arte popular este conceito continua sempre. Não tem poesia sem canto e muitas vezes dança. Escultura sempre pintada, como no Egito e na Grécia”. E nesse sentido, “...se um Sófocles principiou a separação das artes rítmicas fez não porque considerasse a poesia como um meio isolado e livre de expressão, porque um defeito físico lhe impedia de cantar”. Segundo Mário: “O mau exemplo teve imitadores e as artes puderam

se conceber sozinhas então. É com os séculos quarto e terceiro incontestavelmente período já de decadência artística pra Grécia” que vai se estruturar “...pela primeira vez historicamente essa dissociação da Arte e do litúrgico útil. O artista duma Arte só, principia a brincar e a virtuosidade aparece”.¹⁸³

Para o musicólogo paulista essa é a evolução que a arte seguirá potencializando o **CONCEITO ATUAL DA ARTE**.

Pela forma como conduziu seu raciocínio imbuído pelo evolucionismo, Mário deduziu: “...que a expressão artística tende a se tornar livre. Cada vez mais livre. Porém isto não quer dizer liberdade absoluta coisa inexistente e absurda, pois que o próprio preconceito da liberdade absoluta, destrói a liberdade da Arte que é uma expressão”. Pois que a “...expressão se sujeita a um despotismo de circunstâncias que a fazem nascer e a determinam e organizam. Circunstâncias de sensação, de sentimento e de personalidade”. O conceito de emancipação irrestrita “...teria de reagir necessariamente pelo menos contra o determinismo das sensações e sentimentos senão já não seria mais absoluta. A verdadeira única liberdade artística é a que se ignora a si mesma”. (...) Assim, quando o musicólogo paulista diz “expressão livre” quer exprimir “...que ela não é obrigatória. O artista, levado pelo fogo da criação pode se tornar um ser fatalizado, abandonar tudo, se esquecer de comer e de dormir pra criar, porém a expressão artística dele permanece livre, cada vez mais livre porque ele pode ainda e sempre dizer ‘Não quero’”, e sustar a enunciação de sua interioridade, não se expressando. “E dado mesmo que ele viesse a morrer desse ‘Não quero’”, proposição bastante sentimentalista além de dúbia, ainda assim “...a expressão artística dele permanece livre, cada vez mais livre, porque essa morte proviria duma veleidade do espírito condicionando a matéria, duma exaltação individual do espírito e nunca duma obrigação religiosa, social ou sexual”. Assim Mário identifica uma diferença considerável no modo de ser e produzir do artista: “Com as civilizações antigas, incluindo nelas a Grécia até o século quinto as chamadas belas-artes são na

¹⁸³ Ibid., p. 26.

realidade boas-artes, ofícios de utilidade prática diária, partes integrantes da economia social”. Diferentemente nos novos tempos: “...o artista principia a brincar. O conceito da Arte-brinquedo não significa Arte-pura, (...). Esta admirável designação de Arte-brinquedo serve pra determinar a liberdade da expressão artística, mais ou menos o gasto das energias supérfluas...”.¹⁸⁴

Ainda que com o principiar do cristianismo, enquanto ideologia que predominou no período em que se seguiu a “Idade Média, esta qualificação de liberdade da expressão artística se ronronasse e mesmo desaparecesse totalmente por vezes, ela voltou do século treze em diante e continua cada vez mais evidente até nós”. E em decorrência de tal entendimento “da liberdade da expressão da Arte-brinquedo ressalta a sua desnecessidade imediata. É óbvio: o que é livre, nesse sentido que pode existir ou deixar de existir, não é necessário em relação às instâncias da vida”.¹⁸⁵

Em **SINTESE**, Mário de Andrade entende que a expressão nada mais é que a “manifestação do gesto humano” condicionada pela vontade e também pela abstração. Já que o: “fenômeno vital se caracteriza pelo movimento que é ação. Inação é morte. O homem age sempre no corpo e/ou no espírito”.¹⁸⁶

Como conseqüência: “Quando o homem buscando a felicidade pela satisfação das necessidades superiores do ser racional procurou realizar o Belo expressou-se pela primeira vez esteticamente”. E pelo fato de estar excessivamente atrelado “...ainda as instâncias da vida prática a primeira Arte organizada que criou foi litúrgica e interessada, integrando-se nessa vida prática. Por isso em seu primeiro conceito a Arte foi a expressão obrigatória e prática do espírito organizando a vida”.¹⁸⁷

Como próximo passo com o progredir “...geral da prática da vida o homem conseguiu separar dela a Arte abandonando o conceito litúrgico desta”. Por essa razão que a Arte fragmentou-se de “...seu condicionamento à vida prática e se tornou uma expressão do espírito, não mais obrigatória, mas livre e

¹⁸⁴ Ibid., pp. 26-7.

¹⁸⁵ Ibid., p. 27-8.

¹⁸⁶ Ibid., p. 28.

¹⁸⁷ Ibid., p. 28.

acidental, barganhando a sua primitiva precisão imediata, física por assim dizer, por uma necessidade mediata absolutamente subjetiva”. Daí decorre que a “...Arte no seu conceito evoluído se tornou expressão livre e desprática do espírito idealizando a vida. Atualmente a Arte é a expressão livre e sem interesse imediato do espírito”.¹⁸⁸

Dessa maneira Mário compreendeu que deriva do espírito humano a **NECESSIDADE DA ARTE**. O musicólogo paulista aceita de B. Croce em sua obra “*Breviário de Estética*” a idéia de que a Arte existe enquanto “...intuição, o que é perfeitamente verificável pela análise psicológica, prova a necessidade da Arte”. Pois que a intuição para o musicólogo existe como fatalidade e necessidade constante, uma vez que: “...a gente a adquire sem querer. Intui”. Mesmo porque “...toda intuição deriva duma exigência incontrastável do nosso espírito ao contato do mundo fenomenal psicológico ou físico. Ainda por aí se pode dizer que toda intuição é necessária porque é um conhecimento”. Nessa perspectiva: “A Arte embora não seja útil praticamente falando (de agora em diante só falarei de Arte no seu conceito atual) é necessária porque é inerente ao homem e porque é conhecimento”.¹⁸⁹

Para o autor: “O que porém caracteriza o conhecimento em Arte é a relação dela com o Belo, diferentemente do conhecimento em Lógica que é a relação desta com a Verdade e do conhecimento em Moral que é a relação desta com o Bem”. Segundo explica Mário de Andrade o conhecimento meramente abstrato e totalmente passivo das ciências se origina da Verdade e ressalta ser necessário “...não confundir ciência com aplicação prática das ciências”. Assim como o “conhecimento de utilidade” prática, totalmente ativo é oriundo do Bem. De sorte que a Arte “...se caracteriza pelo conhecimento virtual, intermediário entre a passividade do conhecimento científico e a atividade do conhecimento utilitário que lhe é dado pela adjunção do prazer superior”. Mário é enfático ao dizer que a “Arte é uma expressão”. E explana que enquanto tal “...nasce dum sentimento que provoca a impulsão lírica, a

¹⁸⁸ Ibid., p. 28.

¹⁸⁹ Ibid., p. 28.

inspiração. A inspiração não mostra pro artista a origem da obra-de-arte que ele vai criar porém o que essa obra-de-arte vai *representar, isto é, o seu fim*". E, por se tratar

"...dum artista e duma obra-de-arte por fazer o criador se expressa organizando de tal jeito a evolução da expressão e a forma dela que a conseqüência dessa organização é surgir a Beleza, o prazer superior. E então na obra-de-arte já realizada o espectador (incluindo neste o próprio artista) pela própria imediateza do Belo recalca o conhecimento da expressão pra um segundo plano. Não, nunca abstrai esse conhecimento pois que vai identificar com a coisa conhecida mas porém virtualiza esse conhecimento. Assim em Arte é o Belo que é imediato necessariamente ao passo que a expressão vai se tornar conhecimento de necessidade mediata, não prática mas agente, não real mas virtual. Parece-me que quem caracterizou bem isso foi Volkelt quando falando das relações entre a sensação estética e a sexualidade, observou que a Arte como Arte não desperta em nós o desejo sexual porém a certeza de que somos sexuados, a certeza da nossa sexualidade. Esta observação a gente pode aplicar, além da idéia de sexualidade, pras idéias de religião, de sociedade, etc. A Beleza das obras-de-arte nos prende imediatamente e nos identifica com elas. E então virtualmente nós nos sentimos capazes de amar e sofrer morte de amor pelo conhecimento de Lindóia, de religião e de arrependimento religioso pelo conhecimento do Cristo e a *Adúltera* de Bernardelli, de amizade, igualdade e do sentimento de outros homens e raças pelo conhecimento do *Chinês* de Anita Malfatti.¹⁹⁰

Por esta razão é que não se pode tratar a arte como algo dispensável ou supérfluo. uma vez que:

"...pelo próprio conceito hedonístico de Arte esta é ainda necessária pois que o Belo é uma exigência superior do espírito, mais essa necessidade mediata da Arte se revela quando consideramos esse conhecimento virtual que ela nos dá duma realidade

¹⁹⁰ Ibid., p. 29.

psicológica ou física da vida. A definição que dei de Arte considerava-a na sua manifestação subjetiva”. Definindo-a pela sua manifestação objetiva poder-se-ia dizer que Arte é a expressão que nos dá o conhecimento virtual da vida”.¹⁹¹

Quanto no parágrafo anterior Mário afirma que a quilo que é a expressão para o artista e de outra parte o conhecimento para o expectador são na verdade o autêntico escopo e os reais fins, bem como a própria finalidade da arte, e modo que somente o belo por “...seu caráter de imediateza virtualiza essa finalidade tirando-lhe o interesse prático”. Eis a **DISSOCIAÇÃO DAS IDÉIAS DO BELO E DA ARTE**

Se a gente observa então qualquer obra-prima percebe logo o que eu afirmo. Imaginar-se um Dante, um Bach, um Aleijadinho, um Okussai, um Ibsen servindo-se da vida pra criar o Belo é positivamente torcer a clareza da realidade. Virtualizaram ou idealizaram a vida servindo-se do Belo artístico, isso sim. Pra nós hoje Mozart parece um artista que só se preocupou com a realização da Beleza. Porém é Panzachi que lembra muito bem (*Mondo della Musica*, p. 25) tempo houve em que Mozart era considerado expressador do tumulto das comoções vitais e lhe opunham Haydn que consideravam calmo realizador da Beleza. E o próprio Mozart caracterizava a Arte dele como expressão. Porém apareceu Beethoven e o divino criador das *Núpcias de Fígaro* foi considerado um criador de Beleza unicamente. Mas desenvolverei melhor as relações do Belo e da Música no capítulo seguinte¹. O que se pode perfeitamente observar é que a expressão dum interesse vital foi sempre a finalidade de todas as obras-primas.

Mário completa essa idéia observando que: “É porque o Belo idealiza e virtualiza a vida que a Arte se serve dele pra criar. Ele se torna assim o meio, a conseqüência da expressão artística. Foi ele quem deu origem à Arte que só existe porque o Belo existe”. contudo, acevera que o belo não constitui a

¹⁹¹ Ibid., pp. 29-30

finalidade da arte, já que o “...fim desta é o conhecimento virtual da vida idealizada. Psicologicamente e historicamente já o provei”.¹⁹²

Além do que, caso fosse a Arte “...a realização do Belo porque a distinção entre sentidos artísticos e não artísticos? Essa distinção é justa, pode-se dizer que intuitiva. O gosto, o tato, o olfato não produzem Belas-Artes. Só o ouvido e a vista as produzem. Mas por quê?” Mário explica que meramente pelo fato de o “...olfato, gosto e mesmo tato não podem levar a gente a um conhecimento suficiente da vida. São integrantes porém não são suficientes. Só o ouvido pelos símbolos intelectuais das palavras e a vista pela percepção das formas é que nos levam a esse conhecimento não integral mas suficiente”. (...) “É incontestável, o Belo se manifesta pelos cinco sentidos. Então só porque dois desses sentidos produzem Belas-Artes? Simplesmente porque o Belo tem de ser dissociado da ideia de Arte pra que esta seja compreendida”. Assim como a Arte é a expressão e o conhecimento virtual da vida. Ninguém soube que um homem infeliz de amor ou estático de crença fosse fazer um vatapá pra expressar a sua dor ou o seu êxtase”, do mesmo modo que “...pra inventar um perfume de Coty fosse preciso uma morte de mãe. Porém da desesperança de amor Beethoven fez o adágio da op. 27 e do amor satisfeito Schumann muitos lieder e Chopin o *Concerto em fá*. Expressões. Conhecimentos”. Do contrário “...caímos em Kralik, em Mário Pilo, em Guyau mesmo que aceitou o veludo como Bela-Arte”.¹⁹³

Com didática cuidadosa Mário de Andrade explica que: “O tato, o olfato, o gosto produzem incontestavelmente sensações estéticas. Cousin excluindo esses sentidos do campo em que o Belo se manifesta observa que nem tudo o que agrada é Belo”. Afirma que o belo não se trata de tudo o que agrada, contudo, “...isso não prova que esses três sentidos não produzem sensações estéticas. Produzem. Até será talvez possível separar o tato dos outros dois porque na realidade existe muito de manifestação tátil na sensação artística”. De modo que aroma e sabor, ou mesmo “...uma seda despertam prazeres que

¹⁹² *ibid.*, p. 30.

¹⁹³ *ibid.*, pp. 30-1.

se coadunam perfeitamente com a definição psicológica do Belo que dei e que é atualmente geral. São prazeres que agradam imediatamente e desinteressadamente”. Por esta razão suprem agradavelmente a uma reivindicação superior, e é superior já que “...não é necessária. Por onde se pode discutir que a sensação produzida pelo gosto e pelo olfato são o Belo é pela observação se essa exigência superior é do espírito ou do corpo”.¹⁹⁴

Mário de Andrade entende a **ARTE PURA** como manifestação precária já que efetiva em sua própria constituição a separação entre o belo e a arte, “...com exceção da que se manifesta pela Música. E assim mesmo!...

A dissociação nos permitiu verificar que antes de mais nada a Arte é expressão e conhecimento. Qual pode ser e é o conceito do que se chama Arte-pura? É o da Arte hedonística, realizadora do Belo e nada mais. Ora quais são os meios de que as artes se utilizam? São unicamente os fatores diretos? Não, porém esses fatores nas suas combinações e associações. Essas combinações e associações produzem fatalmente a necessidade embora superior e virtual do conhecimento. Já verifiquei que as idéias de mar, de árvore, de amor etc., embora não sejam as que produzem as sensações estéticas entram na sensação artística. Ora a Arte-pura é fatalmente caótica porque apresenta formas que o espírito pela coerência natural do seu mecanismo quer associar e não encontra com quê. Daí um enigma, uma inquietação que prejudicam aquele estado de contemplação calmo e livre do espectador, engraçado! estado que justamente a Arte-pura mais que nenhuma outra exige. E o que é pior, o espectador não encontrando o conhecimento vital nessas manifestações de Arte-pura, o seu espírito se perde numa série infundável de associações-de-imagens que destroem totalmente a natural passividade do estado contemplativo. Eis o grande defeito do Cubismo e de todas as Artes-puras contemporâneas. Sei que se pode atingir o gozo puramente estético com essas manifestações e eu mesmo atinjo perfeitamente mas porém pra atingi-lo carece todo um estudo desenvolvido preparatório e

¹⁹⁴ *ibid.*, p. 31.

um esforço erudito que não é natural e que não se pode exigir de toda a gente. A Arte torna-se por isso um objeto de luxo restritíssimo pra elites mirins, Arte de enigma, de chave, de maçonaria. Um erro que o conceito universal e histórico da Arte verifica com facilidade. E se uma pessoa inteiramente ignorante consegue apreciar um quadro cubista, por exemplo, é porque inconscientemente dissocia daquela combinação artística que deve ser compreendida em conjunto os fatores diretos da sensação estética que lá estão: as belas cores, as linhas etc. Aprecia as linhas, aprecia as cores, não aprecia o quadro.¹⁹⁵

Mário encerra este terceiro capítulo de sua *Introdução à Estética Musical* indagando e respondendo a três questões de interesse: “Pode-se admitir a Arte-pura? Pode-se admitir que o assunto dum quadro seja o próprio quadro? Admitir que a ‘Arte seja uma máquina de produzir comoções’ estéticas?” O musicólogo não duvida de tais possibilidades e explica que: “Uma pintura de Baumeister um mármore de Lipchitz são incontestavelmente Arte, Arte hedonística, porém Arte duma grande pobreza. Realizam o Belo. Porém Belo paupérrimo porque se realiza unicamente com os fatores formais dele”. E criticando a solidificação de tais possibilidades estéticas da arte moderna diz que: “A única associação que se pode obter diante de tais obras é: quadro, escultura. Era isso justamente que esses artistas procuraram atingir. Atingiram e interessantemente. Têm muito valor”. Contudo “...o mal foi que emperrados dentro duma teoria não foram bastante criadores ou bastante livres pra se livrarem dela. Eu sempre disse que o mais difícil no aprendizado duma teoria é libertar-se dela em seguida”. Conclusão: “Se esqueceram de que a Arte era expressão e conhecimento. Por isso os Kandinskis, os Legers morrem de pobreza”.¹⁹⁶

Após introdução mais geral acerca da estética, do belo e da arte Mário traçou uma definição **DA MÚSICA**: “A Música é a Arte dos sons em movimento”. Nesse sentido, para explicar **O FENÔMENO FISIOLÓGICO**

¹⁹⁵ *ibid.*, pp. 31-2.

¹⁹⁶ *ibid.*, p. 32.

MUSICAL Mário se vale de sua própria explicação anterior em que definiu a “...Arte como expressão e conhecimento compreensivo”. Uma vez que “...todo o problema do conceito de Música reside em estabelecer de que maneira ela é expressão e é conhecimento. Problemas básicos de grande complexidade que tem preocupado todos os estetas e artistas”. Uma grande parte “...dos artistas musicais rejeita repugnado essa idéia muito espalhada de que a Música não representa coisa nenhuma”. Isso porque “...diante da observação do fenômeno psicológico musical os estetas psicólogos estão mais ou menos dispostos a recusar pra Música o poder de representação compreensível. Foi o estudo do fenômeno fisiológico musical que veio em grande parte esclarecer o problema máximo”.¹⁹⁷

Os estudiosos Lucien Bourguès e Alexandre Denéréaz “...nas primeiras partes do interessantíssimo livro deles, *La Musique et la vie intérieurs*”, analisaram “...a manifestação musical sintetizando e resumindo as descobertas anteriores de músicos, psicólogos e estetas experimentadores, pode-se dizer que eles explicaram a sensação sonora em geral e as sensações sonoras particulares”, contudo, de fato não produziram “...a solução sintética do problema do caráter de expressividade da Música. Porém do estudo deles que resumirei agora a gente pode tirar um dado importante pra resolução desse problema”. Em nota Mário ressalta que:

O capítulo ‘Dinamogenia e o Gesto Vocal’, em Denéréaz p. 29, sobretudo no final dá prova por onde a música tira a sua expressividade compreensível. É ainda uma mimese da sensação expressa praticamente pelo gesto. Não dizendo coisa alguma simbolicamente inteligível ela é compreensível pela memória das sensações expressas.¹⁹⁸

O que ocorre é que: “A onda acústica impressiona o sentido da audição. Esta impressão é conduzida ao cérebro pelo nervo acústico condutor e aí transformada num estado de consciência que a torna conhecida. Tivemos uma sensação sonora. O fenômeno fisiológico musical, porém não pára aí”. O

¹⁹⁷ *ibid.*, p. 37.

¹⁹⁸ *ibid.*, p. 37-8.

entendimento do esteta é o de que a “...sensação sonora se difunde transformada por todo organismo, como aliás toda e qualquer sensação. Este fenômeno pode se concretizar na ‘lei da difusão’ formulada por Bain”, em que “toda a vez que uma sensação é acompanhada de consciência (nem é necessário isso aliás) as correntes” estimuladas acercam-se no sentido de “...se difundir por todo o cérebro e a impressionar todos os órgãos do movimento e as próprias vísceras”.¹⁹⁹ Em nota o musicólogo paulista expõe validamente para a sua compreensão uma citação da já referida obra de Bourguès e Denéréaz que diz: “Toutes les fois qu'une impression est accompagnée de conscience, les courants excités tendent à se difuser dans le cerveau tout entier et à ébranler tous les organes du mouvement et jusqu'aux viscères eux-mêmes”.²⁰⁰

Nesse sentido, “...a sensação sonora conduzida ao cérebro tem como resultado um ato reflexo pelo qual os nervos motores vão movimentar agora todo o organismo. A sensação sonora cria dinamogênias, isto é, um desenvolvimento e gasto de forças físicas”. Cada dinamogenia é criada caracteristicamente por cada sensação sonora também particular, “...à qual se superpõe uma dinamogenia geral que é a soma dessas particulares e que representa a sensação sonora geral produzida por um trecho musical qualquer. Esta dinamogenia geral é que causa o prazer estético, dizem os autores que resumo”. Através dos vários “...fatores diretos musicais (intensidade, altura, duração, timbre e emissão sonora e sua sucessão e combinação) é criado o ritmo dinamogênico. Este ritmo dinamogênico é que vai operar na gente uma motricidade, um estado de movimentação”. Existem “...duas espécies de motricidade no homem: a motricidade interna, vaga, geral provocada pela movimentação continuada das vísceras e a motricidade externa, consciente, particular dos órgãos motores. A primeira se chama cenestesia, a segunda, quinestesia”. Aquela por sua particular característica “...só registra as grandes oscilações gerais do ritmo dinamogênico. Não é sutil nem variada, é uma larga

¹⁹⁹ *ibid.*, p. 38.

²⁰⁰ Bourguès & Denéréaz apud, Andrade, *op. cit.*, p. 52.

síntese e dos efeitos cenestésicos do ritmo dinamogênico provém à universalidade reconhecida da Música”. A funcionalidade da cenestesia é somente a de registrar “...a dinamogenia geral dum trecho ouvido, agora as dinamogenias particulares são registradas pela quinestesia que afeta os órgãos motores”. A funcionalidade da quinestesia é a de provocar “...estados de consciência muito mais determináveis sendo os gestos dos órgãos motores muito mais lentos que a rápida movimentação visceral”. Segundo Bourguès e Denéréaz “De certa forma a cenestesia dá o fundo da comoção, e a quinestesia caracteriza a cenestesia.”²⁰¹ Eis que: “Toda sensação sonora, pela lei de difusão, será seguida de gesto. Se a gente agita um chocalho diante duma criança de mês ela se move, se agita. Com o adulto esse movimento é reprimido por preconceitos sociais que a criança e até certo ponto o selvagem não têm”. Dessa forma, “...reprimida a quinestesia é mais ainda suscetível de estados de consciência, de conhecimento. Qual a natureza dessa motricidade cenestésica e quinestésica produzida pelo ritmo dinamogênico?” Por meio do “...estudo das dinamogenias particulares se observa que o prazer estético é provocado por uma soma consecutiva de rápidos prazeres e dores sucessivos. Ouvido o lá médio a gente tem uma sensação de prazer”. Caso ouçamos na sequência “...o sol sustenido inferior imediatamente a esse lá, esta nova dinamogenia sendo inferior como intensidade (...)” possui “...uma ressonância psicológica depressiva: dor. Daí toda frase musical ser uma sucessão de prazeres e dores. Depois desta exposição de fatos concluem os autores. A natureza da motricidade produzida pela música é de caráter muito geral”. Esse período musical ou “...frase não determina tal gesto porém apenas nos exalta ou nos deprime ou nos agita ou nos acalma. E observam que em vez de gestos particulares são muito mais propriamente *atitudes* que a Música provoca”. E pelo fato dessas atitudes serem “...reprimidas e não executadas a consciência as percebe como comoções. Comoções não cenestésicas e vagas porém determinadas: sentimentos ‘destituídos de qualquer coeficiente intelectual’. E

²⁰¹ Idem, p. 38.

corrigem as palavras comoção e sentimento empregadas pra ‘graus de tensão emocional’”. Desse modo:

a Música não provoca sentimentos porque todo sentimento é provocado por um acontecimento real ou imaginado. Ora a Música não pode exprimir o mais simples acontecimento porque ela é o acontecimento de si própria. O que seja dito de passagem não prova coisa nenhuma pois a Poesia também é um acontecimento e no entanto descreve acontecimentos. A Música só provoca pois graus de tensão emocional que por identidade podem ser associados a acontecimentos apreciáveis intelectualmente, amor, cólera etc. O que não quererá nunca dizer porém que ela os represente. E assim, por caminhos cujo valor discutirei adiante, Bourguès e Denéréaz chegam a uma conclusão quase que universalmente aceita pelos estetas musicais e pelos próprios músicos: a Música não representa comoções intelectualmente apreciáveis. Depois disso, tombo no vácuo: os nossos autores aceitam o lugar-comum e como conclusão das conclusões dizem: “O acontecimento musical que é um acontecimento motor duma qualidade determinada não pode ter pra consciência, além do seu significado sonoro, senão uma significação emocional. E essas significações emocionais sendo, como vimos pelo exame do ritmo dinamogênico, de variedade quase infinita a linguagem é absolutamente incapaz de traduzi-los”.²⁰²

Mário explica que: “Este é desses lugares comuns da Estética que carecem de ser imediatamente removidos porque não tem realidade crítica nenhuma. É subterfúgio dos que querem à força que a Música descreva qualquer coisa”. Coisa nenhuma “...existe conscientemente que a linguagem não possa expressar”. Por essa via, no momento em que especificamos “...que a Música provoca estados emocionais *vagos* com este qualificativo se determina perfeitamente que esses estados não são determináveis pela consciência e portanto não podem ser objeto de compreensão consciente”.²⁰³

²⁰² *ibid.*, pp. 38-9.

²⁰³ *ibid.*, p. 39.

Das argumentações que Borguès e Denéréaz se valeram, Mário de Andrade observou que:

Primeiro: os autores se serviram de fenômenos gerais pra tirarem uma solução particular. O que no caso é errado. Todos os fenômenos observados não se aplicam particularmente à sensação sonora porém a todas as sensações indistintamente. E se de fenômenos fisiológicos gerais tiraram uma solução particular relativa à Música, esta sendo uma manifestação além de fisiológica, psicológica, como provaremos adiante, os autores observando particularmente o fenômeno fisiológico musical não podiam tirar uma solução geral do problema musical que é também psicológico. É uma demonstração pois duplamente viciada pela base. Segundo: os autores dão como provado e servem-se dela, a engenhosa explicação de William James adotada por Ribot e outros de que as comoções são resultados de estados cenestésicos e quinestésicos e não estes delas, de forma que a comoção é um reflexo de reflexo? Que o estado cenestésico e quinestésico influa sobre a intensidade da comoção é mais que provável porém que lhe determine o caráter nada o prova. Se a sensação visual consciente dum leão é que se reflete em motricidades cenestésica e quinestésica que nos irão em seguida dar a comoção de medo, o leão enjaulado devia dar-nos a mesma comoção. Ou, pois que se pode argumentar que a vista da jaula modificaria a motricidade, no jardim zoológico de Hamburgo onde a separação entre feras e a gente estava disfarçada. Terceiro: os autores verificam que as comoções são tanto mais conscientes quanto mais fortes. Verificam que a sensação sonora provoca dinamogênias muito mais intensas que a palavra por exemplo. Ora se reconhecem que são os estados cenestésicos e quinestésicos provocados pelas dinamogênias que determinam as comoções, segue-se que as sensações musicais seriam mais conscientes que as da Poesia, o que não se dá. E ainda: se o que determina o prazer estético fosse um fenômeno físico e não uma exigência superior do espírito, segue-se que uma sensação tátil (e os autores tomaram o cuidado de observar de começo a tatilidade da sensação somora), uma sensação gustativa, uma olfativa, essencialmente físicas e tão ou mais intensas

que a sensação sonora (certamente mais intensas pelo menos a primeira e a segunda pois que provocam reflexos motores imediatos, mastigar uma pimenta, pegar num ferro em brasa são insuportáveis), segue-se que dariam origem a prazeres estéticos muito mais intensos e voluptuosos e a artes muito mais apreciadas esteticamente, isto é, desnecessariamente que a Música e a Poesia. Isto não se dá.²⁰⁴

Mário de Andrade verifica, por todas essas observações que: “...os autores se serviram de meios falsos pra atingirem uma solução preestabelecida a qual não podia ser tirada de tais premissas”. Validamente, “...das experiências verdadeiras expostas só se pode concluir que a Música provoca estados cenestésicos e quinestésicos. Que estes estados são puramente físicos. Que a consciência não pode determiná-los senão de maneira vaguíssima”. Porém, “...se estes estados resultantes da Música são vagos e indetermináveis pela consciência não se pode concluir daí por um paralogismo infantil que a Música em si seja vaga. A Música sendo um fenômeno psicofísico por verificações puramente físicas não se tem o direito de tirar uma conclusão senão física”.²⁰⁵

Ao assumir o valor existente de tais observações, Mário de Andrade ressalta o caráter auxiliador que **O FENÔMENO PSICOLÓGICO MUSICAL** possui nos estudos que cercam a manifestação desta linguagem e de modo resolutório à expressividade musical.

É certo que coisa nenhuma “...pode ser percebido por nós que não seja matéria de conhecimento”. É deste modo que todos possuímos uma faculdade “...de sensações internas (cenestésicas) ou mesmo provocadas pelo mundo exterior que passam por nós desconhecidas” isso pelo fato de sua repetição ou por “...sua indiferença seja ainda pela sua indeterminação não fornecem matéria de conhecimento, não se tornam objeto de conhecimento. O primeiro resultado psicológico da sensação é o conhecimento, sem o qual psicologicamente falando a sensação não existe”. Contudo “...o conhecimento

²⁰⁴ *ibid.*, p. 40.

²⁰⁵ *ibid.*, pp. 40-1.

embora indispensável não seja o único e nem o mais importante resultado psicológico da sensação. Associado a conhecimentos anteriores faz com que a sensação vá se tornar agora objeto de compreensão”. No momento em que se especifica para um conjunto, mediamente rico “...de anos (em geral sete) a idade de razão da criança é que” observou-se que previamente a isso, “...a criança quase que só acumula conhecimentos os quais em seguida associados a conhecimentos novos vão tornar estes objetos de compreensão e portanto capazes de valor lógico, moral ou estético”.²⁰⁶

O musicólogo compreende que em presença do fato musical, nota-se o seguinte:

uma frase musical não é apenas objeto de conhecimento porém também objeto de compreensão. Toda a gente não só percebe porém compreende uma música, uma estrofe musical. Quando se ouve uma frase musical (dar musicalmente o primeiro verso de *Fui passar na ponte*) o ouvinte conhece a sensação sonora e percebe nela um dado de compreensão. Porém a compreensão ainda não se realiza porque lhe faltam dados que são independentes dele e exteriores a ele*. Se lhe damos a segunda frase que de algum modo conclui a primeira (dar musicalmente "A ponte tremeu") a compreensão se aclara porém ainda não é total. Se agora concluimos a estrofe (dar musicalmente "Água tem veneno baiana/Quem bebeu morreu") ele sente incontestavelmente que os conhecimentos associados se tornaram objeto de compreensão total, satisfatória, absoluta, independente de qualquer continuidade ou esclarecimento. Por esta compreensão da Música já se prova a precariedade da observação fisiológica sozinha pois que toda compreensão ultrapassa o terreno da sensação, da *comoção*, pra se tornar uma abstração do espírito.²⁰⁷

Mário de Andrade nega que haja a compreensão em qualquer manifestação sonora. Para o professor de estética musical: “...uma composição

²⁰⁶ *ibid.*, p. 41.

²⁰⁷ *ibid.*, pp. 41-2.

é tanto mais compreensível quanto mais ela se aproxima de nós, não só no tempo, como na raça, no temperamento e na identidade de sensibilidade, ‘afinidades eletivas’ como geralmente se diz”. Nesse sentido diz-se que uma música “...é tanto mais compreensível na medida em que desperta mais associações que nos são dadas pelos conhecimentos de tempo (afinidades de civilização), de raça (afinidades nacionais), de temperamento (afinidades fisiológicas), de sensibilidade (afinidades eletivas)”.²⁰⁸

Ponto importante para este trabalho é esse caminho que Mário de Andrade percorre fundamentando a percepção musical de forma psicológica e atinando para o referencial identitário nacional. Para o esteta:

As afinidades nacionais ainda se prestam a uma observação rápida. Elas aparecem evidentes mesmo quando se compara a crítica escrita dos diversos países. Um artista é muito mais profeta na terra dele que na dos outros. Mesmo os grandes gênios mais chamados de universais. O que, mesmo com apartamento do preconceito ridículo e amesquinhante do orgulho nacionalista, é muito explicável e natural. Fauré, expondo caracteres franceses, é muito mais compreendido e admirado na França que na Alemanha e na Itália. E por isso é mais importante pra França. O mesmo se dá com Strauss na Alemanha e Pizzeti na Itália. Disso provém estarem as Histórias e as Estéticas musicais desses países cheias de partidarismo fatal e natural mesmo, como já disse, com exceção das patriotadas.²⁰⁹

O musicólogo paulista entende que há ainda “a afinidade de tempo, tempo tomado mais no sentido de era histórica, de estado de civilização humana, facilita a compreensão”. Em geral o povo “...compreende muito mais uma ópera de Mozart, mais ainda Beethoven, mais ainda Chopin, mais ainda Verdi, na medida em que estes grandes correspondem ao estado de compreensão, isto é, à soma de conhecimentos ajuntados pela alma popular”. Uma vez que a música gregoriana não representa anseios da era moderna “Ser-lhe-á mais difícil de compreender”. Tanto mais “...ainda uma melodia da

²⁰⁸ *ibid.*, p. 42.

²⁰⁹ *ibid.*, p. 42.

Grécia clássica. E ainda mais um modernista pois que o modernismo de todas as óperas traz em si uma nova contribuição, arranjo novo que implica conhecimentos novos pra que sejam compreendidos”.²¹⁰

Pode-se notar que uma composição “...é, além de objeto de conhecimento, objeto de compreensão. Isto se verifica enfim definitivamente com a comparação entre o fenômeno musical natural e o artístico”. É o suficiente “...observar a diferença que existe entre a percepção duma frase melódica humana e dum canto animal pra que essa *compreensão* da frase humana apareça”. Mário explica que no momento em que escutamos a “...um sabiá, a mais estupenda patativa, tem a sensação sonora, gosta daquilo mas porém não compreende. O canto do sabiá é matéria de sensação fisiológica e como sensação atinge o conhecimento, porém não tendo significado psicológico nenhum pro homem a gente não compreende”. Não possui formas definida e por essa razão: “Não tem princípio nem fim. Os sons e ruídos que os animais emitem não têm unidade relacional entre si”. Isso ocorre pelo fato de serem “...determinados por instintos, por atos reflexos, por fatalidades fisiológicas, porque não são livres, porque não são manifestações de vontade, porque não se dá expressão enfim”. É pelo fato de ser uma expressão que o “belo musical artístico” se faz compreensivo, é pois, “...um símbolo abstrato tal qual a palavra e como tal chega a ser objeto não só de conhecimento como o Belo musical natural porém de compreensão. Toda idéia, toda expressão se sujeita a certas leis oriundas do próprio mecanismo psicológico”. Necessitam de início e conclusão, (...) “...no sentido de exposição e conclusão da idéia. O que é sensorialmente conhecível não carece de ter princípio nem fim: é, em si mesmo. (...). “Quando ouvimos um canto de passarinho não sabemos por que começa e por que acaba. A linha musical ouvida podia ter indiferentemente mais ou menos notas no princípio e no fim. “Se esse canto nos agrada dizemos que é Belo, porém é Belo como canto de passarinho”. E este tipo de “...Belo pode muito bem ser que nos agrade só pelas reações fisiológicas que provoca”.

²¹⁰ *ibid.*, p. 42.

(...). “Na estrofe musical artística é o contrário. Tem princípio e tem fim. Se a gente lhe ajunta notas no começo ou no fim cria outras frases porém já não a mesma”. Para o musicólogo paulista esta diferença:

“...é tanto mais importante que nós também sentimos ouvindo o canto de passarinho aqueles "graus de tensão emocional", aquelas "atitudes" de que falam Bourguès e Denéréaz. Com efeito, os mesmos qualificativos que nos servem pra determinar o caráter dum trecho musical servem pro canto natural. Dizemos dum canto de canário que é jovial, dum canto de graúna que é triste, dum sabiá que é ardente ou melódico. Isso prova que tem no fenômeno musical artístico alguma coisa a mais que no fenômeno musical natural. Esse "a mais " é determinado pela expressão que torna a obra-de-arte compreensível.²¹¹

Acreditando ter especificado a diferença “...psicológica entre o fenômeno musical natural e o artístico”, Mário afirma que um “...é apenas conhecível e outro, além de conhecível, compreensível”. De sorte que, caso “...uma obra-de-arte musical é compreensível donde vem que essa compreensão não pode ser explicada pelos símbolos da compreensão, as palavras”? Para responder a essa questão o professor de estética musical socorreu-se na **EVOLUÇÃO HISTÓRICA DO CONCEITO DA MÚSICA.**²¹²

Mário de Andrade é um confesso adepto da psicologia evolucionista e tem os conceitos desenvolvidos por seus teóricos como verdades estabelecidas, tal como de que “...as primeiras manifestações musicais se originaram do gesto oral, do grito primitivo. Pros primitivos assim ela se confundiu naturalmente com a expressão inteligível. Foi se não a expressão duma idéia, certamente a expressão dum sentimento”. Portanto, “...ligada à palavra que nascera conjuntamente com ela, tornou-se de emprego representativo. Assim na Antigüidade toda. Ainda com os filósofos gregos a Música é uma maneira de expressar sentimentos”. Mário de Andrade,

²¹¹ *ibid.*, pp. 42-3.

²¹² *ibid.*, pp. 43-4.

socorrendo-se em Jules Combarieu em sua *História da Música*, ressalta em parênteses que: “Platão assim a compreendia. Aristóteles, na Política, afirma que tem músicas que reproduzem realmente a cólera, a coragem e em geral todos os sentimentos morais”. Já para Aristóteles “...a Música era uma imitação ainda mais que uma representação. Das tradições gregas o caso de Sacadas de Argos é característico, tendo ele executado uma vez nos Jogos Píticos um solo de aulos que descrevia com compreensibilidade se diz que perfeita a luta entre Apolo e a serpente Pitão”. Tal “...conceito mais ou menos bem expresso é em geral adotado durante os primeiros tempos da era cristã onde até se caracterizavam os instrumentos pelos sentimentos humanos”. A título de exemplo, “...S. Gregório considerava a flauta e a cítara tão expressadoras e provocadoras de sentimentos perversivos que, segundo ele, uma virgem cristã devia ignorar o uso desses instrumentos”. Ao passo em que o mensuralismo foi sendo desenvolvido “...e depois com o progresso da música profana e a definitiva vitória da *Ars Nova* os padres da Igreja, papas e concílios se pronunciavam contra a arte nova reconhecendo a ação dissolvente desta. Com os estetas da Camerata, os Galilei, os Caccini, os Peri ainda é assim”. Igualmente ocorre na escola dramática veneziana. De fato é apenas no “...século XVIII que surge um novo conceito de Música”. Conforme o “...sinfonismo se desenvolvia na Alemanha e a ópera na Itália com a estética da escola napolitana se tornava uma concatenação de árias belas sem preocupação de expressividade”, os pensadores “...estetas franceses começam a se preocupar com o gênero de expressão provocada pela Música. É então que alguns como Rousseau e La Harpe negam-lhe resolutamente qualquer poder de expressar os sentimentos”. De sorte que a “...Música é pra eles uma simples criadora de Beleza e a sua representação mais perfeita a escola napolitana. De ora em diante os dois conceitos vão seguir concomitantemente embora com visível predominância e superioridade do primeiro até os meados do século XIX”. Nesse sentido:

“Era natural que o romantismo visse na Música uma expressão compreensível de sentimentos. Porém já eram bastante observadores esses românticos e... bastante românticos pra não reconhecerem nessa maneira de expressão um caráter *misterioso*. Com a

segunda metade do século porém o conceito de que a Música não expressa sentimentos principia a ser adotado freqüentemente até se tornar corrente nos dias atuais mesmo entre músicos. Hanslick em 1854 com o seu célebre livro *Do Belo Musical* seguindo a orientação de Herbart, de Hegel, principalmente, nega resolutamente que a Música possa ser concebida como linguagem dos sentimentos.¹⁵ Helmholtz singularmente impressionado pelas idéias de Hanslick, conclui por seu lado que a Música não tende a representar nenhuma verdade natural.¹⁶ De outra parte os psicólogos enrabichados pela teoria dos sentimentos reflexos da escola de James, Sergi, Ribot consideram a Música como simples provocadora de comoções sensoriais, puro fenômeno fisiológico sem nenhuma inteligibilidade consciente. Resta-me apenas lembrar nesta visão rápida e incompleta que aponta as partes grandes somente, um homem creio que demasiadamente esquecido, Combarieu. O problema da inteligibilidade musical preocupou-o toda a vida e dotado duma erudição notabilíssima procurou resolvê-lo sempre como irreduzível inimigo dos que negam a inteligibilidade musical. E chegou a esta fórmula: a Música é a arte de pensar sem conceitos por meio de sons.¹⁷ Chegava assim com o seu "pensamento sem conceitos" a um conagraçamento dos dois critérios opostos unindo duas coisas opostas pois que a inexistência de conceitos é a negação cabal do pensamento. É com sutileza e insistência que Combarieu defende e explica o que entende por pensamento sem conceito porém em última análise ele cai naquele inócuo lugar-comum que denunciei atrás de que temos sentimentos sutilíssimos que a palavra é incapaz de expressar. O esforço de Combarieu porém não foi inútil e os seus livros mesmo pondo de parte os dois primeiros volumes da sua magistral *História da Música*, obra estupenda, abundam de considerações e observações preciosas.²¹³

Em **CONCLUSÃO**, Mário reuniu informações que para ele fosse de grande importância tais como a resolução de que: "A Música é uma Arte. E como tal é

²¹³ *ibid.*, pp. 44-5.

uma expressão. Toda expressão sendo peculiar ao homem é pra nós, homens, objeto não só de conhecimento, todavia passível de compreensão. Com efeito verifica-se que a obra-de-arte musical aparece para nós como objeto de compreensão”. Contudo tal entendimento “...não é intelectual pois que não pode ser determinada por conceito expresso por palavras. Carece portanto observar a natureza dessa compreensão”.²¹⁴

Buscando um exemplo “...que nos possa auxiliar neste trabalho aparece logo a palavra, irmã-gêmea da Música, tendo ambas nascido do mesmo grito inicial”. Poderia ser simples “...dizer que nascidas juntas elas se dirigiram por caminhos opostos, tornando-se uma a linguagem do espírito, e outra a linguagem do corpo e neste caso a Música seria um puro fenômeno fisiológico. Antítese vã”. Segundo Mário de Andrade:

O grito só deixou de ser ato reflexo e se tornou expressão quando foi intelectualizado, isto é, se tornou consciente. Noto mais uma vez que dou à palavra expressão um sentido mais particular que o empregado geralmente e que o distingue dos atos reflexos e das manifestações independentes da vontade. Ora pois se a Música e a palavra são intelectualizações do grito reflexo primitivo é fora de dúvida que ambas são expressões e não pode haver expressão que seja exclusivamente fisiológica. Temos pois apenas determinado palavra e Música como duas expressões. Duas expressões que seguiram caminhos não opostos porém diferentes. O que caracteriza essa diferença é a liberdade da Música em relação à palavra. Ao passo que esta se transformava em símbolos de necessidade imediata, meio de conhecimento e de comunicação imediata, o som seguia direto em busca das necessidades superiores do espírito e procurava satisfazê-las. Isto é tão verdade que podemos imaginar o seu contrário: os sons e suas combinações como se tornando símbolos ideativos e o ruído articulado como se tornando livre de qualquer significado intelectual diretamente. Apenas isto não se deu e forçosamente não se deu por interesses práticos, o som implicando qualidades humanas que não são universais, voz

²¹⁴ *ibid.*, pp. 45-6.

musical, audição absoluta etc.¹⁸ Mas palavra e som sempre evoluindo dentro do domínio do espírito. A palavra se organizava em convenções ao passo que o som conservava-se puro e livre. Assim, ao passo que a palavra se tornava um símbolo de compreensão presa, isto é, dependente de educação, um reconhecimento, a Música se tornou um símbolo de compreensão livre, universal, independente de educação, uma manifestação de pura intuição. Isso: pode-se muito bem dizer que a Música é intuição pura, pura significando aqui independência absoluta de compreensibilidade consciente abstrata. E assim verificando que a Música como intuição pura se compreende em si mesma se chega nas proximidades das admiráveis explicações de Hanslick tendo ele dito que a Música tinha em si mesma, o objeto da sua representação. Pra ele ela era um Belo puro.¹⁹ Não é propriamente isso porque não tem Belo puro no domínio da percepção humana. O Belo puro não é compreensível. A gente não pode *compreender* Deus, espírito puro, entidade sem relação, Ao qual pra ser por nós ideado nós damos qualidades negativas que se relacionam com o homem: é infinito, não tem erro, não é mau, não é feio etc. A Música é expressão compreensível de natureza intuitiva. No entanto nós não podemos explicá-la por meio de conceitos. Onde pois se dá a compreensão musical?

O comando intelectual dos seres humanos é certamente complexo e mesmo sendo "...objeto de estudos continuados da psicologia experimental ainda não se conseguiu determinar-lhe perfeitamente os limites. Até agora só se pôde discriminar nele três ambientes em contato sucessivo: inconsciente, subconsciente e consciente". Conforme seus rascunhos:



215

²¹⁵ *ibid.*, p. 47.

Contudo, “...se já determinamos os três ambientes do domínio intelectual (por outra: dois e um que os circunscreve) não conseguimos perceber-lhes a linha de contato, o limiar, como se diz”. Nenhuma pessoa “...sabe onde o consciente acaba e o subconsciente principia nem o limite deste com o inconsciente. A Música não será de compreensão subconsciente”? indaga especulativamente o musicólogo.²¹⁶

Para Mário de Andrade: “O subconsciente é um domínio livre da cerebração humana, independente do ser consciente e dependendo simultaneamente do nosso ser físico e das aquisições não memoriadas do espírito”. E diz “não memoriadas” pelo fato de que “...independem dum esforço consciente de memória e porque muitas vezes essas aquisições nem são conscientes”.

Por exemplo:

um homem adquire os hábitos do seu povo e as tendências gerais da sua época sem que estes sejam objeto de conhecimento consciente. Ao mesmo tempo eu disse o subconsciente depende de nosso ser físico. O que caracteriza principalmente a obra dum artista e mesmo os gestos dum homem qualquer é o temperamento, realidade unicamente física cujas reações vão afetar o espírito. Ainda mais, além do temperamento cujo reflexo é inconsciente no gesto humano, o subconsciente depende do estado cenestésico momentâneo. A atividade intelectual subconsciente é de certo modo uma expressão do estado fisiológico, criado pelas cenestesias. As relações entre o subconsciente e o consciente são íntimas e constantes e podem ser objetos de estudo. Desse estudo é que se verifica que certas manifestações da atividade intelectual se realizam automaticamente além, ou aquém como se quiser, do consciente. Assim a inspiração que é uma atividade imediata. Assim a intuição que é uma passividade imediata. Por exemplo: a gente intui a Arte como Arte, imediatamente, sem necessidade de nenhuma compreensão consciente. O que distingue a atividade subconsciente da consciente é esse caráter de assimilação absoluta e imediata que não depende de

²¹⁶ *ibid.*, p. 47.

nenhum esforço, de nenhuma necessidade, de nenhum interesse prático. Nós podemos sem dúvida pela orientação dos estudos, pela procura de objetos de assimilação subconsciente tornar este uma parte útil do nosso organismo mas não podemos absolutamente impedir que ele intua e reaja pela inspiração, pela imaginação criadora em outras coisas que não são da nossa vontade nem do nosso desejo. Enfim: a gente não pode de maneira alguma impedir que qualquer coisa se torne objeto de compreensão (intuição) subconsciente. A atividade subconsciente nem sempre atinge o domínio do consciente. Nós sentimos muitas vezes apelos vagos, estados vagos que o consciente não pode determinar. Isso não quer dizer que este não encontre palavras pra determiná-los, quer dizer simplesmente que eles são vagos, isto é, incaracterizáveis pela consciência. Os artistas conhecem muito bem isso: momentos de inspiração que não produzem nada porque esse movimento lírico não chega a ser determinado pela consciência.²¹⁷

Importa a nota que o musicólogo lança em complemento de sua explicação que diz: “Esses estados são muito mais musicais. Daí a falta de musicalidade da música descritiva ou temático-simbólica à maneira de Wagner, que implica numa superfetação da consciência abstrata sobre a natureza vaga da musicalidade e a prejudica”.²¹⁸ Na leitura que faz de *La logique dès sentiments* de Théodule Ribot, na parte da obra em que seu autor trata das associações visuais ao longo da audição de determinado seguimento musical, Mário de Andrade faz a seguinte anotação:

Quanto a mim... perdão! vejo e não vejo. Vejo o *allegretto* da *Sonata ao Luar*. É Julieta. *Sinto* os outros dois tempos. O 1.º fatalidade e abatimento. O 3.º revolta. Jamais me foi possível ver no *andante* inicial um luar qualquer. Vejo Debussy com grande facilidade, principalmente os *Prelúdios*. O *Jardín féérique* de Ravel pudera descrevê-lo objetivamente de princípio ao fim, quase compasso por compasso. Outras vezes nada, nada vejo. Bach, por exemplo. Mozart. Beethoven

²¹⁷ *ibid.*, p. 47-8.

²¹⁸ *ibid.*, p. 48.

quase sempre. Os modernistas posteriores ao chamado grupo impressionista. Quanto à música propriamente descritiva, vejo pouco e nada sinto: na maioria dos casos tenho impressão de ridículo. Estou no entanto no caso, geralmente, de especificar o que quis o compositor descrever. Percebo, mas intelectualmente. Talvez mesmo esse esforço intelectual é que não me permite gozar, viver, sentir, ver essa música descritiva romântica.²¹⁹

Mário de Andrade conclui o trecho dizendo que: “São vários os poetas que já confessaram não poder escrever os versos que tinham dentro de si”. A essa altura de suas explicações o musicólogo paulista acredita “...ter caracterizado suficientemente o subconsciente pra entrar agora na explicação” de sua hipótese.²²⁰

Foi verificado “...que a Música tem um sentido, que nós temos a noção nítida de que a compreendemos. Faz-se necessário afirmar que essa compreensão só pode ser caracterizada pela consciência chamando-a de vaga”. De fato “...a consciência só reconhece que um trecho é ardente, suave, violento, gracioso, alegre, triste, melancólico”. Faz-se imperativo notar “...que essas determinações conscientes são unicamente de natureza dinâmica, portanto elas refletem unicamente o estado quinestésico provocado em nós pela Música”. Entretanto se observarmos a compreensão que tivemos duma composição ressalta evidente que essa compreensão não foi unicamente dinâmica, porém continha em si alguma coisa de mais diretamente intelectual”. Além do mais, “...isso se prova pelo consentimento universal em caracterizar a Música de vaga”. Caso possamos “...dizer conscientemente que um trecho é violento, que é suave, etc. e ainda continuamos a dizer que ele é vago, é fora de dúvida que reconhecemos nele qualquer significado a mais que está além dos de natureza dinâmica”. Averiguar “...a inteligibilidade da manifestação musical se esta não se realiza no consciente onde mais poderia realizar-se senão no subconsciente? É ainda forçoso reconhecer que de todas as artes a

²¹⁹ Informação extraída das anotações pessoais de Mário de Andrade e efetuada pela pesquisadora Flávia Camargo Toni. Ibid., p. 54.

²²⁰ ibid., pp. 48.

Música é a que mais se aproxima e mais expressa os estados fisiológicos”. No entanto, é necessário jamais perder de vista “...que as artes são expressões e como tais dependem da nossa inteligência como conhecimento de sensações e sentimentos e como vontade. Reconhece-se assim o grandioso valor dos que estudaram a manifestação musical sob o ponto de vista fisiológico”. Por essa linha de entendimento, Mário de Andrade tendo verificado “...como está atualmente a enorme ação da música sobre o ser físico, maior que das outras artes, e que até tem servido pra fazer dela um elemento de terapêutica”, faz-se aceitável conceber e presumir “...que foi essa potência fisiológica da Música que lhe impediu intelectualizar-se em símbolos conscientes tal qual a palavra. “De primeiro jamais ela foi como a palavra uma síntese do grito expressivo”. Tal “...síntese era já uma intelectualização. A natureza quer exterior quer fisiológica não apresentando sínteses. Alguém já disse que o som era a estilização do ruído natural”. Tal fato “...nós observamos em todas as manifestações de Arte primitivas que ou são puramente realistas, isto é, analíticas ou estilizadas e portanto sintéticas. Mas a estilização jamais perde de vista a base física que representa senão torna-se abstração”. Isso ocorreu “...com a palavra e com a escrita, ambas originárias de base física, grito expressivo de natureza fisiológica e representação de formas visuais (daí primitivas linguagens onomatopáicas e escritas hieroglíficas) e que, apenas posteriormente “...se tornaram puras abstrações sem nenhuma referência com a base física inicial. Porém junto desta abstração havia outro caminho a seguir o qual não perdia de vista essa base física. Pois dela, a par da palavra e da escrita, se originaram a Pintura e a Música”. Contudo, a primeira “...sendo visual jamais abandonou diretamente a representação que a tornava conscientemente compreensível”. De outra parte a segunda “...muito mais dinamogênica, sem nunca perder aquela base física da expressão, essa *representação*, estilizou-se mais francamente conforme as necessidades dinamogênicas humanas”.

Segundo o musicólogo:

Se infelizmente não possuímos nenhuma tradição musical das primitivas fases humanas essa base física ainda se conserva nas primeiras civilizações históricas

onde a Música ainda conserva memória quase fresca da primitiva representação que a originara. Com efeito tanto no Egito como na China e na Grécia ela é determinada como representação de alguma coisa. Neste alguma coisa estão principalmente os sentimentos. Em Se-Ma Tsien (apud Combarieu, *Histoire de la Musique*, 1, p. 153) está: "Quando os reis antigos deram as leis relativas aos ritos e à Música, não procuraram satisfazer o desejo do ouvido e da vista, porém quiseram ensinar o povo a ser justo em seus amores e ódios e a retornar pro direito caminho humano". Um passo que citei atrás de Aristóteles basta pra mostrar o que era a Grécia nesse sentido. Os egípcios sabemos que tinham melodias rítmicas imutáveis que representavam determinados estados de alma. É mais que provável que o Saman dos indianos assim também fosse compreendido. A Música pra todos os povos antigos de que temos dados escritos representava sentimentos determinados. Isso provinha da necessidade prática, em que de primeiro se viram os homens obrigados a dar à Música um entendimento que a tornasse tão imediatamente útil quanto ao menos a palavra. Depois a tradição conservou essa intelectualização exagerada porém necessária dos primitivos. De primeiro a manifestação musical já considerada como arte organizada foi de símbolos rítmicos e formais convencionais perfeitamente compreensíveis como as palavras. Símbolos de base onomatopaica necessariamente. Depois transformados pouco a pouco pelas necessidades dínamogênicas esses símbolos foram perdendo pouco a pouco estilizando a evidência física que lhes dera origem. Essas necessidades dínamogênicas é que determinaram então ao menos em grande parte as fórmulas populares e dividiram a Música em músicas nacionais porém aquela base física não se perdia dentro das estilizações. A simbologia continuava na cabeça dos teóricos e no povo por tradição mas não tinha mais nenhuma realidade compreensível conscientemente. Mas é porém essa base física representativa que permite à Música ser reconhecida e compreendida pela subconsciência. Ela passou de realidade consciente a realidade subconsciente pela solicitação dos interesses fisiológicos humanos, porém a sua

inteligibilidade primitiva nunca se perdeu. Era uma realidade compreendida intuitivamente.²²¹

No entendimento de Mário de Andrade, tais ponderações “...nos permitem observar que primitivamente e mesmo ainda em grande parte com os povos da Antigüidade histórica se deu à Música um significado simbólico por necessidade prática que lhe permitia ser objeto de compreensão consciente”. Entretanto esses “...significados, como o do *Maneros* no Egito como os *ethos* dos modos e dos gêneros e dos ritmos mesmo e como os *nomoi* gregos eram arbitrários e convencionais. Convenção que tinha porém uma base real expressiva inicial”. Por essa razão é que se compreende que “...a Música é a manifestação artística em que se fundem mais intimamente as nossas necessidades fisiológicas (atividade visceral e muscular, esta realizada ou não) e as necessidades superiores os espírito (Belo, síntese, intuição pura)”. Enquanto linguagem, a música constitui-se como exteriorização que se mantém intercessora em meio “a atividade consciente e a atividade fisiológica”. Isso quer dizer que “...a parte do ser humano que se manifesta intermediária entre a parte física e a parte espiritual é a subconsciência que depende ao mesmo tempo do ser físico (cenestesias, temperamento) e do ser espiritual (conhecimentos, juízos)”. Muito provavelmente “...a compreensão musical, intuitiva como já disse, se dê na subconsciência que possui a mesma natureza intermediária que a Música”.²²²

Em **SÍNTESE**, Mário entende que:

A Música é uma arte cujos fatores a não ser com um preparo literário anterior e superfectado, não lhe permitem ser analítica, isto é, ser expressão que se possa tornar objeto de compreensão consciente. A Música é uma arte sintética por excelência, não só porque mais que nenhuma outra funde o ser psicológico e o fisiológico, como porque sendo vaga necessariamente pelos fatores diretos de que dispõe e que já por si mesmos (ritmo e som) estilizações de elementos naturais ela não pode particularizar o mundo dos fenômenos. Esta dupla e elevada síntese

²²¹ *ibid.*, pp. 48-9-50.

²²² *ibid.*, p. 50

que lhe tira a necessidade de todo e qualquer conhecimento consciente de expressão não lhe tira por isso o valor de expressão sem o qual ela deixaria de ser Arte. Essa expressão vaga que pelo simples exame da sua fraseologia prova ser objeto de compreensão intelectual e que pelo simples exame dos seus efeitos prova ser de grande intensidade fisiológica é compreendida como intuição pura pela subconsciência.²²³

São por esses elementos que o musicólogo entende poder verificar que “...a arte musical tem uma posição particular sob o ponto de vista expressivo não possuindo uma relação senão metafórica de intensidade rítmica, apenas equiparativa, jamais representativa, dos sentimentos e sensações conscientes”. Destarte, “...ela não contém realmente em si jamais uma idéia que possa ter relação com o mundo dos fenômenos passíveis de consciência: ela tem em si mesma a sua representação e se compreende em si mesma”. Pois que, a arte musical “...se realiza por meio de Idéias musicais que só podem ser compreendidas musicalmente e não conscientemente como as das outras artes que são artes de relação”. Tal entendimento musical deve “...se efetuar no subconsciente necessariamente pois que não chega a ser objeto de compreensão consciente”. A menos que “...se queira imaginar uma consciência musical unicamente aplicável à compreensão das manifestações musicais. O que também é perfeitamente possível”.²²⁴

O musicólogo tratou de seu tema, até esse momento, de forma um tanto quanto abstrata. Apresenta-se “...um conceito que como qualquer conceito é uma abstração da estética, do Belo, da Arte e da Música”. Por essa razão Mário diz que: “...Já é tempo de nos dirigirmos pra uma realidade, não direi mais prática pois que nada é mais prático e útil do que ter um conceito duma coisa, porém mais concreta, mais perceptível. Verifiquei como a Música pode ser, trata-se agora de verificar como a Música é”.²²⁵

²²³ *ibid.*, p. 51.

²²⁴ *ibid.*, p. 51.

²²⁵ *Ibid.*, p. 55.

Trata-se de analisar **A MANIFESTAÇÃO MUSICAL**. Tal manifestação pode ser entendida como uma mistura quatro elementos diferentes: “o criador, a obra-de-arte, o intérprete e o ouvinte. As três entidades subjetivas desta enumeração podem muitas vezes ser fundidas umas nas outras, o criador ser ao mesmo tempo intérprete e o intérprete ser ao mesmo tempo ouvinte”. O que não invalida o fato de serem “...entidades perfeitamente distintas e sujeitas cada uma a funções diversas, igualmente importantes. Se, praticamente falando a manifestação musical pode se dar sem existência de ouvintes, isto é, o próprio criador executando e ouvindo a obra dele, nós dificilmente podemos conceber essa manifestação”. Constitui-se em falácia “...dizer-se que pode ter um artista que crie unicamente pra si. Se a possante vida interior dos gênios precursores lhes permitiu viver e criar por meio duma quase que total incompreensão, a qual jamais foi”, incondicionalmente cabal, além do mais, “tais gênios tinham mais o desejo de amigo voltado pra tempos vindouros do que pra sua própria época de vida”. Algo que ainda “...torna muito discutível e duvidoso o desinteresse prático do fenômeno artístico é a verificação de que toda Arte é um fenômeno eminentemente social”. É a necessidade de comunicação entre os pares o grande motivador “...que leva o homem a criar artisticamente é principalmente o que caracterizei atrás como o desejo de amigo...” De maneira mais geral e menos sexual aplica-se aqui o que o doutor “...Freud determinou com o nome de sublimação. A arte é historicamente e psicologicamente uma manifestação sublimada de amizade, uma identificação, uma tentativa de identificação com o objeto amado independentemente mesmo daquilo que a obra possa representar”. Mário explica que:

Mesmo nas artes que mais aproximadamente representam a natureza, na pintura por exemplo, se o pintor representa um touro ou uma paisagem, a identificação que pretende mediatamente é com o espectador da sua obra. E essa identificação é muito mais determinante, muito mais convidativa pra criação que a própria identificação imediata com o objeto representado. Pode ser inconsciente. Subsiste sempre. Dificilmente ou mesmo impossivelmente se pode imaginar uma arte embora tosca porém arte organizada já como tendo nascido do indivíduo só. O

indivíduo que não tivesse relações com outro indivíduo qualquer poderia ter inspirações perfeitamente. Porém a inspiração se é incontestavelmente a força, o motivo propulsor da obra-de-arte não é tanto o que leva a criar. Principalmente porque a inspiração é sempre mais bela que a obra realizada em que ela está. A inspiração é por si mesma uma realização completa, ou por outra, é já uma sensação completa de beleza isenta de todas as contingências e precariedades do elemento físico em que ela se vai plasmar. O momento da concepção artística dá pro criador uma sensação completa e absoluta de beleza como necessidade superior do espírito. A obra-de-arte realizada jamais iguala a obra-de-arte idealizada que o artista sentiu e contemplou no momento de inspiração. O indivíduo que porventura vivesse sozinho certamente manifestaria o seu desejo de expressão em artes mais ou menos práticas, decoração de utensílios, vestuário mas nunca seria levado a organizar uma Arte porque lhe faltaria o desejo de amigo. O que leva à criação da obra-de-arte muito inferior à idealização é a necessidade de comunicação. A obra-de-arte é uma realização de amor. Mas pra que se dê verdadeiramente Arte essa realização de amor não se manifesta praticamente no beijo sexual, no abraço de amigo, na confraternização social porém se sublima (no sentido psico-analista do termo), se desvia do beijo, do abraço e da união e se idealiza. Se a palavra anormal não tivesse um sentido pejorativo tão íntimo poder-se-ia, considerando essa sublimação que determina o fenômeno artístico, dizer que a Arte é uma manifestação anormal do homem. O artista ama e quer ser correspondido no seu amor. O aplauso não é senão uma objetivação, uma aplicação desse amor. É verdade que nas manifestações artísticas uma porção de interesses... muito pouco artísticos deturpam às vezes a grandeza desse amor, a vaidade pessoal, o dinheiro, a conquista de tal mulher ou de tal posto etc., porém estas são contingências que não prejudicam absolutamente nem a Arte nem o amor.²²⁶

Além disso, em função deste "...desejo de amigo com que o indivíduo escolhendo o que sente belo ou pensa tornar belo se expressa nas suas

²²⁶ Ibid., pp. 55-6.

comoções pra que seja conhecida e compreendida se pode verificar ainda quanto o Belo é apenas um meio e não a finalidade da Arte”.²²⁷

Desse modo, apurado “...que o artista cria por amor a afirmativa de que o artista cria só pra si, por desejo de criar, por gasto de energias supérfluas se não cai por terra totalmente não é aplicável senão pra manifestações esporádicas muito raras e de caráter muito especial”. Daí o fato de ter dito que “...na manifestação musical o ouvinte é uma entidade tão importante quanto o criador. Se praticamente falando ele não é indispensável pra que a manifestação artística se dê, atualmente é certo que as belas-artes não se organizariam sem ele”.²²⁸

O elemento primeiro da manifestação musical não pode ser outro senão **O CRIADOR.**

Mário de Andrade acrescenta, dizendo, que esse apenas é o primeiro por conta de uma “...seqüência temporal dessa manifestação pois que todas são igualmente importantes. É um erro se imaginar que das três entidades subjetivas que enumerei, o intérprete e o ouvinte são entidades subalternas”. Quanto ao criador “(...) ele não é mais importante que os outros pra que [a] manifestação musical de dê”. Mas afinal em que consiste o artista criador? Indaga o musicólogo. Em sua concepção o ser inventivo não é diferente de nenhum outro humano existente, o que o diferencia essencialmente de “...outros homens é antes uma inferioridade que uma superioridade, uma tal ou qual timidez que o leva de preferência a se aplicar às necessidades superiores do espírito a preferir e se servir do Belo que é uma contemplação sem posse pra se expressar e se comunicar”. Há ainda a possibilidade de se afirmar que “...o artista ama com mais intensidade porque não realiza o seu amor. A timidez o leva à sublimação que não é mais do que a aplicação dos instintos amorosos em puras idealizações”. É fato que em geral, toda a humanidade possui prazeres estéticos. Assim como “...a imaginação criadora é fenômeno geral. Todos a temos. A vida de cada homem é uma expressão em que a imaginação

²²⁷ Ibid., p. 56.

²²⁸ Ibid., pp. 56-7.

criadora dele se aplica. Nós todos temos inspirações”. Entretanto na maior parte dos casos em que ocorre tais “...inspirações são práticas, determinadas pelas nossas necessidades imediatas. O artista destrói essa forma de necessidade idealizando a vida”. Uma vez que “...organiza as artes que vão identificar pelo prazer estético, pelo espírito, pela contemplação sem posse em vez de desejar e possuir ou pretender possuir dentro da vida prática”. Nesse sentido, Mário de Andrade explica que:

O fato de ter muito artista cuja vida prática é perfeitamente organizada não invalida o que afirmo, o artista sendo na grande maioria das vezes um homem normal como qualquer outro, o que apenas distingue a vida do artista da do homem comum, distinção proveniente dessa espécie de timidez ou falta de franqueza que lhe dirige as tendências pra idealização especialmente, está em que na vida do homem comum tem como que uma integração mais perfeita e unidade corpo e espírito, uma concordância, uma coincidência de atividades espirituais e físicas que lhe fazem da vida uma realidade única, ao passo que na vida do artista se dá uma espécie de vida dupla, uma superposição de duas vidas distintas, pra não dizer diferentes. Se o homem comum tem personalidade só indissolúvel no artista se dá uma espécie de desdobramento contínuo de personalidade que o faz viver duas vidas diferentes. Por esta observação se poderia verificar talvez uma distinção psicológica entre romantismo e classicismo dizendo que o romantismo é uma tendência pra unificar essas duas personalidades distintas ao passo que no classicismo se dá uma absoluta separação entre elas. A vida prática, a vida realizada de João Sebastião Bach é absolutamente indiferente pra que lhe compreendamos a obra criada. Sendo protestante escreveu missa católica que se conta entre as suas obras mais perfeitas e sendo de vida familiar muito perfeita escreveu páginas profanas que atingem a uma intensidade realmente dionísica de entusiasmo e ardência. Com Mozart se verifica a mesma coisa. As suas infelicidades de vida não lhe afinam uma ruga um tremor na obra sublime. Já com Beethoven é bem mais útil conhecer-lhe o romance e essa utilidade aumenta à medida que penetramos romantismo adentro até Wagner. Assim o artista é tanto mais

romântico quanto mais faz coincidir a dupla vida que vive.²²⁹

Levando-se em conta esse desdobramento de personalidade o artista “...não se torna nem inferior nem superior ao homem quotidiano, tem apenas uma vida interior mais intensa da mesma forma que os sábios, que os místicos tão comparáveis e semelhantes a ele, ao passo que o homem comum tem uma integridade vital mais perfeita”. O ser inventivo, ou o artista por assim dizer, “...atinge essa integridade vital, essa aspiração de ser pela idealização, ao passo que o homem comum a realiza”. Por algo que o musicólogo julga ser um tipo contínuo de “egoísmo”, o homem comum constitui-se enquanto um ser “...integral e tudo refere a si mesmo, tudo integrando na sua própria vida, amores, prazeres de arte, amizades, interesses de toda espécie”. Já o artista se diferencia daquele pelo fato de “...além da vida prática que vive, vive numa permanente dádiva de si mesmo pelas obras-de-arte que o desejo de amigo o obriga a criar”. E completando seu entendimento até aqui bastante idealista Mário vale-se de uma citação de Clive Bell em que esse diz acerca do artista:

Seu único emprego é criar formas expressivas e as suas inspirações se manifestando unicamente no sentido estético ele nada tem que ver com a vida prática. Vive e se move no domínio do espírito aonde a palavra útil se desconhece ou se é conhecida se aplica só pro que origina diretamente pensamentos belos e sentimento intenso.²³⁰

Por esta forma de entendimento, Mário acrescenta que, o “...artista serve-se, escolhe inconscientemente, pode-se dizer os fatores físicos que mais se adaptam a sua inspiração. Um escolhe o mármore, outro a palavra. O que se serve dos sons é o músico”.²³¹

Destarte: “Músico é o ser psicológico que expressa pelos sons as necessidades superiores e sem interesse imediato do seu espírito. A vida nada mais é do que uma perpétua luta pela vida. Inação é morte”. De sorte que o

²²⁹ Ibid., pp. 57-8.

²³⁰ Segundo informação extraída de nota elaborada por Flávia Camargo Toni: “*The Criterion*, Londres, v. 3, n.º 6, jan. 1925 (periódico não localizado na biblioteca de Mário de Andrade)” Ibid., p 68.

²³¹ Ibid., pp. 58

indivíduo "...sendo uma união de alma e corpo a sua aspiração de ser se manifesta igualmente no espírito e no corpo. Pelo espírito o homem adquire necessidades e funções que o separam e diferenciam totalmente dos outros animais". Para quem "...a luta pela vida não é mais do que um deixar-se viver nas melhores circunstâncias. Ser pro homem tem de ser alguma coisa mais do que deixar-se viver". Sendo o criador da "verdade" e do "erro", da mesma forma que do "bem e do mal", e ainda do "amor", da "...amizade e tantas outras manifestações com que o seu espírito organizou a sua expressão, é indigno de si mesmo aquele que ,unicamente, se deixa ser. Para o homem o verbo ser deve ter um valor moral. O artista, o criador, é um operário de elevado destino". Que o ser inventivo "...fabrica máquinas que vão comover desinteressadamente os outros homens. Carece reagir imediatamente contra essa leviandade com que hoje se improvisam os artistas e o que é ainda pior, contra a leviandade com que os artistas não refletem sobre o seu próprio destino". Não que seja a arte "...uma coisa unicamente elevadíssima e severa e séria e não descubro uma verdadeira superioridade de caráter artístico numa tragédia sobre um minuete, não tem". Do mesmo modo o "...artista cômico, o criador de brincadeiras artísticas é artisticamente tão legítimo , digno como um Dante e um Haydn". O que o musicólogo verifica é que existe "...uma tendência muito espalhada pro artista de hoje se deixar ser sem a mínima compreensão da função que lhe compete". Assim sendo:

O artista pode rir, a alegria é tão nobre quanto à dor, a risada é tão verdadeira quanto à seriedade, porém nenhum artista é digno desse nome que não organize a sua arte alegre ou severa, leve ou profunda dentro numa determinada compreensão estética, isto é, numa finalidade estética. Dentro desta finalidade o ponto capital necessariamente é a relação do artista pra com os outros homens. O homem é um ser social. O criador só verdadeiramente é artista se concorre pro enriquecimento dessa humanidade a que pertence. A humanidade se enriquece pela grandeza e diversidade das suas manifestações. A grandeza está mais no destino dos gênios, um Cervantes, um Palestrina, um Holbein. A diversidade é mais propícia aos artistas mais comuns. O que faz com que as

manifestações de humanidade variem é a contribuição racial. Com efeito se pode dizer que os gênios são muito menos nacionais que os apenas grandes artistas. Mesmo se observando gênios de caráter nacional muito forte, um Wagner ou um Debussy por exemplo, nota-se que esse coeficiente nacional que os particulariza não é o que lhes dá a universalidade da grandeza. São raríssimos os gênios que tiram a qualidade do seu gênio do coeficiente racial como Mussorgski.⁴ Mas pro artista em geral ser é ser principalmente nacional, o artista sintetiza as qualidades originais, as novas combinações de qualidades que pertencem à raça dele e as apresenta como uma nova manifestação de humanidade.²³²

É músico aquele que “...cria pelos sons obras-de-arte que são novas manifestações de humanidade. Só cria em Arte quem tem alguma coisa que dizer”. Mario de Andrade lastima apontando ser dolorosa por demais a “...tragédia dos que se acreditaram criadores e que não têm nada que dizer. Quem desfia a gloriosa nomenclatura das histórias de arte não pensa sequer na infinita quantidade de vocações erradas que as artes diariamente fazem nascer”. O problema de maior relevância que “...o homem tem que resolver na terra é o da vocação, base de toda a felicidade. A dor, a morte em si não são elementos de infelicidade, são elementos de dor apenas. E como dores passam desde que o homem não as cultive”. Contudo, caso não seja o homem “...um predestinado é certo que pelas suas tendências pelo seu caráter pela sua organização pessoal enfim tem um destino. Só é realmente desgraçado aquele que não cumpre com o seu próprio destino ou porque o tenha desconhecido no princípio ou porque se revolte contra ele e o contrarie”. Conforme a arte vai, paulatinamente, tornando-se “...uma superfecundação dentro da vida, perdendo aquele caráter de interesse prático de socialização, de religião etc. À medida que se tornar objeto de luxo abre cada vez mais convites para vaidades humanas. As vocações erradas se multiplicam”. Tal qual “..as vidas estraçalhadas e azedas se multiplicam também. Um doer de todo instante, uma preocupação forçada, um esforço sem remuneração, e finalmente um vazio

²³² Ibid., pp. 58-9.

imenso quando a vida é tão cheia de compensações de dores e alegrias”.²³³ Mário segue um caminho em sua crítica que é o de sua construção ideal do ser compositor. E diz:

A esse homem que errou a vocação principalmente levado pela vaidade de ser aplaudido, de ser célebre, de ficar! como se a preocupação do criador fosse ficar e não viver, a esse homem que soube por um esforço lacrimável todas as regrinhas de arte e que através de tempos cheios de minutos lentos construiu por todas as regras a obra-de-arte sem fecundidade, a esse homem cujos entusiasmos se determinam pela tradição unicamente, pelo preconceito do passado, que respeita porém não sabe amar, que só assunta o passado sem porém saber possuí-lo e que só sabe contar na tábua negra os erros contra as regras dos criadores seus contemporâneos, esse homem é o infeliz por excelência e vai passar pela vida sem viver. Todo aquele que se imagina criador em Arte carece que se horrorize da sua vocação que a contrarie que a sufoque, se ela for verdadeira acabará vencendo sempre. E mesmo entre os que são legitimamente artistas tem erros dolorosos de vocação. O criador que se supõe intérprete, o intérprete que se supõe criador. O segundo caso é mais comum porém o primeiro também aparece e não é raro. É um engano pensar-se que ninguém pode interpretar melhor uma obra que o criador dela. Por isso mesmo que a inspiração é superior à obra-de-arte realizada; o criador narcisando-se nesta vê refletida nela uma quantidade de sutilezas de intenção e de perfeição que realmente não existem, então em música isto se dá com enorme freqüência devido à vagueza intelectual dela que permite torná-la literária facilmente.²³⁴

Ao interpretar sua própria obra, o criador tendência com facilidade a detalhá-la, “...um poder de pormenores inúteis que passam despercebidos ao espectador, quando a obra-de-arte por mais que lhe sublinhemos as passagens tem de ser interpretada como uma síntese que é”. Ao interpretar sua própria

²³³ Ibid., pp. 59-60.

²³⁴ Ibid., p. 60.

obra o autor "...tende facilmente a recriar a obra dele, isto é, a segui-la pouco a pouco na sua formação ao passo que o intérprete, desconhecendo o trabalho de criação, concebe a obra na sua realidade integral e total". Por fim, criador depara-se na obra com "...intenções que ela não tem ao passo que o intérprete tira da obra intenções que ela lhe sugere. Essa passividade inicial do intérprete lhe permite ser muito mais fiel à obra-de-arte que ao criador". Com efeito, "...isso é que é importante pra manifestação artística e principalmente pra manifestação musical".²³⁵

Nesse sentido, temos como elemento primeiro da manifestação musical o ser criador de sorte que o elemento segundo não pode ser outro senão **A OBRA-DE-ARTE**.

De fato para Mário de Andrade, "...desde que a obra-de-arte esteja feita ela não pertence mais ao criador, este cessa de existir. A obra-de-arte existe por si, independentemente do que a criou. A obra-de-arte é filho emancipado do pai". Entretanto, constitui-se enquanto "...uma entidade morta a que o intérprete e o espectador vão dar vida. A mensagem de amor só tem efeito se chega ao seu destino. Da mesma forma a obra-de-arte só vale se é atingida pelo intérprete e pelo espectador porque ela também é uma mensagem de amor". Segundo o musicólogo:

A todo grande-homem a humanidade recorda gratamente a filiação. A obra-de-arte não só recorda porém revela o seu criador e nós nos identificamos com ele e o amamos. A identificação imediata com a obra-de-arte produz a identificação mediata com o autor dela. A obra-de-arte por mais de pândega que ela seja tem isso de respeitabilíssimo em si que socializa e engendra o amor. A obra-de-arte mais importante é a anônima a que se tornou popular não no sentido de moda transitória porém no verdadeiro sentido popular. A obra-prima por excelência é a popular porque se torna de identificação não mais com um homem só mas com um povo. Quando a gente escuta uma canção popular argentina ama o povo argentino.²³⁶

²³⁵ Ibid., pp. 60-1.

²³⁶ Ibid., p. 61.

Ao demonstrar por sua execução que a obra de arte pode ser interpretada de diferentes maneiras: o intérprete atribui realidade à obra-de-arte musical, que até então se fazia uma mensagem morta, passando a adquirir objetividade comunicadora concretizada no ouvinte. Uma vez criada a obra de arte “...ela está livre do seu criador e não depende mais dele. Realizada porém pelo intérprete e ouvida pelo ouvinte ela retorna ao que a criou transformada em amor ou repulsa”. Dentre as diferentes linguagens artísticas a musical é para o musicólogo paulista a de maior precariedade já que necessita de um intermediário, **O INTÉRPRETE**.²³⁷

Se para Mário de Andrade, a primeira entidade subjetiva é o criador, a segunda entidade, igualmente subjetiva, em música tem de ser necessariamente o intérprete, por seu caráter intermediário entre “...a atividade criadora do músico e a passividade contemplativa do ouvinte. O intérprete revela a obra do músico. Se sujeita pois inicialmente a uma passividade absoluta que o leva à compreensão da obra e do criador”. Uma vez que, tendo compreendido esse dois elementos iniciais, deixa de lado sua condição passiva e segue em atividade interpretativa. Algo que para Mário de Andrade parece ser, de fato, o exato papel do intérprete. Destarte, “...sob esse aspecto a subalternidade dele é muito grande. Recria uma obra alheia. Deve dar a máxima atenção a ela para não a deturpar nem prejudicar o criador. A sua sujeição deve ser completa”. Sua função de “...intermediário nulifica-lhe o valor pessoal, desaparece. Em tese a precisão do intérprete pra que a manifestação musical se realize torna a música a mais precária e a mais prejudicada de todas as artes e”, como resultado disso “...o intérprete deveria desaparecer. O criador revela a sua própria obra e então o ouvinte se identificará diretamente com o criador”. Como consequência, a “manifestação, a paga de amor do ouvinte muito se enfraquece porque se biparte entre intérprete e criador, quando não esquece inteiramente o criador e se entrega toda pro intérprete”. É mesmo interessante notar que “...à medida que o desenvolvimento espiritual do

²³⁷ Ibid., p. 61

espectador de qualquer arte se eleva e à medida que a obra-de-arte é mais elevada mais se dá essa precisão de conhecer o criador”. A título de exemplo Mário diz que:

O povo em geral quando lê um romance, escuta uma música pouco se incomoda de saber quem os compôs. Tira da obra-de-arte um prazer egoístico por assim dizer animal pois que não atinge o domínio de idealização em que pairam amizade e amor. A tragédia dos heróis de romances populares permite ao leitor de pouca cultura um gasto de energias físicas e quase nada mais. Em música então só o intérprete vale e é amado. Entre as pessoas de cultura mais elevada ainda o mesmo se dá mais ou menos à medida que as obras decrescem de importância e valor. Diante duma poesia reles duma musiqueta vazia de dança a gente se desinteressa inteiramente do criador delas. À medida porém que a manifestação artística se eleva a precisão de conhecer-lhe o autor se manifesta cada vez mais intensa até se tornar mesmo dolorosa diante duma obra-prima. Diante do retábulo do Mestre de Moulins, diante do quadro correção do altar-mor da igreja matriz de Tiradentes, diante duma escultura grega de autor desconhecido ou das organizações arquitetônicas de Philae o nosso espírito vagueia amando sem saber quem. "De quem é?" eis a pergunta corrente diante duma obra que amamos. Assim também é certo que o intérprete desaparece à medida que a obra-de-arte se eleva. Se escutamos um *lied* de Schumann ou as *Bonecas* de Villa-Lobos a nossa comoção de amor dirige-se diretamente pro criador e admiração pelo intérprete se ajunta posteriormente a esse amor. Este bipartir-se do amor não tem a gravidade que parecerá à primeira vista o amor idealizado tal como o que a Arte produz não sendo manifestação prática e não tendo, pois, a exclusividade das manifestações práticas, nem desejo sexual ou amigo. Agora se escutamos um romance de Tosti ou de Mascagni, uma peça de efeito pra violino ou piano o que amamos imediatamente é o intérprete ao passo que o criador nos desinteressa. Por tudo isso o prejuízo que causa o intérprete pra manifestação musical é muito relativo, diminuindo à medida que o valor da obra-de-arte aumenta. E já mais atrás verifiquei que nem sempre o criador é quem melhor revela a própria

obra. O papel do intérprete é nobilíssimo e as suas trações relativas.²³⁸

É função de o intérprete assuntar, estudar “...a obra-de-arte que tem diante de si e” a compreender para que possa desvendá-la ao receptor. Esse trabalho todo “...tem de ser feito com absoluto carinho e respeito, porque vai revelar uma obra-de-arte alheia e o criador dela”. As intenções estéticas, a direção, o modo de ser “...artisticamente do criador, e mesmo vitalmente à medida que a obra é mais romântica, vão ser reveladas ao ouvinte pra que este possa gozá-las e identificar-se com elas”. Contudo, “o intérprete é... intérprete. Por mais que ele se desapareça diante da obra a recriar, está fatalizado pela sua personalidade pessoal. A obra-de-arte atinge o ouvinte através dum temperamento”. Se em tantas ocasiões tal “...temperamento coincide tanto com o do criador” de modo a expor “...na sua criatura melhor do que ele próprio, criador, o faria”, e é daí que, segundo Mário pôde-se notar um “...Guiomar Novaes excelsa em Chopin, uma Vera Janacopulos sublime em certos modernos como Falia e Villa-Lobos, é certo que nem sempre isso se dá. E mesmo quando se dá a individualidade do intérprete subsiste sempre”. De sorte que: “Se Antonieta Rudge é perfeita na *Lenda do Caboclo* de Villa-Lobos, João de Souza Lima também o é , no entanto, são dois temperamentos diversos e duas interpretações diferentes”. Essa condição “...prejudica o criador, porque a obra-de-arte em tese deveria ter uma só interpretação. Esse prejuízo é fatal que o próprio espectador por sua vez compreende qualquer obra-de-arte e seu criador segundo o seu temperamento a sua personalidade individual de espectador”. Segundo o musicólogo: “São estas outras tantas contingências fatais e que temos que aceitar por força das circunstâncias, impossíveis de se eliminar. Jamais um criador pode ser exatamente compreendido. Só ele mesmo se compreende a si mesmo”. Da mesma forma a “...obra-de-arte como todas as coisas que são objeto de percepção e compreensão humana se sujeita a um poder de variantes de compreensão devido ao convencionalismo inicial de toda

²³⁸ Ibid., pp. 62-3.

compreensão humana”. Ora, se mesmo a “percepção, se o conhecimento das coisas já varia de homem pra homem devido à constituição física e intelectual deste, a compreensão ainda mais variável é devido à abstração absolutamente convencional por que se manifesta a nós mesmos”. Assim, o intérprete “...revela obra-de-arte e seu criador por meio do seu temperamento. Nesta contingência se dá toda uma gradação que vai desde o intérprete imitador até o intérprete traidor. É evidente que elimino destes comentários o mau intérprete”. Contudo, “...considerado o bom intérprete é que verifico que entre estes se dá toda essa gradação apontada. O intérprete imitador é aquele que procura desaparecer diante da obra que revela”. No entanto, “...o seu temperamento que jamais deixa de meter a colher torta no meio dessa imitação faz com que esta seja mais ou menos perfeita à medida que a identificação é mais total por causa da coincidência entre criador e intérprete”. Quão grandemente “...esse temperamento, seria mais exato dizer essa personalidade é dominante e se impõe tanto mais o intérprete se afasta da imitação que lhe parecia ser o mais exato domínio”. Desse modo, surge o que Mário de Andrade chamou de “...intérprete traidor sem dar a mínima intenção pejorativa ao termo. Intérprete traidor é o que se serve da obra-de-arte alheia pra se revelar a si mesmo”. O criador frustrado é o intérprete traidor, é justamente aquele que “...não podendo objetivar a sua imaginação criadora por uma incapacidade qualquer revela essa sua personalidade, o que faz dentro dela objeto de prazer estético, por meio de obras já construídas”. Mário de Andrade insiste em observar que não atribui qualquer intento depreciativo aos termos que emprega. Não sendo a estética “...uma crítica mas um ramo de estudos de verificação está isenta de censuras, dá conselhos, mostra, verifica. Essa incapacidade de objetivar a imaginação criadora é uma contingência fatal em que não entra nenhuma diminuição pro intérprete que a tem”. Desse modo, aparece “...o intérprete traidor que não se sujeita absolutamente à obra e ao criador que tinha de revelar mas faz destes elementos de sua expressão particular. Estes intérpretes são verdadeiros criadores”. Nesse sentido, as “...obras-de-arte interpretadas apresentam-se nas mãos deles inteiramente diversas da universalidade concreta que possuem,

são obras novas que permitem identificações diretas com os intérpretes escondendo o criador”. Esse fato gera “...uma série de contrariedades e de emprego de atividades espirituais no ouvinte, principalmente no ouvinte que já conhece a obra ou a personalidade do criador”. A Mário Ihe “...parece inteiramente legítima essa classe de intérpretes”. Contudo, diz o musicólogo não deixar “...de verificar esses defeitos de tal conceito de interpretação”. Acredita ser ela autêntica, “...principalmente porque o intérprete traidor na grande maioria dos casos ignora que trai obra e criador. Sua intenção é interpretar, as demasias, a força dominante de personalidade é que o obrigam a inconscientemente trair a obra interpretada”. E ainda que tal infidelidade “...se torne consciente sempre me parece legítima essa deformação desde que não provenha da ignorância e da precariedade espiritual porém da determinação de quem tem alguma coisa que dizer”. Nesse sentido, quase nada “...importa que ele se expresse por criações pessoais ou se sirva de criações alheias pra expressar o que tem que dizer. O que carece é que o intérprete traidor tenha realmente esse alguma coisa pra dizer”.²³⁹

Porém, é **O OUVINTE**, segundo Mário de Andrade, quem deve saber portar-se em uma ocasião dessas. Pois, constata “...que diante do intérprete traidor se ativavam as atividades espirituais do ouvinte e que ele sentia uma série de contrariedades”. Tais “...atividades de crítica e essas contrariedades à compreensão já estabelecida são porém defeitos do ouvinte e que o verdadeiro ouvinte não tem. Quem é o ouvinte? Será aquele que ouve”. É certo que de um mais geral, o ouvinte “...é o que ouve porém em arte ouvir é mais do que isso. Nem todos os que ouvem uma obra musical a estão ouvindo realmente. Carece saber ouvir. Ouvinte é o ser psicológico que toma uma atitude desinteressada de contemplação diante da manifestação musical”. Para que se estabeleça essa forma de “...contemplação necessária e imprescindível o ouvinte toma uma atitude de absoluta passividade pela qual ele adquire estados de alma que realmente se originam da obra-de-arte e não dele”. Valendo-se de um esteta

²³⁹ Ibid., pp. 63-4.

citado por Okakura Kasuko em sua obra *Le livre du thé*, Mário de Andrade busca um exemplo para isso, e o encontra quando “admiravelmente” o esteta chinês diz: “Quando eu era moço louvava o artista cujos quadros apreciava, à medida que o meu juízo amadurecia louvava-me a mim mesmo de apreciar o que os mestres escolhiam pra que eu amasse”.²⁴⁰ Ou seja: “Só é verdadeiramente ouvinte aquele que se deixa numa passividade absoluta diante da manifestação artística e então está disposto a receber dela tudo o que ela dá e não o que a gente põe nela”. Assim, “...o prazer estético é mais livre e mais integral e o amor que dele se origina é mais desimpedido. A primeira atitude de ouvinte é receber. O ouvinte é o ser disposto a amar. A atividade crítica é e deve ser posterior”. Algo que proscree parte considerável “...dos ouvintes é o preconceito adquirido que compara a obra realizada no momento da sua manifestação com um dilúvio de aparentes verdades adquiridas e que o levam tantas vezes a repulsa e à incompreensão quando poderia ter prazeres estéticos supremos”. No ato de contemplação de alguma “...manifestação artística o espectador tem de se despir das verdades adquiridas e que diante da manifestação nova são apenas preconceitos”. Isso devido ao fato de ser tremendo “...engano se pensar que são as verdades adquiridas que levam à compreensão. O prazer estético tem como princípio determinante a sua imediateza. O prazer estético não necessita de pensamento pra se realizar”. O indivíduo disposto a contemplar “...não tem de gostar da obra-de-arte que se manifesta a ele porque é uma obra de Beethoven, porque se realiza segundo o tratado de composição de D'Indy”, ou mesmo por seguir “...as regras de tal tratado de harmonia de Schoenberg, o ouvinte toma diante da obra-de-arte uma atitude de contemplação absolutamente passiva que lhe permitirá gozar intensamente. A compreensão da obra-de-arte é imediata por isso que é intuitiva”. Mais ainda em linguagem musical que se constitui como pura intuição. É claro que, para que um dado entendimento da obra ocorra é necessário ter certo repertório de conhecimentos que somados permitem uma compreensão consciente. Pois que:

²⁴⁰ Kasuko, apud Andrade op. cit., p. 65.

A intuição artística despreza inteiramente ou quase os conhecimentos anteriores. O ouvinte instruído pode se servir dos conhecimentos ajuntados não pra censurar o prazer estético que teve ou pra louvá-lo, porém para lhe verificar o caráter a natureza. No fenômeno da percepção artística os conhecimentos de nada valem, o prazer estético independendo deles. Ora essa atitude de perfeita contemplação não é comum e geralmente só se encontra entre os desinstruídos ou então entre aqueles que como o filósofo chinês atingiram a uma verdadeira sabedoria ao menos em arte. O homem inculto geralmente recebe o prazer estético com muito mais intensidade e facilidade porque não sabe ter as pseudoverdades artísticas. A sua atitude diante da manifestação artística não é uma atitude ativa de crítica, é uma atitude passiva de aceitação de predisposição pro amor, e por isso muito mais exata que a do pseudo-ouvinte em que a atividade crítica é simultânea à manifestação artística. A dificuldade com que todas as manifestações novas de arte referentes às épocas e a personalidades são recebidas provém dessa erradíssima atitude dos ouvintes comuns aos quais eu recuso o nome de ouvintes. Em arte não pode haver verdades eternas nem regras intransponíveis, que cada época cada raça e cada temperamento se organizam de maneira diferente. Gostar por comparação, dizer que se tem prazer estético comparando é não ter um prazer estético nem gostar: é criticar e resolver infecundamente por preconceitos uma imitação de gosto, um prazer estético de mentira.²⁴¹

Nesse sentido, torna-se “...muito raro o verdadeiro ouvinte. Pra que a contemplação seja calma de verdade e o prazer desimpedido carece que o ouvinte perca qualquer preconceito, qualquer verdade anterior”. Nenhuma pessoa “...jamais se lembrou de gostar de tal crepúsculo porque se organiza conforme os crepúsculos em geral e porque se aproxima de tal crepúsculo percebido anteriormente”. De sorte que a “...mesma atitude que tomamos diante do crepúsculo, atitude de absoluta contemplação sem crítica deve ser a atitude que devemos tomar diante da manifestação artística”. Valendo-se de

²⁴¹ Ibid., pp. 65-6.

outra citação disposta no livro de Kasuko Mário expõe que “...nós classificamos por demais e não gozamos bastante...” esta é para o musicólogo paulista uma profunda verdade: “A arte é um fenômeno de amor. Não tem nenhum defeito que invalide o sentimento de amor. Se amamos amamos apesar de todas as feiúras, de todos os defeitos do objeto amado, amamos”. É certo que “...nas manifestações de amor na vida prática isto se dá, e se nós apenas repulsamos esse amor porque se trata de vida prática”, *id est*, “interessada, e portanto esse amor defeituoso embora sentido vai nos prejudicar diante do bem e do mal, diante da verdade e do erro”, faz-se vergonhosa “...uma obra-de-arte que se manifesta como um prazer superior do espírito”, que não apresenta nenhuma importância “...de vida prática, onde a própria moral é relativíssima, se na verdade o prazer é estético”, apenas pelo fato desse gozo “...que poderíamos ter se fôssemos verdadeiramente ouvintes não se sujeita a certo número de preconceitos que adquirimos por tradição e por veneração, e não exata compreensão do passado”.²⁴²

Mário de Andrade identifica nos ídolos, “de toda casta”, “Ídolos humanos”, “ídolos formais”, “ídolos raciais”, o grande contratempo que pode ter o ouvinte para que não seja ele um autêntico ouvinte: “Ídolos humanos são os grandes gênios do passado. Se os gênios compensam o grande mal que fazem pela soma de prazeres imensos que nos dão não é menos certo que fazem grande mal”. O prejuízo “...dos gênios fazem do ouvinte o mais pífio ídola que existe”. Fazer referência a uma peça “de Brahms a Beethoven, e escolho de propósito Brahms que pretendeu imitar, seguir Beethoven”, fazer referência a “...uma obra de Brahms a Beethoven e aquilatar o prazer estético pessoal pela maior ou menor coincidência entre ambos é idolatrar Beethoven e não amá-lo, é rebaixar Brahms e não amá-lo e compreendê-lo”. Por essa razão é que os “...ídolos humanos são os maiores inimigos do prazer estético”. São mesmo de tamanha inimizade “...que nos obrigam a imaginar pobremente e ridiculamente que gostamos de obras deles que não valem nada porque nem mesmo os gênios se sujeitam a essa genialidade obrigatória que lhes damos

²⁴² Ibid., p. 66.

por falsa idolatria e nem todas as obras que deixaram têm real valor estético”. Para o musicólogo paulista, os nacionalismos constituem a segunda casta dos ídolos “...que levam a enganos formidáveis de compreensão e de desamor. Ainda com a guerra de há pouco vimos Wagner atacado em França e Beethoven vaiado no Coliseu de Roma”. Da mesma forma uma vez “...Napoleão vencido Viena aplaudia até o delírio obras patrióticas de Beethoven hoje inteiramente esquecidas”. Esses exemplos constituem-se em “...fenômenos nacionais, patrióticos que têm sua justificação e mesmo a sua beleza , que descambam inteiramente pra prática e nada têm a ver com o prazer estético. E sob o ponto de vista estético, do prazer estético, levam a enganos e erros mesquinhos e dolorosos”. Os ídolos formais constituem-se na terceira categoria. Nessa, o “...ouvinte se acostuma a uma determinada manifestação de arte e por crítica, nunca por prazer estético, se recusa a gozar com outras manifestações artísticas que diferem dessa forma admitida”. Ou ainda “...imagina gostar só porque as novas manifestações se aproximam dessas formas admitidas. São as modas”. Também nessa “...categoria dos ídolos formais será preciso colocar a primeira percepção das obras que se manifestam por meio de intérpretes”. De sorte que o “...ouvinte compreende e se identifica com a primeira interpretação duma obra e desde que percebe uma interpretação nova se recusa a aceitá-la”. Qualquer passagem musical, qualquer “...obra-de-arte interpretada pode ter interpretações diversas. Aceitar uma única porque é a primeira é preconceito que se manifesta constantemente e que invalida o ouvinte”. Em suma, apenas é ouvinte “...aquele que livre de todos os preconceitos, ignorando todos os ídolos, se conserva naquela exata atitude de contemplação passiva que lhe permitirá gozar e amar”.²⁴³

Em **CONCLUSÃO:**

Eis a manifestação artística musical tal qual se realiza objetivamente. É uma mensagem de amor que o criador envia a que o intérprete dá da sua vida pessoal pra que o ouvinte compreenda um desejo de amigo. Compreende. Se a obra-de-arte é bela o ouvinte aceita o amigo que se oferece e lhe

²⁴³ Ibid., p. 67.

corresponde ao amor. Amar é o motivo obrigatório de toda criação de toda expressão artística. Amar é a finalidade da obra-de-arte. Cabe ao ouvinte aceitar ou recusar esse amor. Se souber realmente ser ouvinte é certo que amará mais que odiará. O amor é tão fácil!...²⁴⁴

É certo que Mário de Andrade não concluiu seu livro de *Introdução à Estética Musical*, organizado e publicado apenas em 1995 pela pesquisadora Flávia Camargo Toni, conforme foi dito de início, e por essa razão é que se tem do documento em sua finalização apenas questões que cercam a temática **DO RITMO**. Quanto a esse elemento o musicólogo o define como "...a organização intelectual do movimento por meio de subdivisões de tempo e acentos". Contudo, distingue **TEMPO INTELECTUAL E TEMPO RÍTMICO**.²⁴⁵

Mário de Andrade entende que tanto para o compositor quanto para o intérprete a aquisição de um conceito acabado de ritmo é um dos mais significativos imperativos do músico. Afirma que é possível repartir as artes por sua realização temporal e espacial. Por exemplo: "...a mímica tem como distinção especial se realizar conjuntamente no espaço e no tempo. Da mesma forma a tragédia. A música se realiza no tempo e o tempo é o seu elemento primordial de manifestação". O tempo nada mais é senão "...a entidade abstrata pela qual nós compreendemos de maneira consciente a duração que é o princípio de todo movimento e toda vida. Tempo é uma abstração absolutamente geral e indefinida". Para que o tempo se efetive de forma concreta e seja "...praticamente aplicável dentro da nossa vida nós o subdividimos tomando como ponto de partida dessa subdivisão elementos permanentes da duração: dia e noite, fases da Lua, sucessão das estações etc". Considerando tais durações foi possível "...estabelecer os elementos inteligíveis do tempo dentro da duração concreta e determinar as horas os minutos os segundos etc".²⁴⁶

O autor explica que:

²⁴⁴ Ibid., p. 68.

²⁴⁵ Ibid., p. 71.

²⁴⁶ Ibid., p. 71.

Além desta organização do tempo por meio da duração manifestada da natureza exterior o homem criou uma outra organização do tempo originada diretamente da natureza fisiológica dele. Pra esta são inteiramente indiferentes os segundos como os meses. A natureza fisiológica vive por meio duma série ininterrupta de golpes, de movimentos repetidos. A mais importante série de golpes fisiológicos pelos quais nós sentimos a nossa vida é a circulação do sangue em toda a concatenação dos fenômenos dela, respiração pulsação etc. A percepção de qualquer série exterior de golpes ou de movimentos repetidos afeta-nos a cenestesia e desperta as cinesias. A mais perceptível das mutações cenestésicas operadas na gente pela percepção dessas séries exteriores de golpes ou de movimentos repetidos é a da circulação. Pelas séries de golpes fisiológicos que lhe determinavam o organizavam as cenestésias e as cinesias, independentemente pois de qualquer abstração cronométrica, o homem criou uma nova organização do tempo que lhe vinha auxiliar a manifestação vital físico-psíquica, isto é, simplesmente fisiológica ou já expressiva. A essa nova organização é que se dá o nome de ritmo.²⁴⁷

O ritmo é mesmo "...a organização da duração provinda diretamente da nossa movimentação fisiológica, seja ela cenestésica ou cinésica. Note-se: toda organização feita pelo homem é consciente". Destarte, o "...ritmo é uma criação consciente do homem, não mais tirada da natureza exterior porém da nossa natureza interior". Mário afirma que é no tempo que a vida se manifesta, e que para "...compreender e organizar a vida o homem criou o conceito abstrato do tempo pela subdivisão das horas dos minutos dos meses etc. No tempo se manifesta toda atividade vital". Foi para aparelhar, "...facilitar e tornar compreensível toda atividade vital", que "...o homem criou a realização concreta do tempo por meio do qual ele chamou ritmo. A nossa atividade vital se manifesta disparatadamente em aparência, numa ordem que transcende ao homem por assim dizer independente dele". Entretanto, desde que "...o homem queira facilitar, organizar e tornar compreensível a atividade vital dele dá-lhe

²⁴⁷ Ibid., pp. 71-2.

um ritmo. Facilitar porque é mais que sabido que pra tornar mais produtiva qualquer atividade basta lhe dar uma organização rítmica”. De modo que se pensamos “...apenas num ritmo isto é o bastante pra que a nossa marcha se torne mais regular, incisiva e produtiva, porque o ritmo provindo das necessidades cinésicas organiza as cinesias”.²⁴⁸

A atividade vital é organizada por meio do ritmo. Por exemplo: “A expressão é uma atividade vital”. Se nós a organizamos, ou seja, se já não nos servimos “...dela unicamente pelo que caracterizei mais atrás por manifestação aparentemente disparatada, provinda da necessidade prática momentânea, enfim”, nós artefazemos “...a expressão pois que a arte não é mais do que uma expressão organizada, nas artes do tempo, dá-lhe um ritmo. O ritmo é o elemento primacial da organização da expressão nas artes do tempo”. Ver-se-á adiante “...que por uma dilatação de significado a palavra ritmo é hoje freqüentemente empregada pra designar a organização da expressão em toda e qualquer Arte, mesmo das artes do espaço, e que essa denominação embora um pouco confusa é lógica e necessária”. Por hora bastou a Mário de Andrade notar “...que o ritmo é uma organização do tempo diretamente oriunda do ser fisiológico, independentemente da cronometragem abstrata e que por meio dele nós organizamos no tempo a expressão artística”. Ainda assim, o musicólogo observa que:

O fato de o ritmo ser determinado unicamente pelos fenômenos de duração fisiológica não provam que a música seja um simples fenômeno fisiológico sem nenhuma realidade compreensível intelectualmente. As artes se manifestam pra gente por meio da sensação que é imediatamente fisiológica, pois provém dos sentidos. Os meios de organização da expressão são todos fisiológicos, que seu destino é antes de mais nada afetar os sentidos. Aliás também a poesia se utiliza do ritmo propriamente dito e a gente não pode dizer que a poesia não tenha uma realidade intelectualmente compreensível.²⁴⁹

²⁴⁸ Ibid., p. 72.

²⁴⁹ Ibid., pp. 72-3.

Para dar continuidade a sua elucubração acerca da base rítmica, o musicólogo paulista discorre sobre a **UNIDADE FISIOLÓGICA FUNDAMENTAL DO TEMPO RÍTMICO**. Para tanto, na passagem a seguir, valendo-se do autor alemão, que em muito o fundamentou, Hugo Riemann, por sua obra *Elementos de Estética Musical*, Mário de Andrade apresentou uma pequena resenha do capítulo XI denominado “*El Ritmo*”:

Riemann nos estudos um pouco confusos que fez sobre o ritmo estabeleceu com relativa clareza o que chamou de medida fundamental natural. O fato, quis ele dizer, de qualquer atividade vital nos parecer rápida, lenta ou normal se origina numa comparação inconsciente dessa atividade com uma medida fundamental natural equivalente mais ou menos a três quartos de segundo. É verdade. Se a gente presta atenção pras batidas de segundos dum relógio verifica que essas batidas são quase normais, um pouco mais pausadas que normais. São observações dum evidência incontestável desde que o indivíduo seja normal. Essa unidade fundamental natural de medida parece provir conforme verifica Riemann das pulsações cardíacas. É possível. O simples fato dela ser de uns três quartos de segundo mais ou menos já prova o quanto difere das subdivisões abstratas do tempo intelectual. Essa medida natural é a unidade fundamental do tempo rítmico. Tempo rítmico geral aplicável também pras manifestações práticas da atividade vital. Poucas considerações estéticas ela desperta. Poucas importantes. É por essa unidade fundamental fisiológica do tempo rítmico que nós caracterizamos e compreendemos o andamento dum trecho musical. A relativa rapidez ou lentidão dum andamento musical provém de tomar como unidade rítmica um valor temporal mais rápido ou mais lento que essa medida natural. Quando a unidade rítmica artística coincide com a unidade fundamental do tempo rítmico o andamento do trecho é cômodo, quer dizer: é natural e não depende dum esforço qualquer seja de retenção ou de ofego. Por essa coincidência das unidades rítmicas fisiológica e artística se estabelece a naturalidade, a normalidade que carece não confundir propriamente com paz. A sensação de paz é mais lenta que essa naturalidade, que atividade vital se confunde com luta pela vida no

sentido normal físico-psíquico que se dê a esta luta.²⁵⁰

Segundo Mário de Andrade: “A existência duma unidade fisiológica fundamental do tempo rítmico determina a criação duma nova unidade artificial que relacionada a ela vai determinar o caráter de andamento da expressão organizada”, isto é, determina a **UNIDADE ARTÍSTICA DO TEMPO RÍTMICO**. Nesse sentido, o artificial deve ser compreendido como não instintivo já que não advém de uma “...normalidade fisiológica, não é constante porém se organiza no momento por necessidade de expressão *ad hoc*. Essa unidade artística do tempo rítmico não é fundamental se não em relação ao trecho em que está empregada”. Uma vez encerrado o segmento ela não permanece mais. “É uma das grandes precariedades da sistematização artística musical e que se poderia acabar por meio duma determinação absoluta do valor temporal da semínima tomada por unidade pela nossa atual grafia musical”. Mário explica que “...a semínima é um valor absolutamente variável que muda conforme a rapidez ou lentidão do trecho musical”, e que, por conta dessa “...oscilação de valor da semínima o compositor não pode precisar pela escritura o andamento visado”. É certo, para o musicólogo, “...que a indicação metronômica veio obviar esse inconveniente porém muito mais fácil e natural seria fixar um determinado e invariável valor pra semínima criando assim uma unidade fundamental artística de tempo rítmico. Aliás a deficiência do Metrônomo é enorme”.²⁵¹ Tal proposta é pautada pelo estudo de Renée Dumesnil em sua obra *Le Rythme Musical*, onde a crítica desse autor baseia-se por sua vez em P. Souriau, que segundo nota da pesquisadora Flávia C. Toni o autor observa que “...a indicação metronômica do compositor não corresponde às nuances de andamento que a interpretação de um trecho impõe ao intérprete. Para Souriau há, nos andamentos rápidos, uma tendência natural à aceleração dos tempos preestabelecidos”.²⁵²

²⁵⁰ Ibid., p.73.

²⁵¹ Ibid., pp.73-4.

²⁵² Flávia Camargo TONI *In* ANDRADE, op., cit., p. 80.

Em continuidade, Mário explica que o arrolamento existente em meio a “...estas duas unidades de tempo rítmico, a fisiológica e fundamental e a artística é muito importante e pode-se dizer que esta derive daquela pois que tira dela a sua significação”. Assim, a “...unidade artística de ritmo é conhecível pela comparação com os múltiplos e subdivisões dela porém é compreensível pela sua diferença em relação com a unidade fisiológica fundamental”. Validamente, “...o caráter expressivo de comoção existente num trecho musical provém diretamente, em primeira linha, do seu andamento que não é mais do que o ‘divórcio’ (Riemann) o contraste existente entre as duas unidades”. Bem como em sua obra, *Du beau dans la Musique*, Édouard Hanslick “...observa com verdade que o que a música reproduz dos sentimentos conscientes não é mais que a dinâmica, a intensidade cinésica deles fixou a sua observação unicamente sobre o ritmo geral dos trechos”. De fato o ritmo é para Mário de Andrade, “...parte mais... fisiológica da música, quero dizer a parte musical que mais se prende às reações fisiológicas da gente”. Tal autoridade “...fisiológica dele provém da relação existente entre a naturalidade do nosso cinésia comum e as cinesias das comoções mais ou menos intensas mais ou menos rápidas que a outra”. Pois que, “...nossa cinesia natural nos dá a unidade fundamental em relação à qual o artista cria a unidade arbitrária artística que reflete, pelo contraste dela com a primeira, a violência das comoções expressadas”.²⁵³

No entanto, “...se o ritmo tem esta importância fisiológica tão grande não se deve concluir que ele seja uma criação de pura necessidade fisiológica e dela provindo”. As alteração “...cinésicas do nosso ser físico apenas nos dão a unidade fundamental e a unidade artística do tempo rítmico”. Tais unidades podem ser compreendidas como sendo “...os dois dos elementos fundamentais do ritmo, uma determinando a rapidez dele, outra a organização do movimento, porém não são ainda o ritmo”. Isso porque a “...natureza quer exterior quer do ser físico da gente não produz ritmos, contém apenas em seus movimentos orgânicos, passos, marés, pulsações cardíacas, giro terrestre etc. apenas

²⁵³ Ibid., p.74.

contém o ritmo em latência”. Contudo, “...são meras sucessões de movimentos seriados sem expressão alguma”. Apenas a humanidade é quem elabora “...o ritmo inexistente nas coisas naturais ajuntando a essas sucessões e às novas séries que cria por necessidade de expressão um novo elemento fundamental do ritmo que a natureza desconhece”. Tal elemento novo é **O ACENTO RÍTMICO**.²⁵⁴

São vários os autores que têm recusado a importância “...do acento pra constituição do ritmo. Assim Dumesnil no livro valioso dele sobre o Ritmo Musical”. Ao verificar com intensa fundamentação “...que o ritmo é uma necessidade do espírito...” Renée Dumesnil explica que:

Logo que a orelha transmite aos centros auditivos uma série de ruídos a gente busca instintivamente ordenar esses ruídos e agrupá-los; a gente lhes **atribui** (o grifo é meu) um ritmo. Todos nós podemos constatar que no trem nós inconscientemente agrupamos em séries - ordenamos - os ruídos produzidos pelo choque das rodas nos interstícios dos trilhos. A ordem e a proporção, isto é, o próprio ritmo, são de tal forma uma necessidade do espírito da gente que basta a gente prestar atenção pra esses choques sucessivos pra ritmá-los. Porém o que prova que esses ruídos não têm ritmo particular é que a gente pode com facilidade cantar sucessivamente (simultaneamente?) tomando esses choques por medida, árias cujos ritmos ,entretanto, muito variados nos parecem todos calcados sobre o ritmo do trem.²⁵⁵

Mário de Andrade concorda com Dumesnil em tudo até aqui, porém, esse autor “...desde o princípio não querendo reconhecer a importância do acento deixa de verificar de que maneira o ritmo se organiza pro espírito da gente”. Num certo sentido afirma Dumesnil “...implicitamente no trecho citado que é por uma necessidade do espírito que a gente agrupa os ruídos naturais”. Mário não nega “...que esses agrupamentos sejam também necessidades do espírito porém a natureza em si produz esses agrupamentos que em nada são pois superfetações necessárias do espírito. Todos os movimentos seriados da

²⁵⁴ Ibid., pp.74-5.

²⁵⁵ Renée DUMESNIL *apud* ANDRADE, op., cit., p. 75.

natureza são agrupamentos que se repetem”. Não consiste em qualquer “...criação do espírito porém realidade pura e simples dizer ou pensar ou apenas sentir que o galope do cavalo é um movimento seriado em que um agrupamento de movimentos se repete um indefinido número de vezes”. Exemplificadamente, o musicólogo paulista explica que:

O agrupamento existe naturalmente, que realizado um determinado número de movimentos, o cavalo recomeça esse mesmo grupo de movimentos. Ora Dumesnil se contradiz, pois se basta à ordenação, o agrupamento, pra que tenha ritmo, a natureza produz ritmos. Dia e noite é um agrupamento natural, as quatro estações também (e poderia citar milhares de exemplos) pois que são agrupamentos são ordenações de movimentos em série. E nesse caso o ritmo é tanto uma necessidade do espírito da gente como existe naturalmente. Não existe tal. E não existe porque lhes falta a criação espiritual do acento. A natureza contém ritmos em latência não os tem concretos porque lhes falta o acento. Porém desde que a gente mentalmente atribua, como no caso do trem, um acento a esses agrupamentos naturais de ruídos, o ritmo surge incontestável. Noto que estou falando de acento e não de tempo forte. Sobre a diferença deles falarei mais adiante. O elemento espiritual com que o ser psíquico concorre pra organização do ritmo é o acento.²⁵⁶

Seja concreta ou mentalmente, é por meio de duas unidades que o ritmo efetivado organiza-se: “uma temporal fisiológica, a que chamei de unidade artística do tempo rítmico, e outra afetiva espiritual, o acento”. Mário ainda nota que não atribui “...à palavra acento apenas o significado de ponto que possui uma intensidade dinâmica mais forte embora seja esta a maneira mais comum do acento se manifestar”. Por essa razão determinou “...o acento como entidade afetiva”, ou seja, “...ponto de referência escolhido pelo ser psíquico sem que tenha pra isso uma razão determinante”. Dessa forma explica que se falamos ou pensamos repetidas vezes “‘dia noite dia noite dia noite...’ uma

²⁵⁶ Ibid., pp.75-6.

simples análise psicológica demonstra que” escolhemos “um desses elementos arbitrariamente afetivamente fazendo dele ponto de referência, dando-lhe uma importância uma prioridade que na realidade não existe nem se justifica pelo agrupamento”. Para Mário de Andrade tão verdade isso lhe parece que arremata dizendo “...embora sempre principiando pela palavra ‘dia’ podemos contrariar a nossa preferência afetiva e dirigi-la pra palavra ‘noite’. Em qualquer dos casos desde que esta preferência afetiva, este acento se crie realizamos um ritmo”.²⁵⁷

As partes mais significativas do ritmo não é o acento, nem mesmo a unidade artística do tempo rítmico, estas são somente “pontos de referência”, justamente por serem de grande sutileza e por isso de potencial efemeridade. Para Mário de Andrade: “Existem então virtualmente. A gente pode perfeitamente construir uma frase melódica cuja unidade de tempo rítmico não apareça”. Também “...o acento é às vezes, principalmente, quando a gente dá uma organização rítmica pros ruídos seriados naturais, uma pura abstração”. Assim sendo, no trote do cavalo que nos compreendemos “...como um ritmo muitas vezes surge um tempo forte, ocasionado pela batida casual da pata numa laje por exemplo, que em nada prejudica o sentimento de ritmo adquirido, muito embora esse tempo forte não coincida com o acento que mentalmente se está realizando”.²⁵⁸

Não é somente a intensidade empregada que realiza o acento, por isso o uso de um “...acorde de tônica numa evolução harmônica conforme a sua importância hierárquica dentro dessa evolução assume o caráter dum verdadeiro acento”. Assim como a “...elevação maior dum som num arabesco melódico faz também com que ele se torne um ponto de referência afetivo, um legítimo acento no conceito que dou a esta palavra”. Do mesmo modo e além disso, “...uma série de valores temporais menores que a unidade artística de tempo provoca um acento na última nota dessa série”. O modo bastante freqüente de uso de acentuação na “...primeira nota das figuras melismáticas

²⁵⁷ Ibid., p. 76.

²⁵⁸ Ibid., p. 76.

que nem o grupetto o mordente etc. é um erro grave originado do preconceito do tempo forte”. De sorte que acentuar “...a primeira nota dum melisma em detrimento da nota real que o melisma indigita, engrandece, enfeita, é uma escancarada bobice”. Pois que:

O simples fato do melisma se realizar durante o tempo dum nota real e tomar por isso parte do valor temporal desta não diminui a importância afetiva da nota real. Aumenta essa importância, pois já verifiquei que uma série de notas rápidas traz um acento pro som que termina essa série. Foi o preconceito do tempo forte que criou este como muitos outros enganos de que está cheia a execução musical.²⁵⁹

Tendo especificado os três elementos do ritmo, o musicólogo buscará especificar o **CONCEITO DO RITMO**. De início Mário entende que “ritmo é uma dessas coisas que sendo intuitivas toda a gente sabe o que é ,mas tem dado lugar às definições e aos conceitos mais disparatados”. Algo que em geral dificulta “...as coisas mais simples deste mundo força é confessar é a dureza da cachimônia dos teóricos. Fixados numa aparente verdade tudo organizam por ela chegando por ela às mais disparatadas e prejudiciais ilações e conclusões”. No que concerne ao “...ritmo o que tem prejudicado até quase os nossos dias as cogitações teóricas é a observação dos ritmos mais simples aplicáveis aos movimentos seriados naturais”. Pois a “...natureza nas suas manifestações exteriores ou do nosso ser físico não produz ritmos, isto é de assentimento mais ou menos geral. Produz porém movimentos seriados que contêm ritmos em latência”. É mesmo muito crível que tenha sido, por meio desses movimentos seriados, a aquisição da primeira noção do ritmo do homem primitivo. Para Mário de Andrade isso ocorreu, certamente por imitação. diversos estudiosos “...da origem das artes colocando a dança como arte inicial vêem diretamente dessa observação de que o ritmo cinésico é o mais fácil e mais primitivamente imitável e artefazível das manifestações biológicas”. Tal “...ritmo primitivo se manifestou naturalmente pela repetição dum determinado

²⁵⁹ Ibid., pp. 76-7.

agrupamento de valores de tempo”. Mesmo assim, “...já é muito difícil de engolir que as primeiras manifestações da poesia se tenham realizado por meio de agrupamentos simétricos de vozes. Pode-se porém mesmo isso admitir e não adianta nada pro assunto de que trato”. Todavia, o constatar que a manifestação primeira de ritmo deu-se através de “...repetições de agrupamentos de valores de tempo e de que só assim o ritmo surge naturalmente e na prática não permite que generalizando se diga que pra que tenha ritmo carece que se dê a repetição desse agrupamento”. Do Contrário, “...cairíamos naquela enormidade de Closson, esteta belga, que levado pelas verdades adquiridas” acabou mencionando que: “... a generalidade das composições musicais justapõe uma sucessão de ritmos independentes. Sob esse ponto de vista o ritmo propriamente dito seria muito raro em música”. É fato qual “...Closson toma o cuidado de indicar que está falando do ritmo ‘propriamente dito’, No entanto Isso “...não lhe diminui a incongruência de negar existência de ritmo... ‘propriamente dito’ à grande maioria das obras de Mozart, de Schumann, de Debussy e de Malipiero”.²⁶⁰

Mário de Andrade admite que até o presente momento de sua escrita também se utilizou “...do agrupamento de valores de tempo isto porém não significa absolutamente que a repetição desses agrupamentos, modelos rítmicos como lhes chama com muita propriedade Closson, que a repetição desses modelos rítmicos sejam imprescindíveis pra que se dê ritmo”. É principalmente nos ritmos mais simples que eles se manifestam, “...mais instintivos, mais intencionalmente fisiológicos. Porém as artes são expressões e se dirigem principalmente pro domínio do espírito e se organizam superiormente livres das fatalidades naturais”. O padrão “...rítmico tem pra frase musical o mesmo valor que a palavra tem pra frase poética ou melhor pro verso. As palavras exercem realmente no verso a função de outros tantos modelos rítmicos que justapostos organizam o verso”. E por meio do que assegura, Mário de Andrade diz não se esquecer dos demais “...modelos rít-

²⁶⁰ Ibid., pp. 77-8.

micos (como os pés na poesia qualitativa, os agrupamentos finalizados por acentuações secundárias na poesia quantitativa) de que o verso se compõe. A função do modelo rítmico musical pode ser a do pé métrico às vezes”. Em geral possui a “...mesma função da palavra dentro da frase poética: é um dado de conhecimento que relacionado com outros organiza a compreensão. Daí a desnecessidade da repetição dele”. Nos temas quadrados “dum Bach ou dum Carlos Gomes o verso aparece claro sem que o modelo rítmico se repita. E todas essas músicas têm ritmo propriamente dito apesar dos sustos do sr. Closson”.²⁶¹

O indivíduo para expressar-se “...nas artes do tempo criou uma organização físico-psíquica do tempo. Essa organização físico-psíquica do movimento é o ritmo. Desde que se tenha uma organização expressiva (seria melhor dizer afetiva?) do movimento se dá o ritmo”. Nesse sentido, o ritmo constitui-se como “...toda e qualquer organização expressiva do movimento. Carece sempre não esquecer o conceito em que emprego a palavra expressão”. Para que ocorra a “organização expressiva do movimento” empregamos três rudimentos de essencial necessidade:

uma unidade fundamental fisiológica de tempo de que deriva e que caracteriza cinesicamente o movimento das comoções expressadas, uma unidade artística arbitrária de tempo que torna conhecíveis e relaciona uns com os outros os valores de tempo empregados durante o movimento (a duração) da expressão e finalmente uma entidade psíquica de caráter afetivo que se manifesta na grande maioria dos casos dinamicamente, o acento, que hierarquiza liga e torna compreensível subconscientemente a organização expressiva do movimento. O ritmo é a organização intelectual (ou expressiva) do movimento por meio de subdivisões de tempo e acentos.²⁶²

Em **SÍNTESE**, Mário observa que: “A vida se manifesta pelo movimento. O homem pra compreender o movimento o organizou”. Essa organização é

²⁶¹ Ibid., p. 78.

²⁶² Ibid., pp. 78-9.

disposta primeiramente de maneira “...abstrata consciente a que em geral a gente dá o nome de tempo (minutos, horas, dias, semanas etc.)”, e, de outra parte, de maneira “...expressiva subconsciente que tem o nome de ritmo. O tempo é a organização abstrata do movimento. O ritmo é a organização expressiva do movimento”.²⁶³

Terminada a leitura imanente da ideação conjetural de sua *Introdução à Estética Musical*, cabe agora observar aspectos da intencionalidade metodológica de Mário de Andrade, por meio, ainda de imanente leitura, da primeira parte de seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*

²⁶³ Ibid., p. 79.

3. Mário de Andrade e sua intencionalidade metodológica

No referido material ao tratar especificamente da **MÚSICA BRASILEIRA** o musicólogo afirma que: “Até ha pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior à nossa raça. A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória”. Os rudimentos que surgiam formando-a “...lembravam das *bandas de além*, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Inda não eram brasileiros não”. Caso em uma ou em outra “...peça folclórica dos meados do século passado [XIX] já se delineiam os caracteres da música brasileira, é mesmo só, com os derradeiros tempos do Império que eles principiam abundando”. Foi inevitável: “Os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela”.²⁶⁴

Ainda que tal análise parecesse ociosa, algo que para os seguidores da arte moderna talvez não fosse, e, Mário teve a certeza de não ter sido, pois “...a obra desses artistas [do século XIX] deve de ser contada como valor nacional”, e isso para o musicólogo era mesmo incontestável. Dizia ele que:

Nós, modernos, manifestamos dois defeitos grandes: bastante ignorância e leviandade sistematizada. É comum entre nós a rasteira derrubando da jangada nacional não só as obras e autores passados como até os que atualmente empregam a temática brasileira numa orquestra européia ou no quarteto de cordas. Não é *brasileiro* se fala.²⁶⁵

Mário de Andrade arremessa responsabilidade aos compositores modernistas porque em sua atividade revelaram e propagara não mais que os seus egoísmos e amatorismos além de deturparem a seriedade que reconheceu residir na musica brasileira, sobremaneira por sua fonte que é o popular: “É que os modernos, ciosos da curiosidade exterior de muitos dos documentos populares nossos, confundem o destino dessa coisa séria que é a Música Brasileira com o prazer deles, coisa diletante, individualista e sem importância nacional nenhuma”.

²⁶⁴ Mário de ANDRADE, *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, p. 11.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 11.

Pois que: “O que deveras eles gostam no brasileiro que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do património nacional, não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia”.²⁶⁶

No entanto, “...um elemento importante coincide com essa falsificação da entidade brasileira: opinião de europeu. O diletantismo que pede música só nossa está fortificado pelo que é *bem* nosso e consegue o aplauso estrangeiro”. Ainda que, “por mais respeitoso que a gente seja da crítica europeia carece verificar de uma vez por todas que o sucesso na Europa não tem importância nenhuma pra Música Brasileira”. Além do mais, “a expansão do internacionalizado Carlos Gomes e a permanência além-mar dele prova que a Europa obedece á genialidade e a cultura”.²⁶⁷

Porém, “...no caso de Villa-Lobos por exemplo é fácil enxergar o coeficiente guassú com que o exotismo concorreu pro sucesso atual do artista. H. Prunières confessou isso francamente. Ninguém não imagine que estou diminuindo o valor de Villa-Lobos não”. Muito contrariamente, “...quero aumenta-lo”. Ainda “...antes da pseudomúsica indígena de agora Villa-Lobos era um grande compositor. A grandeza dele, a não ser pra uns poucos sobretudo Artur Rubinstein e Vera Janacopulos, passava despercebida”. Contudo foi o bastante “...que fizesse uma obra extravagando bem do continuado pra conseguir o aplauso”.²⁶⁸

Em total defesa do que acreditava ser a musica nacional e contra o que estava sendo validada como musica brasileira a partir dos referenciais europeus, Mário de Andrade pôs-se a rezingar contra a absolutização do choro, contra o exotismo de nossa particularidade musical popular e mestiça e contra as assimilações estrangeiras:

Por causa do sucesso dos Oito Batutas ou do choro de Romeu Silva, por causa do sucesso artístico mais individual do que nacional de Vila-Lobos, só é brasileira a obra que seguir o passo deles? O valor normativo de

²⁶⁶ Ibid., p. 11.

²⁶⁷ Ibid., p. 12.

²⁶⁸ Ibid., p. 12.

sucessos assim é quase nulo. A Europa completada e organizada num estádio de civilização, campeia elementos estranhos para se libertar de si mesma. Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao velho mundo, nem filosófica que nem a Ásia, nem econômica que nem a América do Norte, o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido. Na música, mesmo os europeus que visitam a gente *perseveram* nessa procura do esquisito apimentado. Se escutam um batuque brabo mesmo que bem, estão gozando, porém se é modinha sem síncopa ou certas efusões líricas dos tanguinhos de Marcelo Tupinambás, Isso é *música italiana!* Falam de cara enjoada. E os que são sabidos se *metem* criticando e aconselhando, o que é perigo vasto. Numa toada num acalanto num abôio desentocam a cada passo frases francesas russas escandinavas. Às vezes especificam que é Rossini, que é Boris.' Ora o quê que tem a Música Brasileira com isso! *Si Milk* parece com *Mich*, as palavras deixam de ser inglesa outra alemã? O que a gente pode , mas é constatar que ambas vieram dum tronco só. Ninguém não lembra de atacar a italianidade de Rossini porque tal frase dele coincide com outra da opera-cômica francesa.²⁶⁹

O musicólogo paulista criticava a idéia que provinha de certas correntes estéticas da Europa defensoras de que se quisesse o Brasil produzir música artística brasileira deveria beber da fonte dos indígenas já seriam eles os brasileiros por Excelência: “Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo”. De sorte que: “O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada”. Já que: “O homem da nação Brasil hoje, está mais afastado do ameríndio que do japonês e do húngaro. O elemento ameríndio no populário brasileiro está psicologicamente assimilado e praticamente já é quase nulo. Brasil é uma nação com normas sociais, elementos raciais e limites geográficos”. O indígena “...não participa dessas coisas e mesmo parando em nossa terra continua

²⁶⁹ Ibid., pp. 12-3.

ameríndio e não brasileiro. O que evidentemente não destrói nenhum dos nossos deveres pra com ele”. Somente após “...termos praticado os deveres globais que temos pra com ele é que podemos exigir dele a prática do dever brasileiro”.²⁷⁰

Caso apenas fosse nacional “...o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é greco-hebraico, a polifonia que é nórdica, anglo-saxônica flamenga e o diabo”. Do mesmo modo os compositores “...franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações pré-históricas se conclui que não existe arte européia...”²⁷¹

Mário conclui que não há com o que se amolar diante de recomendações dessa espécie, pois: “São fruto de ignorância ou de gosto pelo exótico. Nem aquela nem este não podem servir pra critério dum julgamento normativo”.²⁷²

Por essa razão é que, a “...Música Brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico. O padre Mauricio, / *Salduni Schumanniana* são músicas brasileiras. Toda opinião em contrário é perfeitamente covarde, antinacional, anticrítica”.²⁷³

Com tais afirmações Mário acreditava estar seguindo um critério universal, já que: “As escolas étnicas em música são relativamente recentes. Ninguém não lembra de tirar do património itálico Gregorio Magno, Marchetto, João Gabrieli ou Palestrina”. Assim como o “...são alemães J. S. Bach, Haendel e Mozart, três espíritos perfeitamente universais como formação e até como caracter de obra os dois últimos”. De outra parte: “A França então se apropria de Lulli, Gretry, Meyerbeer, Cesar Franck, Honnegger e até Gluck que nem franceses são”. Ao passo que em “...obra de José Mauricio e mais fortemente na de Carlos Gomes, Levy, Glauco Velasquez, Miguez, a gente percebe um não-sei-quê indefinível, um ruim que não é ruim propriamente, é um *ruim esquisito* pra me utilizar duma frase de Manuel Bandeira”. Ora, qual “...não-sei-quê vago mas geral é uma primeira fatalida-

²⁷⁰ Ibid., p. 13.

²⁷¹ Ibid., pp. 13-4.

²⁷² Ibid., p. 14.

²⁷³ Ibid., p. 14.

de de raça badalando longe. Então na lírica de Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Osvaldo, Barroso Neto e outros, se percebe um parentesco psicológico bem forte já”. Isso já é o bastante para adquirirmos “...o critério legítimo de música nacional que deve ter uma nacionalidade evolutiva e livre”.²⁷⁴

Nesse caso, entretanto, “...um artista brasileiro escrevendo agora em texto alemão sobre assunto chinês, música da tal chamada de *universal* faz música brasileira e é músico brasileiro. Não é não”. Ainda que: “Por mais sublime que seja, não só a obra não é brasileira como é antinacional. E socialmente o autor dela deixa de nos interessar. Digo mais: por valiosa que a obra seja, devemos repudiá-la, que nem faz a Rússia com Strawinsky e Kandinsky”.²⁷⁵

Atualmente o Brasil, em especial nas artes, experimenta um período que é o de nacionalização. “Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de idéias que se justifica o conceito de Primitivismo aplicado às orientações de agora”. Constitui-se como um grande dolo ideal “...que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social. Um poeminho humorístico do *Pau Brasil* de Osvaldo de Andrade até é muito menos primitivista que um capítulo da *Estética da Vida* de Graça Aranha”. Isso se dá pelo fato desse capítulo estar repleto “...de pregação interessada, cheio de idealismo ritual e deformatório, cheio de magia e de medo. O lirismo de Osvaldo de Andrade é uma brincadeira desabusada. A deformação empregada pelo paulista não ritualista nada, só destrói pelo ridículo”. De modo que: “Nas idéias que expõe não tem idealismo nenhum. Não tem magia. Não se confunde com a prática. É arte desinteressada”.²⁷⁶

Uma vez que “...toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstancia. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção”. A Arte artística que Mário de Andrade discute é, também em seu entender, essencialmente individualista. Bem como “...os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos. Ora numa fase primitivista, o

²⁷⁴ Ibid., p. 14.

²⁷⁵ Ibid., pp. 14-5.

²⁷⁶ Ibid., p. 15.

individuo que não siga o ritmo dela é pedregulho na botina”. Se acaso não se inicia “...matutando sobre o valor intrínseco do pedregulho e o conceito filosófico de justiça, a pedra fica no sapato e a gente manqueja. ‘A pedra tem de ser jogada fora’. É uma injustiça feliz, uma injustiça justa, fruta de época”.²⁷⁷

O juízo crítico “...atual de Música Brasileira deve ser não filosófico mas social. Deve ser um critério de combate”. O novo entusiasmo “...que voluntariamente se desperdiça por um motivo que só pode ser indecoroso (comodidade própria, covardia ou pretensão) é uma força antinacional e falsificadora”.²⁷⁸

E quanto a isso se justifica o musicólogo paulista, de forma exemplificada:

Se um artista brasileiro sente em si a força do gênio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Por que como gênio saberá *fatalmente* encontrar os elementos essenciais da nacionalidade (Racial Weber Wagner Mussorgski). Terá pois um valor social enorme. Sem perder em nada o valor artístico por que não tem gênio por mais nacional (Rabelais Goya Whitman Ocussai) que não seja do patrimônio universal. E si o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. Por que se incorporando á escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada ao passo que na escola iniciante será benemérito e necessário. Cesar Cui seria ignorado si não fosse o papel dele na formação da escola russa. Turina é de importância universal mirim. Na escola espanhola o nome dele é imprescindível. Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta.²⁷⁹

Desse modo, constituído o discernimento “transcendente de Música Brasileira” que, segundo o musicólogo, “faz a gente com a coragem dos íntegros adotar como nacionais a *Missa em Si Bemol* e *Salvador Rosa*, temos que reconhecer que esse critério é pelo menos ineficaz pra julgar as obras dos atuais menores de quarenta anos. Isso é lógico”. Isso pelo fato de que “... se tratava de estabelecer um

²⁷⁷ Ibid., p. 15.

²⁷⁸ Ibid., p. 15.

²⁷⁹ Ibid., pp. 15-6.

critério geral e transcendente si referindo à entidade evolutiva (*sic.*) brasileira. Mas um critério assim é ineficaz pra julgar qualquer momento histórico. Por que transcende dele”. Até por serem as tendências históricas aquelas “... que dão à forma que as idéias normativas revestem”.²⁸⁰

Segundo Mário de Andrade:

O critério de música brasileira para atualidade deve de existir em relação á atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou individuo nacionalizado, reflete as características musicais da raça.

Para o musicólogo paulista está claro que as características musicais da raça estão fortemente arraigadas na música popular.

Ao iniciar enfoque acerca da **MÚSICA POPULAR E MÚSICA ARTÍSTICA** Mário de Andrade afirma “... que o populário musical brasileiro é desconhecido até de nós mesmos. Vivemos afirmando que é riquíssimo e bonito. Está certo. Só que me parece mais rico e bonito do que a gente imagina. E, sobretudo mais complexo”.

²⁸¹

Há regiões das quais temos maiores acessos a tais fontes do universo musical popular. Especialmente “... a carioca por causa do maxixe impresso e por causa da predominância expansiva da Corte sobre os Estados. Da Baía também e do nordeste inda a gente conhece alguma coisa. E no geral por intermédio da Corte”. Do restante, quase nada se conhece. De sorte, aquilo que “... Friedenthal registrou como de Sta. Catarina e Paraná são documentos conhecidos pelo menos em todo o centro litorâneo do país. E um ou outro documento esparso da zona gaúcha, mato-grossense, goiana, caipira, mostra belezas”, contudo, “não basta pra dar conhecimento dessas zonas”. O pesquisador e compositor Luciano Gallet já demonstrou “...uma orientação menos regionalista e bem mais inteligente com os cadernos de Melodias Populares Brasileiras (ed Wehrs e Cia. Rio) porém os

²⁸⁰ Ibid., p. 16.

²⁸¹ Ibid., p. 17.

trabalhos dele são de ordem positivamente artística, requerendo do cantor e do acompanhador cultura que ultrapassa a meia-força”, algo que emanda equivalente esforço dos ouvintes. Se de uma parte “...muitos desses trabalhos são magníficos e si a obra folclórica de L. Gallet enriquece a produção artística nacional, é incontestável que não apresenta possibilidade de expansão e suficiência de documentos pra se tornar crítica e prática”. Desse modo, “...o que estamos carecendo imediatamente é dum harmonizador simples mas crítico também, capaz de se cingir á manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência”. Necessitamos de um “Tiersot, dum Franz Korbay, dum Möller, dum Colendge Taylor, dum Stanford, duma Ester Singleton. Harmonizações duma apresentação crítica e refinada, mas fácil e absolutamente adstrita á manifestação popular”.²⁸²

Para Mário de Andrade, uma das questões que ratificam “... a riqueza do nosso populário ser maior do que a gente imagina é o ritmo”. E segue na compreensão de que:

Seja por que os compositores de maxixes e cantigas impressas não sabem grafar o que executam, seja por que dão só a síntese essencial deixando as subtilezas pra invenção do cantador, o certo é que uma obra executada difere às vezes totalmente do que está escrito. Do famanado *Pinião* pude verificar pelo menos 4 versões rítmicas diferentes, além de variantes melódicas no geral leves: 1 a embolada nordestina que serviu de base pro maxixe vulgarizado no carnaval carioca; 2aa versão impressa deste (ed Wehrs e Cia.) que é quase uma chatice; 3º a maneira com que os Turunas de Maurice a o cantam; 4º e a variante, próxima dessa última, com que o escutei muito cantado por pessoas do povo. Se compare estas três grafias, das quais só às duas últimas são legítimas por que ninguém não canta a música tale qual anda impressa. A terceira grafia é a mais rigorosamente exata. Inda assim si a gente indicar um *senta rigore* pro provimento...²⁸³
 PINIÃO (versão impressa ed.C. Wehrs e Cia, Rio).²⁸⁴

²⁸² Ibid., p. 17.

²⁸³ Ibid., pp. 17-8.

²⁸⁴ As três versões que seguem como exemplos são as mesmas lançadas por Mário de Andrade, entretanto, optou-se por suprimir os versos de cada melodia, justamente por entender que a ausência dos mesmos em nada prejudica o entendimento. Ibid., pp. 18-9.

PINIÃO (síntese possível da versão popular).

PINIÃO (análise prosódica da versão popular)

The image displays two musical staves for the song 'PINIÃO'. The first staff is labeled 'PINIÃO (síntese possível da versão popular)' and shows a melodic line with various note values and rests. The second staff is labeled 'PINIÃO (análise prosódica da versão popular)' and shows the same melodic line with additional markings: a tempo marking of ♩ = 96, accents (>) over several notes, and rhythmic groupings indicated by brackets and numbers 3 and 4.

Além do mais, "...a terceira grafia que indiquei como prosódica pode ser atacada por isso. De fato, qualquer cantiga está sujeita a um tal ou qual *ad libitum* rítmico devido às próprias condições da dicção". Contudo, tais "... fatalidades da dicção relativamente á música européia são de deveras *fatalidades*, não têm valor específico para invenção nem efeito da peça. Também muito documento brasileiro é assim, principalmente os do centro mineiro-paulista e os da zona tapuia". Mário diz não saber a respeito do mesmo fato na região do Rio Grande do Sul, por nunca ter recolhido nada semelhante por lá, porém, "... o mesmo não se dá com as danças cariocas e grande número de peças nordestinas. Por que nestas zonas os cantadores se aproveitando dos valores prosódicos da fala brasileira tiram dela elementos específicos essenciais e imprescindíveis de ritmo musical". Bem como de melodia. De modo que os "... maxixes impressos de Sinhô são no geral banalidades melódicas. Executados, são peças soberbas, a melodia se transfigurando ao ritmo novo". Com relação "...à peça nordestina ela se apresenta muitas feitas com uma rítmica tão sutil que se torna quase impossível grafar toda a realidade dela. Principalmente porque não é apenas prosódica". Isso ocorre porque "... os nordestinos se utilizam no canto dum *laisser aller* contínuo, de fetitos (cic.) surpreendentes e muitíssimas vezes de natureza exclusivamente musical. Nada tem de prosódico". Constitui-se como "... pura fantasia duma largueza às vezes

cômica, às vezes ardente, sem aquela tristurinha paciente que aparece na zona caipira”.²⁸⁵

Contudo asseverando “... a grandeza do Nordeste musical” o musicólogo não desconhece “... o valor das outras zonas”. Certos “... cantos tapuios, os fandangos paulistas de beira-mar, os cantos gaúchos isentos de qualquer hispano-americanismo, (...) mostram os acasos de ensinamento e boniteza que deve reservar uma exploração detalhada do populário”.²⁸⁶

Ainda que sejam por diferentes “... os documentos regionais, eles manifestam aquele imperativo étnico pelo qual são facilmente reconhecidos por nós. (...). Além de possuírem, pois a originalidade que os diferencia dos estranhos, possuem a totalidade racial e são todos patricios”. É, a “música popular brasileira”, afirma o musicólogo, “... a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora”.²⁸⁷

Uma vez que “... é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá. Mas o artista que se mete num trabalho desses carece alargar as idéias estéticas senão a obra dele será ineficaz ou até prejudicial”. Coisa nenhuma é “... pior que um preconceito. Nada melhor que um preconceito. Tudo depende da eficácia do preconceito”.²⁸⁸

Mário de Andrade indicou a base com a qual é perpetrada a música brasileira. Ainda que se apronte original e etnicamente quando chega ao povo, ela dimana de fontes de outrem: “a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta”. Além do mais “...a influência espanhola, sobretudo a hispano-americana do Atlântico (Cuba e Montevideo, habanera e tango) foi muito importante”. Igualmente, a influência européia “... não só e principalmente pelas danças (valsa polca mazurca shottsh) como na formação da modinha”. A princípio “... a modinha de salão foi apenas uma acomodação mais aguada da melodia da segunda metade do séc. XVIII europeu”.

²⁸⁵ Ibid., p. 19.

²⁸⁶ Ibid., pp. 19-20.

²⁸⁷ Ibid., p. 20.

²⁸⁸ Ibid., p. 20.

“Isso continuou até bem tarde como demonstram certas peças populares de Carlos Gomes e principalmente Francisca Gonzaga”.²⁸⁹

O musicólogo paulista explica que:

Além dessas influências já digeridas temos que contar as atuais. Principalmente as americanas do jazz e do tango argentino. Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe. Em recorte infelizmente não sei de que jornal guardo um *samba macumbeiro, Aruê de Changô* de João da Gente que é documento curioso por isso. E tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de jazz que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo. De certo os antepassados coincidem... Bem mais deplorável é a expansão da melodia chorona do tango. E infelizmente não é só em tangos argentinos... De brasileiros que ela se manifesta. Tem uma influência evidente do tango em certos compositores que pretendem estar criando a... Canção Brasileira! Estão nada. Se aproveitam da facilidade melódica pra andarem por aí tangaicamente gemendo sexualidades panemas.²⁹⁰

Por essa lógica é evidente que “... o artista deve selecionar a documentação que vai lhe servir de estudo ou de base. Mas por outro lado não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil”. Já que a “... reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa”.²⁹¹

Com relação a essa utilidade e inutilidade do preconceito, Mário de Andrade entendeu que se é bem verdade que o que já é tipicamente brasileiro tem de “... interessar-nos mais, si é preconceito útil preferir sempre o que temos de mais característico: é preconceito prejudicial repudiar como estrangeiro o documento não apresentando um grau objetivamente reconhecível de brasilidade”. Como exemplo utilizou o fato de a “... marchinha central dos admiráveis Choros nº 5 de Vila Lobos (*Alma Brasileira* ed. Vieira Machado, Rio)” ter sido “... criticada por não ser brasileira”. Indignado, o musicólogo procurou entender, já que: “O artista se utilizou

²⁸⁹ Ibid., p. 20.

²⁹⁰ Ibid., p. 21.

²⁹¹ Ibid., p. 21.

dum ritmo e dum tema comuns, desenvolvidos dum elemento anterior da peça, tema sem caráter imediatamente étnico nenhum, tanto podendo ser brasileiro como turco ou francês. Não vai a nada contra a musicalidade nacional”. Conseqüentemente “... é também brasileiro não só por que o pode ser como por que sendo inventado por brasileiro dentro de peça de caráter nacional e não levando a música pra nenhuma outra raça, é *necessariamente brasileiro*”.²⁹²

Mário conclui que “... o artista não deve ser nem exclusivista nem unilateral”. Isso por que:

Si a gente aceita como um brasileiro só o excessivo característico cai num exotismo *que é exótico até pra nós*. O que faz a riqueza das principais escolas européias é justamente um caráter nacional incontestável, mas na maioria dos casos indefinível, porém. Todo o caráter excessivo e que por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicológico, é perigoso. Fatiga e se torna facilmente banal. É uma pobreza. É o caso de Grieg e do próprio Albeniz que já fatiga regularmente. A obra polifônica de Vittoria é bem espanhola sem ter nada de espanholismo. E felizmente prá Espanha que os trabalhos de Pedrell e autores como Joaquim Nin, Halfter, Falla estão alargando as possibilidades do tatatá rítmico espanhol.²⁹³

De sorte que, o “...exclusivista brasileiro só mostra que é ignorante do fato nacional”. Algo realmente necessário seria “...afeiçoar os elementos estranhos ou vagos como fizeram Levy com o ritmo de habanera do ‘Tango Brasileiro’ ou Vila-Lobos com a marchinha dos ‘Choros nº 5’” para que “...se tornem nacionais dentro da manifestação nacional”. Do mesmo modo, “si a parte central da ‘Berceuse da Saudade’ de Lourenço Fernandez (op 55 ed Bevilaqua) constituisse uma obra isolada não tinha por onde senti-la brasileiramente. Porém essa parte se torna necessariamente brasileira por causa do que a cerca”.²⁹⁴

Entretanto, “...o característico excessivo é defeituoso apenas quando virado em norma única de criação ou critica. Ele faz parte dos elementos úteis e até, na

²⁹² Ibid., p. 21.

²⁹³ Ibid., p. 22.

²⁹⁴ Ibid., p. 22.

fase em que estamos, deve de entrar com freqüência”. Isso por que, segundo o musicólogo “...é por meio dele que a gente poderá com mais firmeza e rapidez determinar e normalisar os caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira”.²⁹⁵

A unilateralidade aparece para o musicólogo paulista como outro grande perigo equivalente ao exclusivismo. Como se justificando, Mário diz já ter escutado “...de artista nacional que a nossa música *tem de ser tirada dos índios*. Outros embirrando com guarani afirmam que a verdadeira música nacional é... a africana. O mais engraçado é que o maior número manifesta antipatia por Portugal”. Parece certo que “...a música portuguesa é ignorada aqui. Conhecemos um atilho de pecinhas assim-assim e conhecemos por demais o fado gelatinento de coimbra. Nada a gente sabe de Marcos Portugal, pouquíssimo de Rui Coelho e nada do populário portuga, no entanto bem puro e bom”.²⁹⁶

Porém, “...por ignorância ou não, qualquer reação contra Portugal me parece perfeitamente boba. Nós não temos que reagir contra Portugal, temos é de não nos importarmos com ele. Não tem o mínimo desrespeito nesta frase minha. É uma verificação de ordem estética”. Isto porque caso seja a manifestação brasileira divergente da de Portugal “...muito que bem, si coincide, si é influência, a gente deve aceitar a coincidência e reconhecer a influência. A qual é e não podia deixar de ser enorme. E reagir contra isso endeusando boróro ou bantú é cair num unilateralismo tão antibrasileiro como a lírica de Glauco Velásquez”. Inclusive, “...é pela ponte lusitana que a nossa musicalidade se tradicionalisa e justifica na cultura européia. Isso é um bem vasto”. Isso é o que impede “...que a música brasileira se resuma á curiosidade esporádica e exótica do tamelang javanês, do canto achanti, e outros atrativos deliciosos mas passageiros de exposição universal”.²⁹⁷

Sendo assim, o que se deve fazer “...é aproveitar todos os elementos que concorrem prá formação permanente da nossa musicalidade étnica. Os elementos ameríndios servem sim por que existe no brasileiro uma porcentagem forte de

²⁹⁵ Ibid., p. 22.

²⁹⁶ Ibid., pp. 22-3.

²⁹⁷ Ibid., p. 23.

sangue guarani”. Bem como “...o documento ameríndio propriedade nossa mancha agradavelmente de estranheza e de encanto soturno a música da gente. Os elementos africanos servem francamente si colhidos no Brasil por que já estão afeiçoados á entidade nacional”. Assim como os “...elementos onde a gente percebe uma tal ou qual influência portuguesa servem da mesma forma”.²⁹⁸

O que está muito claro para Mário de Andrade é que:

O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Si exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenômeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. Si unilateral, o artista vira antinacional: faz música ameríndia, africana, portuga ou européia. Não faz música brasileira não.

Com relação ao **RITMO**, Mário de Andrade diz não ser o objetivo tratá-lo de forma geral em seu *Ensaio*, justamente por reconhecer, que aquele momento no qual se encontrava a música brasileira, era o de “predominância rítmica”. Com isso especificava que sua preocupação estaria centrada no caso da síncopa. Isso porque essa célula rítmica, apesar de ser de fato constante, não é necessariamente obrigatória para o desígnio do que se quer chamar: música brasileira. é pois, um caso discutível e de muita subtilidade, dado muito ao engano.

O musicólogo quis aclarar que, aquilo que se tem por síncopa, nos compêndios teóricos e dentro de uma concepção mais tradicionalmente européia, não condiz como o que designamos síncopa. Parece-lhe plausível assegurar que se produziu uma grande subversão entre as nossas disposições e a rítmica já estabelecida “...e quadrada que Portugal trouxe da civilização européia pra cá. Os ameríndios e possivelmente os africanos também se manifestavam numa rítmica provinda diretamente da prosódia, coincidindo pois em muitas manifestações com a rítmica discursiva de Gregoriano”. Mário exemplifica dizendo que:

²⁹⁸ Ibid., p. 23.

As frases musicais dos indígenas de beiramar conservadas por Lery num tempo em que a rítmica medida inda não estava arraigada no espírito europeu, sob o ponto-de-vista rítmico são verdadeiras frases de cantochão onde até as *distinções* aparecem. Muitas das registrações de Spix e Martius também implicam essa inexistência de ritmo exclusivamente musical entre os ameríndios do centro e do norte brasileiro. Mesmo nos tempos de agora os livros científicos de mais fé musical que nem os de Koch Grünberg sobre os índios do extremo-norte, de Speiser sobre os da bacia amazônica, de Colbacchini sobre o oeste brasileiro reforçam essa noção duma rítmica de canto quase que exclusivamente fraseológica entre os índios.²⁹⁹

Contudo não se pode constatar coisa idêntica em relação ao canto dos africanos por meio das “...melodias que Manuel Quirino registrou na Baía porém no populário brasileiro dos lundús e dos batuques impressiona a freqüência de frases compostas pela repetição sistemática dum só valor de tempo bem pequeno (semicolcheia)”. Algo muito adotado por nossos artistas. E, quando esses “...pastichavam o africano, como é o caso de Gomes Cardim no ‘Nossa gente já está livre...’ (Melodias Populares Brasileiras, Luciano Gallet, ed. cil), usavam e abusavam desses processos oratórios de ritmo”. Além disso: “...em certas peças reconhecidas unanimemente ou tradicionalmente como de proveniência negra como na ‘Ma Malia’”, que segue abaixo³⁰⁰, “...essas frases oratórias aparecem e chegam mesmo a criar recitativos legítimos...”³⁰¹

²⁹⁹ Ibid., p. 24.

³⁰⁰ Partitura contida na segunda parte do *Ensaio*. Ibid., p. 116.

³⁰¹ Ibid., p. 25.

Lundü de negro velho. **Ma Malia**

FRANCA. (S. Paulo)

Ma Ma. li. a, mi. a mui. é, Ma Ma. li. a, mi. a mui. é, Um fa. vô eu vai ti pi. di
 Um fa. vô eu vai ti pi. di. Qua. no ron. da vie mi busun. cá, Qua. no ron. da vie mi busun. cá.
 O. cê fa. la qui eu num tá ai Sa. la. cu. sa. co, Ma Ma. li. a, mia mui. é,
 Pe. lo si. ná di San. ta Cruiz, li. va num Deu Li. va san. to tá nu li. vo zi ma. ió.
 Li. va san. to tá nu li. vo zi me. nó Tá pin. du. la. do São Migué di Ca. la. can. so! Tá pin. du.
 la. do, São Ju. se di Ba. pi. ti. ta! Ten. gó ten. gó ma fa. má Ten. gó ten. gó ma fa.
 má Ma. li. a, mi. a mui. é, num mi fa. ra num sor. da. do! Ma. li. a du Congo, num mi fa. ra di po.
 ca. do! hé hé ha. há. Lá nus ca. minho ri Mi. na La nus ca. mi nho ri
 Mi. na U. ma on. ça mi ron. cê U. ma on. ça mi ron. cê Qua. no eu
 fui so. lá pa. la e. la Qua. no eu fui so. lá pa. la e. la Meu eu. rução pa. la. pi.
 tá Meu eu. rução pa. la. pi. tá Sa. la. cu. sa. co ma Ma. li. a ma fa. má
 Ze. le de. la eu. mo tá ri. ga. lado
 Na. li. xi de. la eu. mo tá ri. bi. lado
 Pe. lo de. la eu. mo tá li. pi. ado
 Pa. tá de. la eu. mo tá ca. la. pa. çado etc)

I

(bis) Ma Malia, mia muié,
 (bis) Um favô eu vai ti pidi:
 (bis) Quando ronda vie mi busuncá,
 (bis) Ocê fala quí eu num tá ai.

Sala-cu-saco, ma Malia, mia muié,
 Pelo siná di Santa Cruiz, liva num Deu
 Liva santo tá nu livo zi maió
 Liva santo tá nu livo zi menó
 Tá pindulado São Migué di Calacanzo!

Demanda tais artifícios "...de rítmica oratória, desprovida de valores de tempo musical contrastavam com a música portuguesa afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu". Assim, deu-se "...na música brasileira um conflito entre a

ritmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias, também constante nos africanos aqui”. Desse modo, o musicólogo diz poder assegurar que “...uma rítmica mais livre, sem medição isolada musical era mais da nossa tendência, como provam tantos documentos já perfeitamente brasileiros que exponho em seguida a este Ensaio”.³⁰² Como exemplo, vários “...dos cocos, desafios, martelos, toadas, embora se sujeitando á quadratura melódica, funcionam como verdadeiros recitativos”.³⁰³

De sorte que, a tais “...influências dispares e a esse conflito inda aparente o brasileiro se acomodou, *fazendo disso um elemento de expressão musical*. Não se pode falar diante da multiplicidade e constância das subtilezas rítmicas do nosso populário que estas são apenas os desastres dum conflito não”. Tanto menos ainda, “...que são exclusivamente prosódicas por que muitas feitas elas até contradizem com veemência a prosódia (*sic.*) nossa. O brasileiro se acomodando com os elementos estranhos e se ajeitando dentro das próprias tendências adquiriu um jeito fantasista de ritmar”. Isso por que: “Fez do ritmo uma coisa mais variada mais livre e sobretudo um elemento de expressão racial”.³⁰⁴

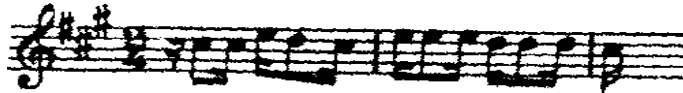
É de se imaginar “...que a síncopa, mais provavelmente importada de Portugal que da África (...) tenha ajudado a formação da fantasia rítmica do brasileiro”. Contudo, “não é possível descobrir a função dela em muitas das manifestações de rítmica prosódica ou fantasista do brasileiro”. Isso “...por que si o som da melodia nasce na chamada parte fraca do compasso ou do tempo e se prolonga até uma acentuação seguinte, ele não traz nenhuma acentuação”. Adversamente, “...o instrumento acompanhante é que acentua conforme a tradição coreográfica e a teoria. Outras feitas à acentuação do canto desorienta de fato a acentuação do compasso mas o som não se prolonga porém”. Diversas canções populares inventadas também tal qual “...no lindíssimo coco paraibano do ‘Capim da Lagoa’ a ocorrência de palavras paroxítonas muito acentuadas nas tesis dos tempos melódicos obrigam o cantador a tornar a sílaba átona seguinte,

³⁰² A segunda parte do *Ensaio Sobre a Música Brasileira* é repleta de exemplos de músicas populares.

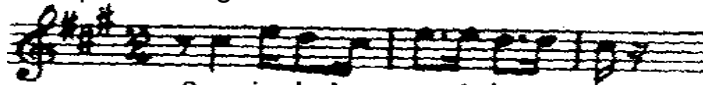
³⁰³ *Ibid.*, p. 25.

³⁰⁴ *Ibid.*, pp. 25-6.

verdadeiramente átona, inexistente”. Essa é uma maneira “...muito comum de o nosso cantador cantar embora já esteja reconhecido que na nossa prosódia não existam sílabas mudas que nem no português (...). Recebi o ‘Capim da Lagoa’ na grafia mais ou menos legítima”, demonstra o musicólogo:

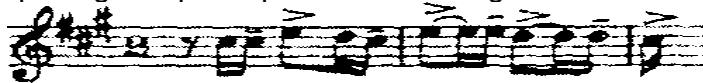


É óbvio que a obsessão da sincopa levava algum sincopadeiro a grafar:



O capim da la . goaviado co . meu

Ora pela grafia anterior mais sincera e pela experiência que tenho do nosso canto popular sei que se trata do que a gente podia prosodicamente grafar assim:



U capim da lá . go u vi . á . du rú . meu

Sendo que os sons não acentuados são verdadeiros neumas liquescentes, prolongando em sílabas novas quase nulas o som acentuado anterior.³⁰⁵

Caso assumtemos o nosso populário musical de acordo com o conceito tradicional da síncopa constatar-se-á que “...muitos movimentos chamados de sincopados não são síncopa. São polirritmia ou são ritmos livres de quem aceita as determinações fisiológicas de arsis e tesis porém ignora (ou infringe propositalmente) a doutrina dinâmica falsa do compasso”. Os exemplos que seguem demonstram o ritmo livre e de ausência de síncopa:

(Vila-Lobos, Ciranda nº 11, ed. Casa Artur Napoleão Rio)

a . vo . a . vo . a . vo . a . já
(Popular, nordeste.)

meis Cu . mo . ha . de . sê ! Cu . mo . ha . de . sê !
(Popular, nordeste.)

³⁰⁵ Ibid., pp. 26-7.

Vale observar último exemplo o dissolvimento típico “...da síncopa em tercina com acentuação central costume frequentíssimo em nosso jeito de cantar. Quanto ao processo rítmico de Vila- Lobos, muito comum no artista (...) também se manifesta no populário como demonstra o ‘Canto de Xangô’...”³⁰⁶



Não apenas nesses “...processos em que se dá acentuação do som”, mas existem “...outros em que a acentuação não aparece”. De modo que “...na sílaba *da* em *varanda* do coco ‘Olê Lioné’ (2ª parte). Este caso, muito corrente pode ser considerado como um... erro provindo da fadiga do cantador que não sustentou o som da sílaba anterior”. Porém, “...não é possível concertar o erro por que ele se tornou um processo da nossa música, um elemento de expressão já perfeitamente tradicionalizado e não ocasional”. Do mesmo modo, “...no fandango ‘Que Moça Bonita’ (2ª parte) aparece outra manifestação desse processo, inventando a mudança do binário pra ternário”. Ao invés “...de dar em semínimas pontuadas os sons das sílabas *trêla* em *estrêla* o que fazia a cantiga permanecer binária, a tradicionalização do processo encurtou os sons criando a introdução dum ritmo novo”. Carece notar que há “...uma diferença enorme entre a fadiga que leva os recrutas cantando a ‘Canção do Voluntário Paulista’ a reduzir dois compassos quaternários em ternários”:³⁰⁸

³⁰⁶ Ibid., p. 27.

³⁰⁷ Ibid., p. 83.

³⁰⁸ Ibid., pp. 27-8.

Coco **Olê Lioné** R. G. DO NORTE.

Lento quasi recitativo, ardente e molengo.

Solo

Da Ba.l. a me mandaram Um.o ca. mi . sa bordada, Na a. bertura da ca. mi. sa Ti. ha e nome da sa.

Céna

Inda. Li. e . né! O. Lã Li. e . né! Cãdã Li. e . né? Que. tu. va. na. va. ran. da Quando a. mo. ra. na. passã Li. e . né!

309

Fandango. **Que Moça Bonita** CANANEA (S. Paulo).

$\text{♩} = 126.$

1ª, 2ª, 3ª, 4ª vez. 5ª vez.

FIM.

Que mo. ça bo . ni . ta, Nha Be. ne . di . ta;
 Pa. re. ce. u. ma so . ta, Nha Ma. ri . co . ta;
 Da cin. tu . ra fi . na, Nha Ro. sa . li . na;
 U. ma be . le . za, Si. nhã To . re. za;
 Que os ó. lho é li . gê . ro, Que é um deses . pã . ro!...

1ª, 2ª, 3ª vez. 4ª vez.

D. C.

Me pus a con. tar es. trê. la,
 A do nor. te não con. tei.
 A que. is mais bo. ni . ti . nha Com teu ros . to com . pa . rei!...

Que moça bonita,
 Nha Benedita;
 Parece uma sota,
 Nha Maricota;
 Da cintura fina,
 Nha Rosalina;
 Uma beleza,
 Sinhá Tereza;
 Que os ólho é ligêro,
 Que é um desespero!...

Me pus a contar estrêla
 A do norte não contei,
 Aquela mais bonitinha
 Com teu rosto comparei...

Que moça bonita,
 Nha Benedita; etc.

310

valor Como é sublime... em: valor Como é sublime... 311

³⁰⁹ Ibid., p. 95.

³¹⁰ Ibid., p. 77.

³¹¹ Ibid., p. 28.

com um efeito que saindo provavelmente da fadiga, até por vezes torna a peça mais fatigante que nem no fandango citado.

E é curioso essas liberdades aparecerem até nas peças dançadas. Porém a habilidade do cantador no fim da estrofe ou da parte faz a acentuação do compasso acabar coincidindo de novo com o passo dos dançarinos. Já no "Que Moça Bonita" os 5 compassos ternários podem continuar batidos em binário porque acabam coincidindo com a acentuação deste quando volta. O mesmo se dá com o admirável "Tenho um Vestido Novo" (2a parte) em que os dois ternários de cada estrofe e refrão figuram como três binários pro dançador e no fim dá tudo certo.³¹²

Esta mesma situação ocorre "...com certas cantigas aparentemente sincopadas. Em várias da segunda parte do livro, especialmente no 'Meu Pai Cajuê' a gente verifica que o movimento o que faz é seguir livremente contando que dê certo no fim". Aquele que canta "...aceita a medida rítmica justa sob todos os pontos-de-vista a que a gente chama de Tempo mas despreza a medida injusta (puro preconceito teórico as mais das vezes) chamada compasso". E por meio da "...adição de tempos, (...), o cantador vai seguindo livremente", arquitetando "...movimentos essencialmente melódicos (alguns antiprosódicos até) sem nenhum dos elementos dinamogênicos da síncopa e só aparentemente sincopados, até que num certo ponto (no geral fim da estrofe ou refrão)" ajusta-se outra vez "...com o metro (no sentido grego da palavra) que pra ele não provêm duma teorisação mas é de essência puramente fisiológica. Coreografica até. São movimentos livres determinados pela fadiga. São movimentos livres *desenvolvidos* da fadiga". Constituem-se como "...movimentos livres específicos da moleza da prosódia brasileira. São movimentos livres não acentuados. São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica". E isso, em nada tem a ver "...com o conceito tradicional da síncopa e com o efeito contratempado dela. Criam um compromisso sutil entre o recitativo e o canto

³¹² Ibid., p. 28.

estrófico. São movimentos livres que tornaram-se específicos da música nacional”.³¹³

Com relação aos movimentos livres e não acentuados que parecem dar a característica de fadiga e moleza própria da prosódia brasileira, Mário de Andrade explica em nota que: “Nossos compositores, levados pelo preconceito da síncopa-acento, tem a mania de acentuar tudo quanto é síncopa”. Uma vez que “...nossa música popular já atingiu muito maior variedade e sutileza que isso, deixando muitas feitas de acentuar o som aparecido em parte fraca e prolongando até a tesis seguinte do compasso ou do tempo”. De sorte que os compositores brasileiros “...se tornaram por isso muito mais pobres e primários que a arte popular, a qual por seu lado se eleva a ponto de equiparar com o apogeu da rítmica grega quando os artistas virtuosísticos de lá retiraram da rítmica o batecun do acento”.³¹⁴

Para o musicólogo paulista

Isso é uma riqueza com possibilidades enormes de aproveitamento. Si o compositor brasileiro pode empregar a síncopa, constância nossa, pode principalmente empregar movimentos melódicos aparentemente sincopados, porém desprovidos de acento, respeitosos da prosódia, ou musicalmente fantasistas, livres de remelexo maxixeiro, movimentos enfim inteiramente pra fora do compasso ou do ritmo em que a peça vai. Efeitos que além de requintados podem, que nem no populário, se tornar maravilhosamente expressivos e bonitos. Mas isso depende do que o compositor tiver pra nos contar...³¹⁵

Por ser uma formação inconsciente, Mário de Andrade afirma ser desnecessário a discussão acerca do valor da síncopa. Mesmo assim, ainda afirma que “...*tal como é realizado* na execução e não como está grafado no populário impresso, o sincopado brasileiro é rico. O que carece pois é que o músico artista assunte bem a realidade da execução popular e a *desenvolva*. Mais uma feita lembro Villa-Lobos”. Especialmente, é “...na obra dele que a gente encontra já uma

³¹³ Ibid., pp. 28-9.

³¹⁴ Ibid., p. 29.

³¹⁵ Ibid., p. 29.

variedade maior de sincopado. E sobretudo o desenvolvimento da manifestação popular. Isso me parece importante”. Considerando a possibilidade de aquele momento ter sido “...um período de formação devemos empregar com frequência e abuso o elemento direto fornecido pelo folclore, carece que a gente não esqueça que música artística não é fenômeno popular porém desenvolvimento deste”. O músico “...compositor tem pra empregar não só o sincopado rico que o populário fornece como pode tirar ilações disso. E nesse caso a síncopa do povo se tornará uma fonte de riqueza”.³¹⁶

Se por um acaso “...a música artística se confinar às manifestações restritas da síncopa do populário impresso (síncopa central no primeiro tempo do dois-por-quatro; antecipações sincopadas em finais de frase; frases com sincopas centrais em todos os tempos) teremos uma pobreza abominável”. Detestável “...por que se estereotipa logo, cai no fácil, no conhecido e no excessivo característico. Sincopas assim podem ser gostosas um tempo, e podem ser necessárias pra unanimizar o remelexo corporal dos dançadores”, no entanto, “ver os intervalos aumentados árabes, ver o instrumento regional, ver a harmonização de Grieg: se banalizam com facilidade *pela própria circunstância de serem características por demais*. E com a banalidade fadiga vem”.³¹⁷

Ora, será do mesmo modo “...uma pobreza si se tornar obrigatória. A síncopa é uma das constâncias porém não é constante nem imprescindível não. Possuímos milietas de documentos folclóricos em que não tem nem sombra de sincopado”. (...). De outra parte existe “...uma infinidade de sincopas que não são brasileiras. Por bem sincopadas que sejam as ‘Saudades da Cachopa’ de Eduardo Souto (...), o delicioso compositor popular soube com inteligência tomar indelevelmente portuga esse maxixe”. No repertório paulista sobejam “...os maxixes e cateretês... italianos. Em Francisco Nazareth não raro a recordação européia deforma as danças e as atraíça”.³¹⁸

Além disso, compete ressaltar nesta ocasião, “...a monotonia do nosso binário simples. O compositor deverá observar certos binários compostos, influência

³¹⁶ Ibid., pp. 29-30.

³¹⁷ Ibid., p. 30.

³¹⁸ Ibid., pp. 30-1.

portuguesa que permaneceu na música nordestina. O quaternário gaúcho”. Bem como as “...nossas valsas mazurcas e modinhas. É na rítmica destas manifestações principalmente que a gente encontra base nacional por onde variar os metros”. Ainda que isso possa não ser um problema importante para o musicólogo paulista, pois que: “A própria invenção mais livre do criador individual lhe dará quando sair do característico popular a variedade métrica que o populário não fornece. Sem carecer pra isso de despencar pro minuete da ‘Sonatina’ de Casella...”³¹⁹

Com relação à **MELODIA**, Mário de Andrade considera de grande seriedade o problema que tange à possibilidade e potencialidade expressiva da inventividade melódica, pois:

O compositor se vê diante dum dilema. (Pelo menos este dilema já me foi proposto por dois compositores). É este: O emprego da melódica popular ou invenção de temas pastichando ela, fazem o autor empobrecer a expressão. Isso principalmente na música de canto em que o compositor devia de respeitar musicalmente o que as palavras contam. Os grandes gênios desde o início da Polifonia vêm pelejando pra tornar a música psicologicamente expressiva. Todos os tesouros de expressão musical que nos deram Lasso, Monteverdi, Carissimi, Gluck, Beethoven, Shumann, Wagner, Wolff, Mussorgski, Debussy, Strauss, Pizzetti, Honnegger etc. etc. que se confinaram mais pro lado da expressão musical psicológica, têm que ser abandonados pelo artista brasileiro pra que ele possa fazer música nacional. Ou o compositor faz música nacional e falsifica ou abandona a força expressiva que possui, ou aceita esta e abandona a característica nacional.³²⁰

Segundo Mário de Andrade a música popular à primeira vista parece ser psicologicamente inexpressiva, isso “...porquê é a mais sabiamente expressiva de todas as músicas”. Porém, considerando ser a dificuldade da expressão musical, tema de discussão que merecesse mais atenção em outro momento, por conta de sua vastidão, o musicólogo acredita ser “...mais acertado afirmar que a música não possui nenhuma força direta pra ser psicologicamente expressiva”.³²¹

³¹⁹ Ibid., p. 31.

³²⁰ Ibid., p. 31.

³²¹ Ibid., p. 32.

Registramos o que sentimos através das palavras: “As artes da palavra são pois as psicológicas por excelência. E como os sentimentos se refletem no gesto ou determinam os atos as artes do espaço pelo desenho e pela mimesis coreográfica podem também expressar a psicologia com certa verdade”. Mário entende o termo “...expressar no sentido de contar qual é a psicologia sem que ela seja sabida de antemão” e considera de pronto que a música, enquanto linguagem, é incapacitada de perpetrar tal efeito. Isso pelo fato de não possuir “...nem o valor intelectual direto da palavra nem o valor objetivo direto do gesto. Os valores dela são diretamente dinamogênicos e só”. Inseridos no corpo, tais valores cunham estados novos sinestésicos. Tais sinestésias, que em psicologia quer dizer a relação subjetiva que se estabelece entre uma percepção e outra que pertença ao domínio de um sentido diferente, tal como um som que evoca uma imagem, “...sendo provocadas por um elemento exterior (a música) que é recebido por uma determinação da vontade (pois a gente quis escutar a música) são observadas com acuidade particular e interesse pela consciência”. Consciência que retira “...delas uma porção de conclusões intelectuais que as palavras batizam”. Tais conclusões apenas tornar-se-ão “...exatas si forem conclusões fisiológicas”. É correto afirmar “...que uma música é bonita ou feia por que certos estados cenestésicos (*sic.*) agradam ou desagradam sem possuírem interesse prático imediato (fome, sede etc.). O agradável sem interesse imediato é batizado com o nome de Belo. O desagradável com o nome de Feio”.³²²

Além disso, “...estará certo a gente chamar uma música de molenga, violenta, cômoda por que certas dinamogênias fisiológicas amolecem o organismo, regularizam o movimento dele ou o impulsionam”. Tais “...dinamogênias nos levam pra estados psicológicos equiparáveis a outros que já tivemos na vida. Isto nos permite chamar um trecho musical de tristonho, gracioso, elegante, apaixonado etc. etc. Já com muito de metáfora e bastante de convenção”. Contudo, Mário de

³²² Ibid., p. 32.

Andrade averigua que chegam somente até esse ponto as constatações da resolução fisiopsíquica.³²³

Porém:

...a música possui um poder dinamogenico muito intenso e, por causa dele, fortifica e acentua estados-de-alma *sabidos de antemão*. E como as dinamogenias dela não têm significado intelectual, são misteriosas, o poder sugestivo da música é formidável. Ora o quê que a música popular faz dêesses valores e poderes? É sempre fortemente dinamogênica. É de dinamogenia sempre agradável porque resulta diretamente, sem nenhuma erudição falsificadora, sem nenhum individualismo exclusivista, de necessidades gerais humanas inconscientes. E é sempre expressiva porquê nasce de necessidades essenciais, por assim dizer interessadas do ser e vai sendo gradativamente despojada das arestas individualistas dela á medida que se torna de todos e anonima. E como o povo é inconsciente, é fatalizado, não pode errar e por isso não confunde umas artes com as outras, a música popular jamais não é a expressão das palavras. Nasce sempre de estados fisiopsíquicos gerais de que apenas *também* as palavras nascem. E por isso em vez de ser expressiva momento por momento, a música popular cria ambientes gerais, cientificamente exatos, resultantes fisiológicas da graça ou da comodidade, da alegria ou da tristeza. É isso que o compositor tem de fazer também.³²⁴

Não é possível para a música apregoar o verso como por exemplo: “‘Tanto era bela no seu rosto a morte’”.³²⁵

Contudo, a linguagem musical “...pode criar uma cenestesia relativa ao passo do Uruguai. Ambientar musicalmente o ouvinte de forma a permitir pela sugestão da dinamogenia uma perceptividade mais vivida, mais geral, mais fisiopsíquica do poema”.³²⁶

A construção da ambiência não quer dizer “liberdade individual” tão pouco falta de caráter étnico. Pois: “Não só dentro de regras e fórmulas estreitas os gênios

³²³ Ibid., p. 32.

³²⁴ Ibid., p. 33.

³²⁵ Ibid., p. 33.

³²⁶ Ibid., p. 33.

souberam ambientar os poemas que musicavam, como nenhum deles depois que a música se particularizou em escolas nacionais, deixou de ser nacional”. A situação embaraçosa e de duas saídas possíveis em que se encontram “...os compositores brasileiros vem duma falha de cultura, duma fatalidade de educação e duma ignorância estética. A falha de cultura consiste na desproporção de interesse que temos pela coisa estrangeira e pela coisa nacional”. Tal desproporcionalidade “...nos permite sentir na permanência do nosso ser mediocridades como Leoncavallo, Massenet ou Max Reger ao passo que uma voz de congo ou de catira é um acaso dentro de nós”. Assim: “A fatalidade de educação consiste no estudo necessário e cotidiano dos grandes gênios e da cultura européia. Isso faz com que a gente adquira as normas desta e os jeitos daqueles”. De sorte que “...a ignorância estética é que faz a gente imaginar num dilema que na realidade não existe, é uma simples manifestação de vaidade individualista”.³²⁷

Mário de Andrade elabora uma nota para discutir a questão da sinceridade em arte (...) coisa que confessa considerar ser sem muita importância, porém assevera que:

o artista afeiçoado pela tradição e cultura (que não dependeram da escolha dele e vêm dos professores e do ramerrão didático) adquiriu um jeito natural de escrever e de compor. E depois não quer mudar esse jeito porquê é *sincero*... Isso é bobagem. A sinceridade em arte já principia por ser um problema discutibilíssimo porém mesmo que não fosse, o nosso caso continua desimportante. Além da sinceridade do *jeito*, existe a inteligência que atinge convicções novas. Além da sinceridade do hábito existe a sinceridade intelectual. Desde que a gente chega a uma convicção nova, dá um exemplo nobre de sinceridade, contrariando o hábito, o jeito já adquirido pra respeitar a convicção nova. O indivíduo que está convicto de que o Brasil pode e deve ter música própria, deve de seguir essa convicção muito embora ela contrarie aquele hábito antigo pelo qual o indivíduo inventava temas e músicas via Leoncavallo-Massenet-Reger. E isso nem é tão difícil como parece. Com poucos anos de trabalho literário de alguns os poetas novos aparecendo trazem agora um cunho inconfundível de Brasil na poesia

³²⁷ Ibid., pp. 33-4.

deles. Outro dia um músico inda estudante me falava na dificuldade vasta que sentia em continuar o estudo da fuga por que por ter escrito umas poucas obras brasileiras já se *acostumara tanto que tudo lhe saía brasileiro da invenção*. Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, tem de passar por três fases: 1a a fase da *tese nacional*; 2a a fase do *sentimento nacional*; 3a a fase da *inconsciência nacional*. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem. Não é nosso caso ainda. Muitos de nós já estamos sentindo brasileiromente, não tem dúvida, porém o nosso coração se dispersa, nossa cultura nos traiçoa, nosso jeito nos enfraquece. Mas é nobilíssimo, demonstra organização, demonstra caracter, o que põe a vontade como sentinela da raça e não deixa entrar o que é prejudicial. É masculino a gente se sacrificar por uma coisa prática, verdadeira, de que beneficiarão os que vierem depois.³²⁸

Para Mário de Andrade não há dúvidas, com relação ao fato de que, caso venha o compositor servir-se “...duma melodia ou dum motivo folclórico a obra dele deixa de ser individualistamente expressiva como base de inspiração. E fica o mesmo si o compositor deliberadamente amolda a invenção aos processos populares nacionais”. Contudo, “...a base de inspiração tem valor mínimo ou nenhum diante da obra completa. Basta ver certas harmonizações artísticas de cantos populares. Bela Bartok, Luciano Gallet, Gruenberg, Percy Grainger perseveram nos seus caracteres individuais, harmonizando coisas alheias”.³²⁹

O musicólogo recomenda que mesmo “...em música de canto o compositor pode e deve se utilizar da melódica popular”. Bem como, não apenas “...empregar diretamente a melodia integral que nem faz frequentemente Luciano Gallet como a modificando num ou noutro detalhe (processo comum em VilaLobos), ou ainda empregando frases populares em melodia própria (L. Fernandez na ‘Berceuse da Saudade’).³³⁰

³²⁸ Ibid., p. 34.

³²⁹ Ibid., p. 35.

³³⁰ Ibid., p. 35.

Ademais, há as particularidades, as contumácias “...melódicas nacionais que o artista pode empregar a todo o momento pra nacionalizar a invenção. As fórmulas melódicas são mais difíceis de especificar que as rítmicas ou harmônicas não tem dúvida”. Ainda que existam. Porém, “...não é possível mais imaginar um compositor que não seja um erudito da arte dele. Afirmar que empregamos a síncopa ou a sétima abaixada é uma puerilidade. O compositor deve conhecer quais são as nossas tendências e constâncias melódicas”. Além do mais, “...a sétima abaixada é uma tendência brasileira de que carece matutar mais sobre a extensão. Isso nos leva pro hipofrigio e as consequências harmônicas derivantes alargam um bocado a obsessão do tonal moderno”.³³¹

Mário de Andrade afirma que os modos possuem uma riqueza que transcende o exemplo dado, assim: “De certas melodias de origem africana achadas no Brasil se colhe uma escala hexacordal desprovida de sensível cujo efeito é interessantíssimo” (...). Tal fato é amiudado: “Eduardo Prado no volume sobre o Brasil na Exposição Internacional de 89 (ed. Delagrave, Paris) registra a observação dum músico francês sobre melodias nossas desprovida de sensível”.³³² Bem como ainda nesse “...Ensaio vai como exemplo disso a versão paraibana do ‘Mulher Rendeira’ em que a sensível é evitada sistematicamente”.³³³

Cocos de Lampeão Mulher Rendeira NORDESTE.

Solo. Cfro.

♩ = 100 ♩ = 108

Lampe . ão des . céu a ser . ra Deu um baile em Ca . ja . zei . ra, O lê, mulher ren .
 Bo . tou as . mo . ça don . so . la Pra can . tá Mu . lher ren . dei . ra.
 dei . ra! O . lê, Mu . lher ren . dá! Tu me en . si . na a fa . zê ren . da Que tu en . si . no a na . mo . rá!

334

Essa “tortura melódica”, devida a não resolução tonal, é bastante recorrente, principalmente nas melodias de nossas modinhas: “Na cantiga praxeava o brasileiro gosta dos saltos melódicos audaciosos de sétima, de oitava (...) e até de nona que

³³¹ Ibid., p. 35.

³³² Aos leigos, em música a nota sensível equivale ao sétimo grau da escala diatônica (sete sons), ou seja: a nota si em relação à oitava de dó. Diz-se sensível por preparar a resolução tonal.

³³³ Ibid., pp. 35-6.

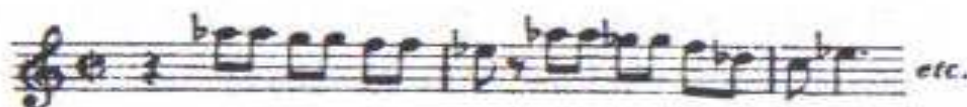
³³⁴ Ibid., p. 94.

nem no lundu (*sic.*) ‘Yayá, você quer morrer’ de Xisto Baía (...) e Vila-Lobos na ‘Modinha’ (...) mostra também um exemplo cheio de espírito”.³³⁵

Mário de Andrade segue dando exemplos. Dentre os vários, diz que: “A inquietação da linha melódica aparece até no canto caboclo embora menos freqüentemente. Está no ‘Fotorototó’ (L. Gallet ‘6 Melodias Populares’, ed. cit.) e no ‘Boiadeiro’ (A. Levy, ‘Rapsodia Brasileira’, ed. L. Levy e Irmão)”.³³⁶

A lírica popular de que dispomos evidencia, freqüentemente, “...carater fogueto, serelepe que não tem parada. As frases corripam, no geral em progressões com uma esperteza adorável”. Não havendo qualquer “...semelhança objetiva, isso nos evoca a alegria das sonatas e tocatas do sec. XVIII italiano. É lembrar a ‘Galhofeira’ (ed. Bevilaqua, Rio) de A. Nepomuceno”.³³⁷

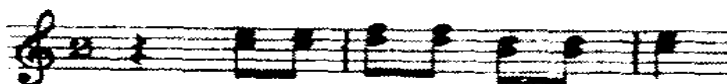
De tais “...progressões melódicas e arabescos torturados possuímos uma coleção vastíssima. Lourenço Fernandez no admirável ‘Trio Brasileiro’ (ed. Ricordi, Milão) emprega a simples gradação descendente com sons rebatidos”:



338

É constante tal fórmula esquemática em “...nossa música popular e se manifesta também numa infinidade de variações. No ‘Luar do Sertão’, na ‘Cabocla do Caxangá’, no ‘Apanhei-te Cavaquinho’ de Ernesto Nazaret (*sic.*), nas estrofes de muitas peças reveladas aqui, etc. etc”. Em “...nossos contrapontos de flautas das orquestrinhas e choros vem muito disso. No ‘Arrojado’ de Ernesto Nazaret (ed. Bevilaqua, Rio) a gente percebe logo o caracter flautistico pelo requebro relumiante do arabesco”.³³⁹

Mesmo “...nas modas caboclas mais simples aparecem com freqüência movimentos desses. No arabesco tão comum nelas”:



³³⁵ Ibid., p. 36.

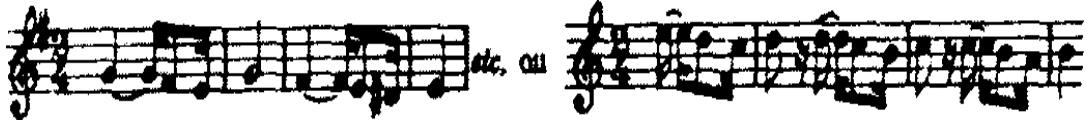
³³⁶ Ibid., p. 36.

³³⁷ Ibid., p. 36.

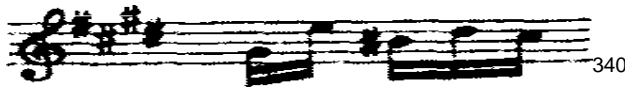
³³⁸ Ibid., p. 36.

³³⁹ Ibid., pp. 36-7.

Logo passam a existir “...embrionários o salto melódico de terça e os sons rebatidos. As variações são incontáveis. Eis como aparece no ‘Pierrot’ de Marcelo Tupinambá (ed. Campassi e Camin S. Paulo):



do ‘Reboiço’ (E. Nazaret, ed. Casa Artur Napoleão), que é mesmo um reboiço do apá virado”. E de que maneira não identificar de pronto “...um patrício no requebrado”:



Mais uma importante observação “...é que a nossa melódica afeiçoa as frases descendentes. No sublime ‘Rasga Coração’ de Heitor Villa-Lobos “(Choros nº 10 ed. Max Eschig, Paris) se pode falar que tudo desce. Com excepção de arpejos e melismas rápidos solistas e da frase estupenda em notas rebatidas no pistão, tudo desce impressionantemente”. A “...descaída escalar (de que um exemplo gostoso está no ‘Ramirinho’ de E. Nazaret., ed C. A. Napoleão) inda se especializa (*sic.*) nisso que a maioria das feitas vai parar na mediante (V o Fandango B de Fortaleza, na 2ª Parte)”. Isso decorre da Influência “...da mania de organizar em terças. Embora possível generalizar nós temos uma tal ou qual repugnância pela fraqueza crua da tônica. É comum a frase parar nos outros graus da tríade tonal”.³⁴¹

Em nota Mário de Andrade pede para que:

Se observe como no «Batuque» (A. Nepomuceno, «Série Brasileira» nº 4, ed. C. Artur Napoleão) certa frase repetida sempre pelas cordas, apresenta a síncopa obrigatória em todos os tempos, vai em progressão porém ascendente. É uma frase sem carácter, possuindo a retórica nacional mas não possuindo nacionalidade. Uma falsificação nacional. Já, porém no Intermédio (nº 2 da mesma peça), certos arabescos em destacado, descendentes, (comps. 15 a

³⁴⁰ Ibid., p. 37.

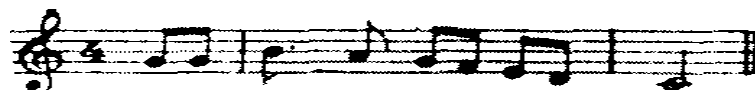
³⁴¹ Ibid., pp. 37-8.

18-, são bem mais característicos apesar de não trazerem síncopa).³⁴²

As disposições para a “... mediante atingem às vezes uma audácia deliciosa que nem, por exemplo, no refrão instrumental do ‘Tatú subiu no pau’ de Eduardo Souto (ed. C. Carlos Gomes, S. Paulo)”. É interessante “... notar que certas frases européias que nem:



“Em que se percebe um modismo bastante portuga, fica bem mais brasileiras se a queda terminar na mediante”:



Segundo relato do musicólogo, quando esse ainda era um “piazinho” teve “... um primo fazendeiro que cantava uma cantiga sorumbática nada feia. Caía sempre na mediante”:



O musicólogo, homem de grande sensibilidade, elabora com certa dramaticidade e efeito psicológico, o motivo pelo qual nunca se esqueceu da referida melodia: “Essa melodia jamais que pude me esquecer dela. Ficou bem gravada na minha malinconia paciente. Quadrava bem nos verso hoje esquecidos, mas que me lembro falava em *quando os meus olhos não se abrirem mais...* Germano Borba morreu novo”.³⁴³

O musicólogo afirma ser “possível descobrir ainda outras constâncias melódicas, porém”, pensou ser melhor deixar isso “pros músicos mesmo. Os

³⁴² Ibid., p. 37

³⁴³ Ibid., p. 38.

admiráveis Choros de Vilas-Lobo, pra conjuntos instrumentais de câmara (...), todos são verdadeiros mosaicos de constâncias e elementos melódicos brasileiros”.³⁴⁴

Adentrando em campo que discute especificamente a **FORMA**, Mário de Andrade explica que foi trazido do passado o execrável sestro de nomear de ‘brasileira’ a obra caracteristicamente nacional: “Si um costume desses era explicável nos tempos de Nepomuceno e Levy, agora já não tem razão de ser não. Nome assim avisa que o compositor faz uma concessão ao exótico ou pro estrangeiro (‘Concerto Italiano’ Bach; ‘Sinfonia Espanhola’ Lalo; ‘Suíte Brasileira’, Respighi)”.³⁴⁵

No que tange “... ao emprego de certas formas tradicionais não vejo prejuízo nisso embora não recomende. É uma inutilidade. Hoje essas formas são simples nomes como João, Arací, não têm valor formalístico mais”. Caso lemos “... ‘Sinfonia’ no cabeçalho dum obra moderna sabe que se trata de trabalho mais desenvolvido e nada mais. O alegre-de-sonata anda bem desmoralizado”.³⁴⁶

Também para aqueles que ainda buscam:

...seguir o formulário clássico, a desabusada libertação contemporânea permite construções que horrorizariam a Stamitz, e ao próprio C. Franck tal vez. Se observe o "Trio Brasileiro" de Lourenço Fernandez. Tratando a forma cíclica pela exposição de quasi (*sic.*) todos os temas no primeiro tempo o artista fez deste uma verdadeira conclusão antecipada. A Coda do alegre-de-sonata sobre o tema do "Sapo Jururú" assume no Trio o valor de cabeça e não de coda: é o tema predominante. Com a constância dele e a circulação contínua dos outros temas sucedeu que o Trio apesar de formalisticamente tradicional adquiriu um caracter de parte única dum unidade indissolúvel em que os andamentos diferentes são valores expressivos de estados-de-musicalidade do artista e não mais as partes dum esquema formal obrigatório. Tudo feito com uma lógica admirável.³⁴⁷

³⁴⁴ Ibid., p. 38.

³⁴⁵ Ibid., p. 48.

³⁴⁶ Ibid., p. 49.

³⁴⁷ Ibid., p. 49.

Porém, "... os nossos compositores têm demonstrado poder criador bem pequeno a respeito de forma, não se aproveitando das que o populário apresenta. Aproveitam-se quando muito de nomes que nem Villa-Lobos". Entretanto, "... como a tudo quanto faz, Villa-Lobos imprimiu aos Choros, Serestas, Cirandas, uma feição individualista excessiva, não se utilizando propriamente das formas populares nem as desenvolvendo". Ainda assim, "... o autor do genial 'Rasga Coração' emprega com frequência a peça curta em dois movimentos sem repetição do primeiro". Tal "... forma, em que estou longe de propor uma originalidade brasileira (ver as "Tonadas" de H. Allende, chileno, ed. Senart, Paris) é comum em nosso populário. Ocorre nas rodas infantis (...) nas toadas e frequentemente nos cocos (...)"³⁴⁸.

Vale os exemplos dados pelo musicólogo acerca das cirandas³⁴⁹:

Roda **A Pombinha voou** **TAUBATÉ (S. Paulo).**

Roda **Padre Francisco** **CANANEA (S. Paulo).**

— Senhor padre Francisco! } *bis..*
— O que é, meu amor? }

— É uma velha muito velha
Que aqui vem se confessá (r),
E depois de confessada
Dois beijinhos vou lhe dá (r).

— Mande entrá (r)! Mande entrá (r)!
Que eu já vou lhe confessa (r),
E depois de confessada
Duas praga (s) eu vou roga (r)!

³⁴⁸ Ibid., p. 49.

³⁴⁹ As cirandas que seguem são extraídas da segunda parte do Ensaio sobre a Música Brasileira. v. Ibid., pp. 63-4.

Dentre os cocos que se seguirão, todos dispostos na segunda parte do *Ensaio Sobre a Música Brasileira*³⁵⁰, apresento apenas três, como exemplificação:

Coco **Rochedo, Sinhá**

Lento, recitando molengo. R. G. DO NORTE.

Solo Me . ni . na . teu pai não quer... *Côro* Olha o ro . che . do, Si . nhá! *Solo* Que eu me ca . se com vo . cê;

Côro Ai, bo . te . lhe ter . ra nos o . lhos Que o ho . mam ce . go não vê *Côro* Olha o ro . che . do, Si . nhá!

Solo — Menina, teu pai não quer...
Côro — Olha o rochedo, Sinhá!
Solo — Que eu me case com você;
 Bote-lhe terra nos olhos
 Que o homem cego não vê.
Côro — Olha o rochedo, Sinhá!

Coco do Aeroplano Jai R. G. DO NORTE.

d. = 63. Pouco menos.

Solo Eu vi um ae . rop . la . re a . vo . an . do... *Côro* De . va . gar com a me . sa! E eu

Solo fu . i no Ja . ú, A . ri . bú, *Côro* De . va . gar com a me . sa!... *Solo* etc.

Solo. Eu vi um aeroplano
 Avoando...
Côro. Devagar com a mesa!...
Solo. E eu fui no Jaú,
 Aribú...
Côro. Devagar com a mesa!...
 etc.

Cocos de Lampeão **È Lamp, é Lamp, é Lampa**

d. = 76. NORDESTE.

Solo A mu . lher de Lampe . ão Não an . da do pé no chão, An . da de me . sa e sa .

Côro pa . to Len . ço de se . da na mão. de se . da na mão. È Lamp, é Lamp, é

Lampe. È Lamp, é Lam pe . ão. O me . sa me é Vir . gu . li . no, O . . . lido é Lampe . ão!

Segundo Mário de Andrade:

³⁵⁰ V. Ibid., pp. 87 à 98.

O canto nacional apresenta uma variedade formal que sem ser originalidade dá base vasta prá criação artística de melodia acompanhada. Possui uma diversidade rica de formas estróficas com ou sem refrão. Mesmo a melodia infinita encontra soluções formais típicas nos cocos. É verdade que na segunda parte deste livro dou apenas uma amostra do que são os cocos. (...). Dentre os desafios muitos se reveste duma forma estrófica tão vaga (2a parte, os dois desafios com Mané dos Riachão) que são recitativos legítimos. Ainda sob o ponto-de-vista da melodia infinita os fandangos paulistas são de modelo bom. E ainda lembro os martelos, certos lundús, muito africanizados ("Ma Malia" na 2a parte; "Lundú do Escravo", *Rev. Antropofagia cit. n.º 6*) as parlendas, os pregões os cantos-de-trabalho sem forma estrófica, as rezas das macumbas. Todas essas formas se utilizando de motivos rítmico-melódicos estratificados e circulatórios, nos levando pro rapsodismo da Antiguidade (Egito, Grécia) e nos aproximando dos processos lírico-discursivos dos sacerdotes indianos e cantadores ambulantes russos, nos dão elementos formalísticos e expressivos prá criação da melodia infinita caracteristicamente nacional.³⁵¹

Desafio NORDESTE.



Seu Mané do Ri.a . chão Que pe.ca.do são os seu! Um a . no . tão bom d'in.ver.no Seu ri . a . chão não oor . reu!

Cabeceira:
Seu Mané do Riachão
Que pecado são os seu!
Um ano tão bom de inverno
Seu riacho não correu!

Riachão:
Meu riacho não correu
Lhe digo, meu cavalheiro,
E que as chuvas foram pouca
Pra cima, prá cabeceira.

Desafio a Manué do Riachão PERNAMBUCO.

Quasi recitativo.



Seu Manué do Ri.a . chão, In.da vou lhe per.gun.tá.
O que é que os ó.io vê Que a mão não pode pe.gá

Seu Manué do Riachão,
Inda vou lhe perguntá,
O que é que os óio vê
Que a mão não pode pegá?

Ou é o Sol ou é a Lua.
Ou as estrêlas ou a fumaça,
Ou é qualquer obijeto
Trancado numa vidraça.

352

³⁵¹ Ibid., p. 50.

³⁵² Ibid., p. 112

Ma Malia

Lundú de negro velho.

FRANCA. (S. Paulo)

♩ = 100

Ma Ma . U . a, mi . a mul . é, Ma Ma . li . a, mi . a mul . é, Um fa . vô eu vai ti pi .
 di Um fa . vô eu vai ti pi . di. Qua . no ron . da vie mi busun . cá, Qua . no ron . da vie mi busun . ca.
 O . eé fa . la qui eu sum tá ai Sa . la - cu - sa . co, Ma Ma . li . a, mi . a mul . é,
 Pe . lo si . ná di San . ta Cruz, li . va num Deu
 Li . va san . to tá nu li . vo si ma . ió .
 Li . va san . to tá nu li . vo si me . ná Tá pin . du . la . do São Mi . gué di Ca . la . can . so! Tá pin . du .
 la . do, São Ju . se di Ba . pi . ti . ta! Ten . gó tengó ma fa . má Ten . gó tengó ma fa .
 ma Ma . li . a, mi . a mu . ió, num mi fa . ra eum sor . da do' Ma . li . a óu Congo, num mi fa . ra di pe .
 ca . do! há há há há! Lá mis ca . minho ri Mi . na La mis ca . mi nho ri
 Mi . na U . ma on . ça mi ron . cê U . ma on . ça mi ron . cê Quan . do
 fui so . lá pa . la e . la Quan . do fui so . lá pa . la e . la Meu eu . ração pa . la . pi .
 tá Meu eu . ração pa . la . pi . tá

Sa . la - cu - sa . co ma Ma . li . a ma fa . má
 Zo . le da . la eu . mo tá ri . ga . lado
 Na . li . ri de . la eu . mo tá ri . bi . tado
 Pe . lo da . la eu . mo tá li . pi . ado
 Pa . ta da . la eu . mo tá on . la . pa . que (etc)

2 Fandangos da Madrugada CANANEA (S. Paulo)

♩ = 104.

Os ga . los já 'stão can . tan . do De cer . to lo . go a . ma . nhe . ce,
 Quem tem seu a . mor ao lon . ge Mui . tas sau . da . des pa . de . ce.
 Pas . san . do pro seu bem . zi . nho. Pa . ren . do que não co . nhe . ce?...

Continua ou:

Meu a . mor é u . ma ro . sa que em qual . quer jardim flo . res . cel...

ou:

Vem, minha ro . sa, Pra aqui minha flor! Vem, minha ro . sa Tu sois meu a . mor!

354

Pedreiros CAPITAL FEDERAL

♩ = 48.

O . i . o . i , o . i ! Oi , a mareninha o . i O . i . o . i , o . i ! Oi , a more . ninha , o . i !

Cana-Fita PERNAMBUCO.

♩ = 112.

Canto de usina.

Eu a . prantei ca . na na res . ta do Só Pra nas . cê mi . ó: Nas . ceu a ca . na .
 fi . ta. A u . si . na . pi . ta, Ca . na nas is . tô . ra! Assu . ca de pri .
 1. 2. 3.
 mê . ra Tem a cô bo . ni . ta A u . si . na . mê . ra Tem a cô bo . ni . ta.

Eu aprantei cana
 Na resta do Só
 Pra nascê mió:
 Nasceu a cana-fita.

A usina apita,
 Cana nas istêra!
 Assuca de primêra
 Tem a cô bonita.

Do mesmo modo, "...quanto a formas corais possuímos nos reisados e demais danças dramáticas, e nos cocos muitas base de inspiração formal. Nos cocos então as formas corais variam esplendidamente".³⁵⁴

O Musicólogo insiste "...no valor que o coral pode ter entre nós. Musicalmente isso é obvio. Sobretudo com a riqueza moderna em que a voz pode ser concebida instrumentalmente, como puro valor sonoro". Exemplificando diz que: "O Orfeão Piracicabano empregando sílabas convencionais adquire efeitos interessantes de

³⁵⁴ Ibid., p. 76.

³⁵⁵ Ibid., p. 50.

pizicato, de destacado breve ou evanescente. E em boca-fechada obtém efeitos duma articulação e fusão harmônicas absolutamente admiráveis”. Também nesse momento o “...exemplo de Villa-Lobos é primordial. Se aproveitando do cacofonismo aparente das falas ameríndias e africanas e se inspirando nas emboladas ele trata instrumentalmente a voz com uma originalidade e eficácia que não encontra exemplo na música universal ("Sertaneja", "Noneto", "Rasga Coração" eds. cit.)”³⁵⁶

Contudo Mário sugere que “...os nossos compositores deviam de insistir no coral por causa do valor social que ele pode ter”.³⁵⁷

Uma vez que:

País de povo desleixado onde o conceito de Pátria é quasi (*sic.*) uma quimera a não ser pros que se aproveitam dela; país onde um movimento mais franco de progresso já desumaniza (*sic.*) os seus homens na vaidade dos separatismos; país de que a nacionalidade, a unanimidade psicológica, uniformes e comoventes independeram até agora dos homens dele que tudo fazem pra desvirtuá-las e estraga-las; o compositor que saiba ver um bocado além dos desejos de celebridade, tem uma função social neste país. O cântico unanimisa (*sic.*) os indivíduos. Não acredito que a música adoce os caracteres não. Si nos tempos de Shakespeare adoçou já não faz isso mais não. Os círculos musicais que assunto de longe são sacos de gatos. A música não adoça os caracteres, porém o coro generaliza os sentimentos. A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinconia, a mesma ferocia, a mesma sexualidade peguenta, o mesmo choro de amor rege a criação da música nacional de norte a sul. Carece que os sergipanos se espantem na doçura de topar com um verso deles numa toada gaúcha. Carece que a espanholada do baiano se confraternize com a mesma baianada do goiano. E si a rapaziada que feriram o assento no pastoreio perceberem que na Ronda gaúcha, na toada de Mato-Grosso, no abôio do Ceará, na moda paulista, no desafio do Piauí, no coco norte-riograndense, uma chula do rio Branco, e até no maxixe carioca, e até numa dança dramática do rio Madeira, lugar de mato e rio, lugar que não tem gado, persiste a mesma obsessão nacional pelo boi, persiste o rito do gado fazendo do boi o bicho

³⁵⁶ Ibid., pp. 50-1.

³⁵⁷ Ibid., p. 51.

nacional por excelência... É possível a gente sonhar que o canto em comum pelo menos conforte uma verdade que nós estamos não enxergando pelo prazer amargoso de nos estragarmos pro mundo...³⁵⁸

Em relação “...à música pura instrumental possuímos numerosas formas embrionárias. A forma da Variação é muito comum no populário. O que carece é especificar e desenvolver nossos processos de variação”. A variação incide de modo interessante “...nos maxixes e valsas cariocas sobretudo na maneira de tratar a flauta. O ‘Urubú’, sublime quando executado pelo flautista Pixinguinha, afinal das contas não passa dum tema com variações. Nos cocos a variação é comum”. Pode ocorrer dos temas estróficos, por vezes, não variarem “...propriamente porém se apresentam acrescentados de parte nova ou com um dos elementos substituídos por outro que nem se nos verá ‘Fandangos da Madrugada’ e na versão araraquarense do ‘Sapo Cururú’ (...)”. Há ocasiões em que “...as variantes dum peça muito espalhada assumem o aspecto de verdadeiras variações que nem no caso do ‘Canto de Usina’ e do coco junto dele (2a parte)”.³⁵⁹

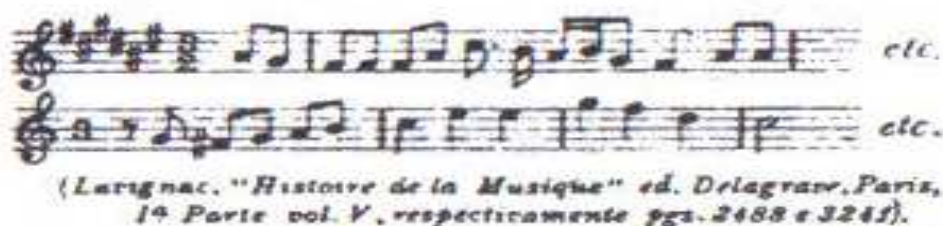
Esperio, mas sem rigor. R. GRANDE DO NORTE.

Baiana, quem foi que te disse que bala de rifle mata ninguém! A bala que mata é bala de revólver, Choque de ostromove, Trombada de trem.

Baiana,
 Quem foi que te disse
 Que bala de rifle
 Matava ninguém!
 A bala que mata
 É bala de revólver,
 Choque de ostromove, (automóvel)!
 Trombada de trem.

³⁵⁸ Ibid., p. 51.

³⁵⁹ Ibid., pp. 51-2.



360

Com relação a "...danças temos até demais", afirma o musicólogo: "Si pela expansão grande que teve a forma coreográfica do maxixe, este, o samba, a embolada, o cateretê, se confundem na música popular impressa e praceara, isso não se dá nas danças de tradição oral". Todas elas possuem "...a sua coreografia e seu caracter, embora a gente possa reduzir todas as três ou quatro tipos coreográficos fundamentais, que nem já fez Jorge M. Furt ('Coreografia Gauchesca' ed. Coni, Buenos Aires, 1927) com as danças argentinas". É fundamental que "...os nossos compositores e folcloristas vão estudar a fonte popular pra que as danças se distingam melhor no caracter e na forma".³⁶¹

O compositor Luciano Gallet: "...já se aplicou em parte a isso numa série de peças infantis a quatro mãos...", naquela ocasião ainda inéditas.³⁶²

Sambas maxixes cocos chimarritas catiras cururús faxineiras candomblés chibas, baianos, recortadas, mazurcas valsas schotis polcas bendenguês tucuzís serranas, além das que possuem uma só música própria e particularizadas (*sic.*) por alguma peculiaridade coreográfica e intituladas (*sic.*) pelo texto que nem 'Quero Mana', 'Caramujo' 'Dão-Dão' 'Mangericão' 'Benzinho Amor' 'Nha Graciana' 'Assú' 'Urutagua' 'Chico' 'Benção de Deus' etc. etc. Além das dinamogênicas militares, dobrados marchas de carnaval etc. Tudo isso está aí pra ser estudado e pra inspirar formas artísticas nacionais.³⁶³

E mais do que "...serem formas isoladas fornecem fundo vasto prá criação das Suites de música pura. E si a métrica das nossas danças obedece no geral á obsessão brasileira da binaridade, os ritmos, os movimentos são variadíssimos e com

³⁶⁰ Ibid., p. 69.

³⁶¹ Ibid., p. 52.

³⁶² Ibid., p. 52.

³⁶³ Ibid., pp. 52-3.

eles o caracter também”. Não constitui patrimônio de povo algum, a forma de Suíte (série de danças): “Entre nós ela aparece bem. No fim dos bailes pranceanos, até nos chás-dançantes é costume tocarem a música ‘pra acabar’ constituída pela junção de várias danças de forma e caracter distintos”. E acaso não seja o bastante essa “...brincadeira possivelmente de importação, não sei, pra justificar a forma de suíte como hábito nacional, ela ocorre noutras manifestações também. Nas rodas infantis é comum a piasada (*sic.*) ajuntar um canto com outro. Chegam mesmo a fixar suítes com sucessão obrigatória de peças”. Uma das alunas de Mário de Andrade, não denominada pelo musicólogo teria lhe exemplificado “...isso bem com uma roda grande composta de três (*sic.*) melodias tradicionais reunidas e que as crianças da terra dela jamais imaginariam que não fosse uma roda só. Os cortejos semi-religiosos semicarnavalescos dos maracutús nordestinos não são mais que uma suíte”. Também nas “...cheganças e reisados a mesma forma é perceptível. O fandango do sul e meio do Brasil si na maioria das feitas é sinônimo de bailarico, função, assustado (aliás o próprio baile é uma suite) muitas vezes é uma peça em forma de suíte”.³⁶⁴

A mim me repugnava apenas que suítes nossas fossem chamadas de "Suíte Brasileira". Por que não "Fandango", palavra perfeitamente nacionalizada? Por que não "Maracatú" pra outra de conjunto mais solene? Por que não "Congado" que tantas feitas perde o seu ritual de dança dramática pra revestir a forma da música pura coreográfica da suíte? Ou então inventar individualistamente nomes que nem a "Suíte 1922" de Hindemith, ou a "Alt Wien" de Castelnuovo Tedesco.

Imagine-se por exemplo uma Suite:

- 1 - *Ponteio* (prelúdio em qualquer métrica ou movimento);
- 2 - *Cateretê* (binário rápido);
- 3 - *Coco* (binário lento), (polifonia coral), substitutivo de sarabanda);
- 4 - *Moda ou Modinha* (em ternário ou quaternário), substitutivo da Aria antiga);
- 5 - *Cururú* (pra utilização de motivo ameríndio), (pode-se imaginar uma dança africana pra empregar motivo afrobrasileiro), (sem movimento predeterminado);
- 6 - *Dobrado* (ou Samba, ou Maxixe), (binário rápido ou imponente final).

³⁶⁴ Ibid., p. 53.

Suites assim, dentro da preferência ou inspiração individual, a gente pode criar numerosíssimas.³⁶⁵

Em si tratando de peças de grande porte, "...é fácil de evitar as formas de Sonata, Tocata etc. muito desvirtuadas hoje em dia. É seguir o exemplo de C. Franck no "Preludio Coral e Fuga". Inserido em criações desse tipo, "...sempre conservando a liberdade individual a gente podia obedecer á obsessão humana pela construção ternária e seguir o conselho razoável de diversidade nas partes. 'Ponteio, Acalanto e Samba'; 'Chimarrita, Abôio e Louvação' etc. etc.".³⁶⁶

E também:

formas complexas destituídas de caracter coreográfico, de música pura ou com intenção descritiva ou psicológica, que nem as peças de Schumann ("Kinderszenen", "Car naval" etc.), de Debussy ("Iberia"), de Malipiero ("Rispetti e Stramboti") e tantos outros. Ora os nossos reisados, bumbasmeu-boi (*sic.*), pastoris, sambas-do-matuto, serestas (serenatas), cirandas se prestam admiravelmente pra isso. Si um compositor tiver seu "Bumba-meu-Boi" ou o seu "Choro", isso impede que outro crie o dele também? E si pode utilizar nessas formas os próprios temas populares, como estes mudam de lugar pra lugar, de tempo em tempo, de ano em ano até, o quê que impede a utilização nessas formas de temas inventados pelo próprio compositor? Nada.³⁶⁷

A maior dificuldade para a produção da música artística nacional está na oposição entre a "fixação e a generalização das formas". Mário explica que os compositores encontrarão agruras não na busca de formas características, e sim na "...dificuldade de estudo do elemento popular e o individualismo bastante ridículo do brasileiro".³⁶⁸

Isso porque o folclore musical brasileiro "...não tem sido estudado como merece. Os livros que existem sobre eles são deficientes sob todos os pontos-de-vista. E a preguiça e o egoísmo impede que o compositor vá estudar na fonte as

³⁶⁵ Ibid., pp. 53-4.

³⁶⁶ Ibid., p. 54.

³⁶⁷ Ibid., p. 54.

³⁶⁸ Ibid., pp. 54-5.

manifestações populares”. No máximo “...ele se limitará a colher pelo bairro em que mora o que este lhe faz entrar pelo ouvido da janela”.³⁶⁹

No que toca à questão da “... vaidade pessoal si um músico der pra uma forma popular uma solução artística bem justa e característica, os outros evitaram de se aproveitar da solução alheia. Nós possuímos um individualismo que não é libertação: é a mais pífia a mais protuberante e inculta vaidade”. Expressão da “... falta de cultura geral filosófica que normalize a nossa humanidade e alargue a nossa compreensão. E uma falta indecorosa de cultura nacional. Indecorosa”.³⁷⁰

O musicólogo paulista assevera que:

A falta de cultura nacional nos restringe a um regionalismo rengo que faz dó. E o que é pior: Essa ignorância ajudada por uma cultura internacional bêbeda e pela vaidade, nos dá um conceito do plágio e da imitação que é sentimentalidade pura. Ninguém não pode concordar, ninguém não pode coincidir com uma pesquisa de outro e muito menos aceita-la pronto: vira pra nós um imitador frouxo'. Isto se dá mesmo entre literatos, gente que por lidar com letras é supostamente a mais culta. A mais bebede, concordo.³⁷¹

Mário de Andrade exemplifica com o fato de num tempo terem criticado “...ridicularisantemente Lourenço Fernandez por que plagiara na ‘Canção sertaneja’ (ed. Bevilacqua) o acompanhamento da ‘Viola’ (miniaturas, nº 2, ed. C. Artur Napoleão) de Villa-Lobos”. A vaidade “...individualista impedia de verem que si os dois compositores se aplicavam em transpor pro piano processos instrumentais populares, haviam de coincidir nalgum ponto”. E especialmente nenhuma pessoa “...percebeu que mesmo tendo havido aceitação da parte de L. Fernandez, pois que o processo não era de intenção livre do autor da ‘Viola’”, porém, adaptação “...dum processo popular, havia largueza culta em Lourenço Fernandez aceitando uma solução alheia e que essa largueza homenageava o outro autor em vez de diminuí-lo”.³⁷²

³⁶⁹ Ibid., p. 55.

³⁷⁰ Ibid., p. 55.

³⁷¹ Ibid., p. 55.

³⁷² Ibid., p. 55.

Essas constatações cabalmente dolorosas na concepção marioandradiana, o fizeram acreditar que seria “...difícil ou pelo menos bem lerda a formação da escola musical brasileira. O lema do modernismo no Brasil foi *Nada de escola!...* Coisa idiota. Como si o mal estivesse nas escolas e não nos discípulos...”³⁷³

A nossa ausência de conhecimento “...regionaliza-nos ao bairro em que vivemos. Nossa preguiça impede a formação de espíritos nacionalmente cultos”. Nossa resignação perpetra em nós aceitarmos “...esses regionalismos e esses individualismos cultos. Nossa vaidade impede a formalização (*sic.*) de processos, formas, orientações. E estamos embebedados pela cultura européia, em vez de esclarecidos”.³⁷⁴

Diz o musicólogo paulista que:

Os nossos defeitos por enquanto são maiores que as nossas qualidades. Estou convencido que o brasileiro é uma raça admirável. Povo de imaginação fértil, inteligência razoável; de muita suavidade e permanência no sentimento; povo alegre no geral, amulegado pela malinconia tropical; gente boa humana, gente do quarto-de-hóspede; gente acessível (Bertoni, "Anales Científicos Paraguayos", Série III, N° 2, V de Antropologia, ed. "Ex Silvis", Puerto Bertoni, 1924: livro que devia de ser cartilha pra brasileiro, e de muita matutação quando fala na fusão das raças aqui); povo dotado duma resistência prodigiosa que aguenta a terra dura, a Sol, o clima detestáveis que lhe couberam na fatalidade. Mas os defeitos de nossa gente, rapazes, alguns facilmente extirpáveis pela cultura e por uma reação de caráter que não pode tardar mais, nossos defeitos impedem que as nossas qualidades se manifestem com eficácia. Por isso que o Brasileiro é por enquanto um povo de qualidades episódicas e de defeitos permanentes.³⁷⁵

Entretanto, esse “...Ensaio vai acabar menos amarguento. O Brasileiro é um povo esplendidamente musical. Nosso populário sonoro honra a nacionalidade. A transformação dele em música artística não posso dizer que vai mal não, vai bem”. Personalidades de grande vulto, tais como:

³⁷³ Ibid., p. 55.

³⁷⁴ Ibid., p. 56.

³⁷⁵ Ibid., p. 56.

“...Luciano Gallet, Lourenço Fernandez e Villa-Lobos orgulhavam qualquer país. Dentre os nomes das gerações anteriores, vários são ilustres sem condescendência. Carlos Gomes pode nos orgulhar além dos pedidos da época e nós temos que fazer justiça a quem está como ele entre os melhores melodistas universais do sec. IX. Os mais novos aparecendo agora se mostram na maioria decididos a seguir a orientação brasileira dos três mestres que me serviram de documentação neste livro. Dos nossos virtuosos, alguns notabilíssimos, não honro estes não: interessam-me e glorifico principalmente aqueles uns que não sacrificados ao ramerrão da platéia internacional, guardam memória dos nossos compositores nos programas deles. A única bereva da nossa música é o ensino, pessimamente orientado por toda a parte.”³⁷⁶

O esteta admite conclusivamente ter remoído lugar-comum em seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Diz também que há tempo que não se preocupa “em ser novo”. Confessa o musicólogo que todos os seus “...trabalhos jamais não foram vistos com visão exata por que toda a gente se esforça em ver” nele, Mário de Andrade, “...um artista”. Não sou. Afirmou o autor: “A minha obra desde ‘Paulicéia Desvairada’ é uma obra interessada; uma obra de ação. Certos problemas que discuto aqui me foram sugeridos por artistas que se debatiam neles”. Ainda assim: “Outros mais fáceis entram pra que meu trabalho possa remediar um bocado a invalidez dos que principiam. E si o escrito não tiver valor nenhum sempre o livro se valoriza pelos documentos musicais que seguirão agora”.³⁷⁷

Em seu artigo **EVOLUÇÃO SOCIAL DA MÚSICA NO BRASIL**, Mário faz uma tentativa de análise histórica para a compreensão de certos *Aspectos da Música Brasileira*. Para não tornar ainda mais prolixa esta análise optou-se para a compreensão apenas da quarta parte do referido artigo. Nela Mário de Andrade inicia dizendo que ao surgir “...da República, a nossa música erudita estava nessa situação, era internacionalista em suas formas cultas e inspiração, e ainda muito longínqua da pátria, apesar dos esforços de Francisco Manuel e Carlos Gomes”. A própria “...República vinha dar muito maior sentido americano

³⁷⁶ Ibid., pp. 56-7.

³⁷⁷ Ibid., p. 57.

e democrático ao Brasil. Já não éramos mais uma excrescência monárquica e aristocrática dentro das terras americanas”. Assim sendo, era “...de se prever que isso tivesse uma repercussão profunda no desenvolvimento social da nossa música e na sua orientação estética. Mas não foi exatamente assim”.³⁷⁸

Pois que, a inspiração criativa do genial Francisco Manuel haveria fundamentalmente que:

produzir frutos azedos antes de frutos doces, à feição de certas árvores, que nas primeiras frutificações são apenas promessas de generoso futuro. E com efeito, é do Instituto Nacional de Música que nascem, derivam ou nele se agrupam os numerosos compositores nacionais da República recém-nascida. A composição principia se tornando uma forma constante da nossa manifestação erudita, além da virtuosidade; mas essa composição ainda é sistematicamente internacionalista. Assim, o Instituto de Francisco Manuel viera desenvolver e proteger a produção, fizera dar enorme passo à técnica de compor, mas ainda não conseguira libertar essa produção e esta técnica da tutela geral da Europa internacionalista. Os compositores que caracterizam esse primeiro período da República são assim tipicamente internacionalistas. O grande Henrique Oswald, Leopoldo Miguez, Glauco Velasquez, Gomes de Araújo, Francisco Braga, Barroso Neto (estes dois em sua primeira maneira) e outros bons representantes dessa fase inicial republicana, é justo verificar que já apresentavam uma técnica suficientemente forte para que a nossa música alimentasse umas primeiras aspirações de caminhar por si. A isto nos levava em principal aquele Conservatório criado por Francisco Manuel. E não era tudo. Se as guerras do Sul tinham contribuído para acendrar no peito brasileiro a convicção mais íntima de uma pátria completa e unida, por outro lado um simulacro de independência econômica e relativa fartura, com o surto do café, tornara propícias as afirmações da personalidade nacional. E, pois, pondo de parte o frágil nacionalismo meramente titular e textual das duas óperas indianistas de Carlos Gomes, não parece apenas ocasional que justamente na terra-da-promissão paulista, recém-descoberta, surgisse o primeiro nacionalista musical, Alexandre Levy. Nem

³⁷⁸ Mário de ANDRADE, *Evolução da social da Música no Brasil* In “Aspetos da Música Brasileira”, p. 22.

parece ocasional que imediatamente em seguida, Alberto Nepomuceno desça do seu Nordeste, maior mina conservadora das nossas tradições populares, para se localizar no Rio, cidade que, emprestada para capital do país, principiava se divertindo mais largamente com as primeiras mesadas satisfatórias que lhe chegavam da terra-da-promissão. E realmente são estes dois homens, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, as primeiras conformações eruditas do novo estado-de-consciência coletivo que se formava na evolução social da nossa música, o nacionalista.³⁷⁹

Além do mais, isso “...era ainda forçado com a definitiva e impressionante fixação da nossa música mais intransigentemente nacional, a música popular”. Validamente, “...durante a Colônia, a bem dizer não tivemos música popular que se pudesse chamar brasileira”. Tal “...expressão voluntariosa de nacionalidade não interessava à Colônia, e seria mesmo prejudicial à subalternidade a que a terra e seu povo tinham que se sujeitar”. A apoucada “...documentação existente tende a provar que os negros faziam a sua música negra lá deles, os portugueses a sua música portuguesa, os índios a sua música ameríndia”. É apenas no final “...do século XVIII, já nas vésperas da Independência, que um povo nacional vai se delineando musicalmente, e certas formas e constâncias brasileiras principiam se tradicionalizando na comunidade, com o lundu, a modinha, a sincopação”. Pouco depois, e com exigência popular mais significativa então, se atam “...as nossas grandes danças-dramáticas os reisados, as duas Cheganças, os Congos e Congados, os Cabocolinhos e Caiapós, e o Bumba-meu-Boi, alguns destes...” possivelmente sintetizados “...rapsodicamente e ‘arranjados’ no texto e na música por poetinhos e musiquetes urbanos bem anônimos. O Bumba-Meu-Boi, sobretudo, já era bem caracteristicamente e livremente nacional, pouco lembrando as suas origens remotas d’além-mar”, e, exaltando “...o animal que se tornara o substituto histórico do Bandeirante, e maior instrumento desbravador, socializador e unificador da nossa pátria, o Boi”. No momento em que chega o Império próximo de seus derradeiros dias, dando margem à República, “...com a modinha já então

³⁷⁹ Ibid., pp. 22-3.

passada do piano dos salões para o violão das esquinas, com o maxixe, com o samba, com a formação e fixação dos conjuntos seresteiros dos choros e a evolução da toada e das danças rurais, a música popular” adolece e resolve-se “...com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça”.³⁸⁰

Por isso que “...era na própria lição européia da fase internacionalista que Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno iam colher o processo de como nacionalizar rápida e conscientemente, por meio da música popular, a música erudita de uma nacionalidade”. O Russo “Grupo dos Cinco”, já então “...criando sistematicamente sobre as manifestações musicais populares do seu espantoso país, tinham conseguido nacionalizar e tornar independente a música russa”. De sua parte, a música espanhola “...já criara e definira nacionalmente a zarzuela, mas sempre é certo que Albéniz e Granados ainda eram apenas contemporâneos dos nossos dois compositores”. Todavia, “...em compensação, o exemplo da Alemanha pesava enormemente ao lado do russo; e já então, além da nacionalização definitiva do lied com Schubert e Schumann, a música sistematicamente tradicionalista” e ainda naturalmente “...nacionalista de Brahms e especialmente de Wagner, estava quase agressivamente, quase hitleristamente firmando a consciência musical germânica, sempre tendo por base o lied nacional”. Tal processo de “...nacionalização por meio da temática popular foi o que tentaram Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno”, e, por essa razão, “...embora ainda deficientemente, eles não são apenas profetizadores da nossa brilhante e inquieta atualidade, mas a ela se incorporam, formando o tronco tradicional da árvore genealógica da nacionalidade musical brasileira”.³⁸¹

No entanto se, como falou Mário de Andrade, “...a primeira República não conseguiu abrir uma fase nova em nossa música, seria uma falsificação louvamínheira”, da qual não era capaz o musicólogo, em “...atribuir à Segunda República os méritos dessa importante evolução. Não. Foi a Grande Guerra, exacerbando a sanha nacional das nações imperialistas, de que somos

³⁸⁰ Ibid., pp. 23-4.

³⁸¹ Ibid., p. 24.

tributários, que” colaborou decisivamente, “...para que esse nosso novo estado-de-consciência musical nacionalista se afirmasse, não mais como experiência individual, como fora ainda com Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, mas como tendência coletiva”. Pouco tempo depois de terminada a guerra, e não sem haver ao mesmo tempo experimentado a “...bruta da Semana de Arte Moderna, de São Paulo, Villa Lobos abandonava consciente e sistematicamente o seu internacionalismo afrancesado, para se tornar o iniciador e figura máxima da Fase Nacionalista em que estamos”. Rapidamente constituíram “...a seu lado seus companheiros de geração, o malogrado Luciano Gallet e Lourenço Fernandez. Se entrosaram simpaticamente no movimento novo, em especial dois compositores do primeiro período republicano, Francisco Braga e Barroso Neto”. E, posteriormente, surgiram “...os novos com abundância, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Frutuoso Viana, Radamés Gnattali, que são os que escolho, como até agora, mais realizados pra citar”. Porém “...é toda uma falange numerosa, irregular como valor, irregularíssima como técnica, bastante palpiteira na construção das suas obras, sendo raro aquele que realmente procura se aprofundar mais honestamente no conhecimento do seu ‘métier’”.³⁸²

Mário de Andrade assevera em seu texto, que dentre as várias fases pelas quais passou a música brasileira, em seu processo reconhecidamente evolutivo, aquela que o musicólogo experimentava, a de sua contemporaneidade, era a mais interessante e empolgante. Segundo o musicólogo:

Todas as outras foram mais ou menos inconscientes, movidas pelas forças desumanas e fatais da vida, ao passo que a atual, embora também necessária por ser um degrau evolutivo de cultura, tem a sua necessidade dirigida e torcida pela vontade, pelo raciocínio e pelas decisões humanas. Ela vem por isso acrescida de um interesse mais dramático, derivado da luta do homem contra as suas próprias tradições eruditas, hábitos adquiridos, e dos esforços angustiosos que faz para não se afogar nas condições econômico-sociais do país, sempre na esperança generosa de conformar a sua inspiração e as manifestações cultas da nacionali-

³⁸² Ibid., pp. 24-5.

dade numa criação mais funcionalmente racional. Este é o sentido profundo, a realidade grave do nacionalismo musical em que ainda se debate a nossa música erudita dos dias atuais.³⁸³

É sensato "...que esta Fase Nacionalista não será a última da evolução social da nossa música. Nós ainda estamos percorrendo um período voluntarioso, conscientemente pesquisador. Mais pesquisador que criador". De modo que o "...compositor brasileiro da atualidade", principalmente aquele que se afez à pesquisa da "coisa nacional", diz o musicólogo, "...é um sacrificado, e isso ainda aumenta o valor dramático empolgante do período que atravessamos. O compositor, diante da obra a construir, ainda não é um ser livre, ainda não é um ser 'estético', esquecido em consciência de seus deveres e obrigações". Possui o compositor "...uma tarefa a realizar, um destino prefixado a cumprir, e se serve obrigadamente e não já livre e espontaneamente, de elementos que o levem ao cumprimento do seu desígnio pragmático. Não". O musicólogo justifica dizendo que, se é verdade:

que a música brasileira atravessa tema adolescência brilhantíssima, uma das mais belas, senão a mais bela da América; se é lícito verificar que há um compositor brasileiro que se coloca atualmente entre as figuras mais importantes da música universal contemporânea; se nos conforta socialmente a consciência sadia, a virilidade de pensamento que leva os principais compositores nossos a esta luta fecunda mas sacrificial pela nacionalização da nossa música, não é menos certo que a música brasileira não pode indefinidamente se conservar no período de pragmatismo em que está. Se de primeiro foi universal, dissolvida em religião; se foi internacionalista um tempo com a descoberta da profanidade, o desenvolvimento da técnica e a riqueza agrícola; se está agora na fase nacionalista pela aquisição de uma consciência de si mesma; ela terá que se elevar ainda um dia à fase que chamarei de Cultural, livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza. E então a nossa música será, não mais

³⁸³ Ibid., p. 25.

nacionalista, mas simplesmente nacional, no sentido em que são nacionais um gigante como Monteverdi e um molusco como Leocavallo.³⁸⁴

Nesse momento ainda “...nos falta é o gigante. Na verdade a situação do compositor brasileiro contemporâneo é muito difícil. De maneira geral, e com a ressalva apenas de uns três ou quatro, falta-lhe técnica, e o estado econômico do país é que mais condiciona esta falha”.³⁸⁵

Inexiste qualquer tipo de suspeita com relação ao fato de que “...vários dos nossos músicos são profundamente desonestos nisso de, aproveitando a brumosa anarquia cultural em que vivemos, se improvisarem compositores, cientes de que na escuridão da noite todos os gatos são pardos”. Uma parte de tais “...compositores chegam a conhecer muito por alto apenas, certos elementos primários da composição, que eles poderiam aprender por si sós, mesmo à revelia da escola e contra as barreiras da pobreza”. Inábeis “...do tratamento de um tema e convencidos que a polifonia consiste em atrelar a uma melodia outra linha sonora sem a menor significação musical”. E ainda “...em obras menores, um minuto a dois de piano, percebe-se com facilidade que vivem exclusivamente do cantar dos ‘uccellini’...”, somente “...ajuntando à cantiga umas harmonias ‘cavadas no piano’, como se diz em gíria profissional, umas brumas sonoras meio estranhas e granfinas, achadas por acaso com o muito mexer dos dez dedos nas teclas”. “Desvendada “...a bruma, pulverizam com ela o trechinho, do princípio ao fim, pois numa coisa estes Cabrais do acaso são cueras: no uso e abuso do pedal harmônico e do basso ostinato, tábua de salvamento para todas as angústias da música vertical”.³⁸⁶

Ainda assim, “...pelas exigências mesmas da especialização, nem de longe o caso dos nossos músicos se assemelha ao da nossa literatura, em que as gerações mais novas parecem destinadas a provar que se pode ser escritor sem saber escrever”. Crítico por princípio, o movimento modernista, “...parecia

³⁸⁴ Ibid., pp. 25-6.

³⁸⁵ Ibid., p. 26.

³⁸⁶ Ibid., pp. 26-7.

implicar numa grande evolução ulterior de cultura, mas tal não se deu. Os novos não aguentaram o tranco. E o despolicimento intelectual do país, de editores, jornais e revistas...” de maneira especial, “...a camaradagem da crítica tão madrinha como comodista, permitiu esse estado assombroso de coisas, cujo menor defeito ainda é a superstição nacional do talento”. E atualmente “...alguns dos nossos ficcionistas mais celebrados, gozam a volúpia do seu enorme talento, embora sejam, com alguma lisonja, pouco menos que analfabetos”.³⁸⁷

O musicólogo paulista afirma que por felicidade, a música encontra-se em uma situação bem mais favorável: “Afinal das contas, pode-se escrever uma novela sem saber o que é um silogismo ou que Tiradentes ... não está enterrado em Vila Rica”. Entretanto, “a composição de um trio ou mesmo de qualquer obra solista que dure cinco minutos implica tais problemas técnicos, que em geral o compositor se recolhe ao minuto escasso e não muito envergonhador da peça característica”. Apenas “...os cabotinos deslavados se atiram a áfricas daquelas. E a música, talvez por não se utilizar em sua mensagem, das circunvoluções e labirintos da consciência que tudo perdoa, inda conserva o pudor dos irracionais. São raros nela os cabotinos deslavados”³⁸⁸.

Contudo, “...a falta geral de técnica do compositor brasileiro é principalmente determinada pela nossa situação econômica”. A preeminência “...financeira de Buenos Aires na América do Sul foi útil um tempo, nos libertando da excessiva concorrência do músico internacional importado e permitindo com isso maior estabilidade na situação econômica do virtuose nacional”. É provável “...que o brasileiro seja musicalmente mais bem dotado que o argentino ou o uruguaio”. Entretanto, “...não é contando com vaidadinhas improváveis que se organiza a força e produção de um povo, e todos nós estamos cansados de saber que uma Teresa Carreño aparece em qualquer parte insólita”. A razoável “...superioridade em número, valor e mesmo expressões geniais, do virtuoso brasileiro, em principal do pianista, alguns destes conseguindo com normalidade se internacionalizar, me parece especialmente derivada das nossas condições

³⁸⁷ Ibid., p. 27.

³⁸⁸ Ibid., p. 27.

nacionais”. Mais vasto era o campo, “...mais numerosas as cidades favorecidas por dinheiros públicos e exigentes de festa, em sua prosápia de capitais de Estados”. Ainda mais que, “...nas duas cidades grandes brasileiras, Rio, São Paulo, a concorrência do virtuose internacional principiava rareando, portado ele aqui só de passagem muitas vezes, no seu transporte para Buenos Aires”.³⁸⁹

Porém, imediatamente,

com a queda do café e a depreciação mesmo interna do dinheiro nacional, a situação da nossa música se tornou intolerável. Isso justamente em pleno surto da fase nacionalista, quando mais o compositor brasileiro precisava de circunstâncias favoráveis de concorrência e exemplo estranho, e meios de se produzir e se pagar, que lhe aprofundassem a técnica. E os próprios atos do Governo, pouco enérgicos e pouco clarividentes, não conseguem de forma alguma melhorar as nossas condições técnicas. Antes de 1929, São Paulo, quase rico, chegou a manter três orquestras e dois quartetos. Um golpe clarividente do Governo uruguaio conseguiu em pouco tempo montar uma orquestra que já se pode chamar de primeira ordem, por meio de taxação, se não me engano, dos rádios. E o Uruguai chamava para a sua capital o melhor regente estrangeiro que já se domiciliou no Brasil, Lamberto Baldi, o único que de fato conseguiu se interessar pela composição brasileira. E com isso, outros instrumentistas brasileiros de São Paulo eram chamados a Montevideo indiscutivelmente, pois que mais bem pagos, em dinheiro mais forte, lhes permitindo elevar o seu nível de vida. O sinfonismo entrou em São Paulo em morno abatimento. A música dos conjuntos de câmara por algum tempo desapareceu.³⁹⁰

Em nada se avantajava a situação no Rio de Janeiro se não é mesmo pior, em relação à de São Paulo, “...como possibilidades de enriquecimento técnico do compositor. A reforma do Instituto Nacional de Música, em 1931, a bem dizer, foi uma aspiração de araras (Eu estava entre essas araras assanhadas)”. Mário diz ter sido “...uma criação quase lunática em sua energia em sua severidade, na elevação imediata de nível de cultura que exigia dos candidatos à música”. E especialmente

³⁸⁹ Ibid., p. 27.

³⁹⁰ Ibid., p. 28.

“...aberrava de todas as nossas péssimas tradições musicais e das nossas condições do momento”; momento que segundo o musicólogo ainda perdurava “...em seu ideal socializador de fazer do músico brasileiro uma normalidade culta, uma classe fortemente dotada de sua técnica - desatendendo por completo a essa superstição do talento individual, que é a nossa única mística de país sem cultura”. Para Mário de Andrade, a “reforma ignorava os gênios, num país em que somos todos gênios. O resultado, se não foi desastroso, foi nulo. E a atual Escola Nacional de Música está quase nas mesmas condições de insuficiência para o preparo técnico do músico brasileiro, em que estava antes de 1931”.³⁹¹

Consiste “...que a reforma implicava não apenas a modificação do estúdio de cultura geral dos alunos, mas sobretudo, subentendia uma transformação radical do corpo docente. Isso não se teve a energia de fazer”. Com raras reservas, “...o corpo docente da Escola Nacional de Música é um viveiro de espectros velhos ou prematuramente envelhecidos dormindo no ramerrão, só saindo da sua lengalenga para os bailados das briguinhas internas”. Quem sabe “...não haja no mundo outra escola inutilizada por tanta politiquice e tanta pretensão pessoal”.³⁹²

Ora, bem dizendo, “...todas as reformas são boas ou não inúteis, o que primordialmente se exige é que os professores sejam bons. E carece ter a coragem de reconhecer que com auriverdes patriotas não se conserta coisíssima nenhuma”. Tem de “...chamar professores estrangeiros; há que radicá-los a terra por meio de contratos severos, mas generosos”. Tem que apresentar “...para a docência musical do país homens tradicionalizados em civilizações mais experimentadas, onde ao menos já esteja estabelecida essa verdade primeira que para praticar honestamente um ofício é preciso aprendê-lo bem”. Contudo, “...diante da ineficácia da reforma de 31, clama-se por nova reforma! É pretender tapar um rombo abrindo outro rombo adiante”.³⁹³

Porém, “...a técnica deficitária do compositor brasileiro não deriva exclusivamente disso”. Quiçá “...nem mesmo especialmente disso, pois o que a escola pode dar, era último caso o artista pode em grandíssima parte suprir com

³⁹¹ Ibid., p. 28.

³⁹² Ibid., p. 28.

³⁹³ Ibid., p. 29

a leitura, o trabalho individual, o conselho dos bons”. A desgraça “...maior é a impossibilidade em que está o compositor brasileiro de se experimentar a si próprio. Além de ouvir muito pouco a música alheia, a si mesmo é que o compositor quase nunca se ouve entre nós”. A noção técnica “...é insuficiente para dar técnica. Toda técnica se forma na experimentação. É quase inútil a um compositor que ‘sentiu’ visualmente na sua partitura o contracanto de uma flauta no grave, lhe dizer o livro ou o regente experimentado que aquilo não se ouve no conjunto sonoro”. O compositor avisado “...pode obedecer, pode mesmo se convencer da verdade e modificar a sua disposição instrumental, mas jamais aprenderá no sentido em que todo aprendizado é uma norma de conduta que se adquire”. Na prima quadra oportuna “...o artista reincidirá, não no mesmo erro, mas em erro idêntico de disposição sinfônica. Ou fugirá, amedrontado, de uma porção de bons efeitos pressentidos”. O grande exemplo, “...a lição que fica marcada na carne, é o compositor ouvir que ... não ouviu o contracanto. Mas como poderá o músico brasileiro aprender, se às vezes passa mais de ano sem que uma só das suas obras sinfônicas ou para qualquer espécie de conjunto seja executada!”³⁹⁴

Segundo critica Mário de Andrade, em demonstração de seu sincero antestrangerismo:

O pior é estarem orquestras como quartetos ou corais nas mãos de diretores estrangeiros ou pouco menos que estrangeiros, tudo vestido de guarani, mas indiferentes à coisa local, ignorantes dela, incapazes de compreendê-la e se integrar nela. O que apenas pretendem esses diretores é conservar a todo o custo o lugar conseguido, obedecendo servilmente ao gosto de um público de capitais internacionalizadas como São Paulo e Rio. Público em que além da porcentagem de ouvintes nacionais não ser talvez nem sequer predominante, o péssimo é ser um público preguiçoso, inerte, ignaro, que exige só as obras mais tradicionalmente fáceis e os pinchos malabarísticos da brilhação e da virtuosidade. Tschaikowski. Tsssssssschaikowski. De modo que quando um regente desses ou um quarteto (excluo aqui apenas o

³⁹⁴ Ibid., p. 29.

conjunto Borghert) condescende em executar uma obrzinha de compositor nacional, o faz apenas pra se descartar de uma imposição legal, repudiando no íntimo o trabalho, e se queixando dos poucos ensaios, por fingimento. E as obras são executadas tão à pressa e tão mal, que o compositor nunca pode saber ao certo se não ouviu o seu malsinado contracanto porque este não se ouve mesmo, ou porque a peça foi mal compreendida, e ainda mais pessimamente executada. E assim ele não pode melhorar a experiência da sua técnica.³⁹⁵

Por essa razão é "...que a falta de uma real concorrência estrangeira está nos causando enorme prejuízo agora". É-nos deficitária "...a concorrência de orquestras, de quartetos, de corais estranhos que estabeleçam o contraste da deficiência nacional e ponham em brio os que podem melhorar os nossos conjuntos musicais". É-nos ausente "...a concorrência da audição constante de música moderna estrangeira, de alta qualidade, que permita ao compositor brasileiro experimentar confrontos, reconhecer suas deficiências, seus defeitos, o seu pior e o seu melhor, o errado e o certo dos seus caminhos". Escasseiam-nos "...os conjuntos nacionais dirigidos por artistas autênticos, executando compreensivamente numerosa música nacional, para que esta acuse os autores de suas falhas e culpas". No entanto, "...pra isso a proteção dos governos é indispensável, pois a situação econômica do país não provoca a útil concorrência estrangeira nem estimula as forças nacionais". Bem como "...é o Governo que ainda deverá subvencionar os festivais ânuos de música brasileira, os concursos, os congressos, as pesquisas. E mais os professores estrangeiros que venham pôr abertamente em cheque a fraqueza didática do nosso professorado".³⁹⁶

Consistirá, segundo o musicólogo paulista,

...em um derrotismo argumentar que tudo isso provoca despesas enormes e que me contradigo exigindo tudo isso e ao mesmo tempo recorrendo ao pauperismo nacional para explicar a nossa deficiência técnica. Não cabe aqui estudar processos nem sugerir meios que permitam aos governos federais e estaduais, sem

³⁹⁵ Ibid., pp. 29-30.

³⁹⁶ Ibid., p. 30.

vastas despesas novas, a manutenção permanente de uma orquestra de primeira ordem, de um quinteto, de um coral, que sejam ao mesmo tempo campo de experimentação técnica, escola de regência e fonte de alta execução musical. E com o Loide, a E. F. G. B. e outros organismos viatórios nas mãos, e pequenos auxílios estaduanos, o Governo inda poderá fazer os seus conjuntos viajarem pelas capitais, nas férias escolares e intervalos de temporadas.³⁹⁷

Mário é enfático ao afirmar que não é “materialista e muito menos dos que descansam nas costas largas dos fatores econômicos todas as culpas do pequenino rendimento humano”. E diz que, se reconhece que “...o compositor brasileiro em geral é bastante desonesto na fragilidade da sua técnica, valendo-se do destradicionalismo e despolicimento cultural da sociedade brasileira”, e ainda “...das aventuras experimentalistas da música dos nossos dias; se reconheço mais que a nossa deficiência técnica está em grande parte condicionada pela situação financeira do país tenho a convicção de que” é provável curar ou abrandar “...ao mínimo estes prejuízos, forçando a marcha das coisas e equilibrando o peso das circunstâncias com uma política musical clarividente em sua orientação e enérgica nos atos”. O artista brasileiro “...aí está, (...) cheio de talento e - o que é muito mais importante - admirável de idealismo e resistência”. E, praticamente abandonado, “...tem conseguido no que lhe compete, forçar essa marcha das coisas, pois que ajuntou uma herança musical que é das mais fortes da América. E nem sei mesmo que fé renitente e heróica lhe tem feito remover as suas montanhas”.³⁹⁸

Encerra-se aqui a leitura imanente das fontes que trazem de Mário de Andrade a sua ideação conjectural, entorna da estética musical, e de sua intencionalidade metodológica, como modo de impor ideologicamente a construção de uma música intencionalmente nacional, ou nesse caso, especificamente nacionalista. Caberá no próximo momento compreender qual a sua compreensão acerca do Romantismo.

³⁹⁷ Ibid., p. 30.

³⁹⁸ Ibid., pp. 30-1.

4. A imanência do romantismo na forma marioandradiana

A análise que se seguira deverá deixar evidente tanto a compreensão como a assimilação que Mário de Andrade efetivou do Romantismo.

De pronto o musicólogo indica entendimento de que o romantismo corresponde a “...uma fase histórica mais ou menos fechada da música, mas, preliminarmente”, estava “imaginando que ‘romantizar’, em música, é alguma coisa mais que uma estética e muito mais vago que uma escola...” Acreditava de fato que, para a música, devesse ser mais elucidativo e “...compreensivo si se entendesse como romantismo a combinação sonora que pretende que os sons musicais sejam palavras, e não exatamente sons inarticulados de vibrações isócronas”.³⁹⁹

De início, “...semelhante concepção parece uma absurdidade, mas de-fato não o é. Aliás, nem pretendo atacar ou defender a música romântica, o que seria pelo menos uma anacrônica impertinência”. Porém na realidade, “...em seu período histórico, como em qualquer época ou indivíduo”, algo que fundamentalmente “...caracteriza o espírito musical ‘romântico’ é mesmo essa pretensão de atingir, por meio de sons inarticulados, o domínio da inteligência consciente, isto é, justamente o vaidoso domínio que só se manifesta por meio dos sons articulados, por meio das palavras”.⁴⁰⁰

Mário de Andrade aventurar-se de forma acreditada “...que nesta pretensão de fazer com que um ré bemol ou um intervalo de terceira funcionem em nossa inteligência como uma imagem objetiva, uma idéia abstrata ou mesmo um pensamento” não tem antecipadamente, “...nenhum confusionismo, nem sequer alguma abusiva troca de valores”. Existirá no máximo “...uma dilatação de limites, uma elasticização de limites entre os poderes dos sons articulados e inarticulados, dilatação bastante compreensível, explicável e que jamais poderemos dizer até que ponto abusiva, por ser impossível a determinação dos limiares”. Em qual limite “...a emissão do som vocal consegue se transformar na mais minúscula e primária

³⁹⁹ Mário de ANDRADE, *O baile das Quatro Artes*, p. 37.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 37.

imagem conciente? Em que limiar tais imagens se sistematizam e se definem economicamente pela emissão do som verbal, abandonando o valor musical?”⁴⁰¹

Como exemplo Mário de Andrade explica que:

No Amazonas, em certas regiões mais despidas do homem branco e de seringais, quando o navio de fundo chato subia arquejando, junto à margem, buscando os remansos por lhe ser impossível vencer a corrente do meio do rio, às vezes eu escutava frágeis mas penetrantes assovios humanos, nascidos do mato sem ninguém. Outros assovios secundavam longe. Me explicaram serem tapuios mestiços semi-civilizados, totalmente inofensivos, se entrecomunicando a respeito do navio que vinha. Eu escutava essa música... romântica, simples conversa entre tapuios; e si, por um lado, pra êles essa música era uma real conversa econômica de vida social, por outro lado, ela me falava, não tem duvida nenhuma que falava ao conciente, com uma violência associativa enorme, em que era muito Hans Staden, quase um i-juta-pirama, e um bocado também, desculpem, Ceci salva das águas num bom navio confortável. Se conta ainda que, no Nordeste, por meio dos seus cantos de aboiar, os vaqueiros chegam às vezes a se corresponder de engenho a engenho, de fazenda a fazenda, se dizendo coisas e dizendo coisas aos seus bois. Poderia multiplicar ao infinito os exemplos e lembrar a musicalidade das linguagens infantis e dos primitivos. E tôdas estas músicas românticas, cujas palavras são freqüentemente puros sons inarticulados, às vezes musicalíssimos, têm uma origem legítima, têm uma base biológica natural, o grito. O grito primitivo dos primeiros homens - esse um so grito de que provieram os sons inarticulados e os sons articulados, o ré bemol e a palavra, a música e o verbo.

Num esforço para aprofundar a possibilidade simbólica da música, o musicólogo pede para que se faça a seguinte suposição: “Si quando os seres humanos principiaram se servindo da emissão vocal para expressar as primeiras imagens e idéias (que, si não me engano muito, foram ‘meu’ e ‘eu quero’...), si, em vez de roucos sons articulados”, esses ânimos “...primordiais da vida se expressassem convencionalmente por sons musicais, mais ou menos

⁴⁰¹ Ibid., pp. 37-8

equiparáveis a um sol ou fá contemporâneos; si logo em seguida as idéias coletivistas da 'amiga' e do 'amigo' se tivessem tornado conscientes" aos humanos daquele tempo "...pela convenção de intervalos, bons intervalos ascendentes por certo e bem dinâmicos, a 'amiga' no mais trabalhoso intervalo de quinta, do-sol, e o 'amigo' mais conclusivamente no intervalo sol-do", de tal modo "..se completando a base pacífica das nossas harmonias sociais; si, enfim, tivessem os primeiros homens escolhido convencionalmente os sons musicais para dicionarizar na consciência as imagens e os juízos": atualmente "...estaríamos nos comunicando uns com os outros por meio de árias e cantiguinhas, melodias infinitas, hinos e até marchas totalitárias, ao passo que viríamos a concertos escutar a divina arte pura do palanfrório", confusão de sonorizações "escancaradas de mercados e os discursos políticos. Seria triste... Mas devo estar romantizando".⁴⁰²

Não se pode saber ao certo os limiares expressivos da música. Pois, constitui-se "...tão forte e de tal forma imprevisível o seu dinamismo encantatório e o seu poder associativo e metafórico, que ela, si não consegue se realizar em juízos definidos dentro de nossa compreensão", contudo "vaporosamente se divulga, se derrama por muitos escaninhos da nossa consciência e assume, não as formas, porém os fantasmas e os mais profundos avatares do juízo"⁴⁰³.

Para o musicólogo isso tanto é fato que nos "...basta lembrar o homem talvez mais inteligente dos tempos modernos, e imagino que todos logo perceberam que estou me referindo a Goethe". Uma vez que "...este grande homem, que alcançou uma lucidez incomparável de inteligência consciente, que chega por vezes a ser repulsiva em sua tamanha libertação, esse grande homem que entendeu tudo e creio demasiadamente", apenas uma coisa "...não entendeu: a música. Goethe foi o maior antimusical (*sic.*) que jamais existiu sôbre a terra em tempo de paz. E isso nos fornece uma boa medida da música, da mesma forma que explica o astucioso Ulisses de Weimar".⁴⁰⁴

⁴⁰² Ibid., pp. 38-9.

⁴⁰³ Ibid., pp. 39-40.

⁴⁰⁴ Ibid., p. 40.

Segundo a crítica de Mário de Andrade, não é que Goethe "...detestasse a música exatamente, pelo contrário, ela muitíssimo o preocupou. Mas, ainda como o herói homérico, Goethe pretendeu escutar o canto das sereias, mas se amarrou à mastreação do barco, pra não se perder, encantado por elas". E por esse motivo "ele não entendeu nada a sereia musical que, justamente com os primeiros luscofuscus do Romantismo, principiava entoando o seu mais enfeitiçante e traiçoeiro canto de magia". Em nada a compreendeu, "não soube ter a menor espécie de discernimento; e se alagando em moxinifadas estéticas sôbre a canção, se dispersando em mil e uma opiniões contraditórias sôbre obras musicais e compositores", apenas foi capaz de gostar "...de músicos mais que medíocres, um Philipp Christoph Kayser ou Zelter. E do próprio Reichard, que no entanto era já um seguro passo à frente na constituição do 'Lied' artístico e profetizava Schubert, Goethe o admirou por etapas e bambamente". Segundo o musicólogo prova disso foi que: "A Schubert nem deu resposta quando este lhe mandou suas canções em 1825".⁴⁰⁵

Mário de Andrade ressalta que:

Para a inteligência intransigentemente intelectual de Goethe, a música verdadeira, as forças, as potencialidades e mistérios da música, o assombravam e assustavam. Talvez mesmo ele a invejasse em segredo, convencido dos limites convencionais da palavra humana, como expressão... Pelo menos, alguma vez por outra, em explosões incontidas e raríssimas, o vemos entregar os pontos diante das fugas de Bach, delas dizendo que são "uma matemática iluminada". Ou, mais pobremente preso à sua irredutível consciência, mas de alguma forma sempre poetizando (à feição do cego a quem sendo explicada a côr vermelha, a assimilava ao toque da trombeta) quando explicou que a música de Bach era "corno si escutássemos, de longe, o mar fremindo". Aliás é delicioso estudar esse "de longe" do mestre. Da mesma forma com que não estando no convulsionamento deles, mas os contemplando "de longe", os mais estupefacientes ruídos e cataclismas da natureza são organizados por nós em dados de compreensão intelectual, a música era um "de longe",

⁴⁰⁵ Ibid., p. 40.

uma quase confessada organização atingindo o próprio conciente, uma “linguagem” que talvez Goethe temesse que ela fôsse por si mesma. Pelo menos em consciência, já lhe recusara esse poder, nas suas digressões sobre o que devia ser a música da canção. E ainda mais típico desses temores e dúvidas de Goethe é aquela passagem admirável de sua vida em que Mendelssohn rapaz lhe traduz ao piano a “Quinta Sinfonia” de Beethoven. O septuagenário se mexe incomodado na poltrona e estoura nesta confissão tão confusionista como maravilhosa: “Grandíssimo!”, acrescentando logo depois, porém: “Ganz toll!”, música de louco! ... Para ele, essa música que o convulsionava, que parecia lhe falar, mas que o raciocinador inveterado não conseguia reduzir aos dados e formas da inteligência lógica, só podia ser mesmo “ganz toll”, completamente doida, uma linguagem maluca, um transvazamento para os domínios estupefacientes da insensatez.⁴⁰⁶

Bem como tal “...valor da música misteriosa, essa sua maneira de ser que a faz se manifestar pelos mesmos princípios gerais da palavra falada e, ao mesmo tempo, nos convulsionar tão profundamente o ser que nos obriga a” constatar “...a nossa comoção como si esta fôsse um dado efusivo do conhecimento; esse valor da música misteriosa é que no homem dos fins dos Setecentos, fragilizado pelas formidáveis transformações da sociedade e obrigado” por conta “...das circunstâncias novas da existência, subiu para o primeiro plano da criação artística musical. A música se tornou agora a ‘expressão dos sentimentos’ e a adquiriu o dom da fala”.⁴⁰⁷

No entanto, “...é preciso não generalizar por demais. Os românticos, especialmente os gênios e os que melhor souberam penetrar a natureza da música em seus escritos, não chegam a confundir a ‘palavra’ musical e a palavra falada”. Estão eles todos “...bem conscientes de que se trata de uma linguagem e, mesmo, duma linguagem do espírito, mas se trata de uma linguagem especialíssima que carece não igualar á linguagem falada, mas que é superior a esta”. Tal “...é o pensamento de E.T.A.Hoffmann, por exemplo, quando escreve que ‘a música desvenda ao homem um reino desconhecido, um mundo que nada

⁴⁰⁶ Ibid., pp. 41-2.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 42.

tem de comum com o da percepção dos sentidos que o circunda e ao qual a música abandona”, por intermédio de “...sínteses, os sentimentos conscientes, reservando para si mesma o que a palavra não pode exprimir. Quando se repetiu isso depois...!”⁴⁰⁸

Sem dar-se “...ao trabalho de procurar mais confissões como essa, facilímas de encontrar entre compositores e escritores românticos”, Mário de Andrade anota também, “...com Ernst Buecken, aquela página admirável de Schumann, em sua crítica à ‘Sinfonia Fantástica’ de Berlioz, em que ele se manifesta sôbre a maneira romântica de conceber a música e os limites de expressividade desta”. Ao mesmo tempo “...o genial cantor de Zwickau acha errado se imaginar que o músico escreve suas obras na intenção de escrever ou pintar uma coisa, qualquer dado restritamente conciente”. Porém, bem como, “...ao lado do ouvido a vista continua agindo, não há negar que atuem sôbre a criação puramente sonora as influências externas”. Enquanto linguagem a “...música será tanto mais elevada e impregnante, quanto mais se confundirem na *fantasia* do compositor imagens e pensamentos, manifestações plásticas ou poéticas que tenham com a música qualquer espécie de afinidade”.⁴⁰⁹

O musicólogo paulista admite que “...essa é a propria essência, a própria estética, a palavra de ordem principalíssima em que se baseia, tôda a melhor criação romântica”. Na realidade, “...ela se despreocupa da imagem sonora, (tema, motivo, a melodia em si) tão evidenciada, talvez mesmo com algum excesso, pelos clássicos, para descobrir a *idéia* musical”. De sorte que a “...música é uma linguagem que vai além da linguagem, apta a exprimir o inexprimível, enfim, a linguagem do inexprimível, que nos torna apercebidos, embora não conscientes, de tudo quanto a palavra não sabe dizer”.⁴¹⁰

Segundo o musicólogo:

Não era exatamente um preconceito, mas daí surgia toda uma nova mística musical, com tôdas as forças associativas, sugestionadoras e encantatórias de uma legítima feitiçaria macumbeira. E é certo que, além de

⁴⁰⁸ Ibid., pp. 42-3.

⁴⁰⁹ Ibid., p. 43.

⁴¹⁰ Ibid., p. 43.

valores técnico-dinâmicos, fáceis de discernir e de especificar, dissonâncias novas, novas expressividades virtuosísticas, instrumentalismos novos, etc., que vinham tornar a música romântica mais fisiologicamente impressiva que em geral tôda a música anterior, é certo que além disso um valor interno, indiscernível por palavras técnicas, se integrava nessa música. Valor que desde Schopenhauer, creio, se veio chamando de "Idéia Musical" - essa "idéia musical" de que Wagner primeiro e modernamente Paul Bekker iriam rastrear o surgimento em Beethoven; e que levaria um dos estétas dos nossos dias, Combarieu, a definir a música como a "arte de pensar *sem conceitos*, por meio de sons". Valor novo e enfeitiçante, que atiraria a música aos extremos limites do individualismo; valor muito mais mágico que esse *ethos*, igualmente falso, que em todos os períodos realmente sociais de funcionamento da música, a ela os teóricos e os pais-da-patria atribuíram.⁴¹¹

Contudo, como era de prever: “si os estetas, os críticos e os compositores mais elevados percebiam que a música era, sim, uma linguagem, não porém igual à das palavras, mas a linguagem do inexprimível, nada mais natural que a descida desatenta de tais alturas nebulosas”, bem como “...a confusão das duas linguagens. Foi o que insensivelmente sucedeu”.⁴¹²

Mário de Andrade afirma que: “É com o Romantismo que a música se confunde, não com o fenômeno social, mas com o assunto. Ela sempre foi fenômeno social, e dos mais interessados mesmo, por causa do seu ritmo dinâmico, unanimizador das coletividades”. Porém, a música romântica deseja constituir-se, não somente como “...essa misteriosa expressadora do inexprimível, ou apenas intensificadora das nossas verdades concientes”, no entanto espera “...ser, por si mesma, capaz de nos dar a realidade do seu assunto. Wackenroder dirá nas suas ‘Fantasias’ (...) que a música é uma torrente misteriosa que nos inundando o fundo do ser, por si mesma nos revela o seu sentido...” Assim como se faz realmente formidável “...como Beethoven,

⁴¹¹ Ibid., pp. 43-4.

⁴¹² Ibid., p. 44.

preocupado com o problema descritivo da ‘Sinfonia Pastoral’, antecipa com grande lucidez as idéias de Schopenhauer sôbre a música”. Mário explica que nas anotações feitas pelo compositor encontram-se reflexões como as que se seguirão:

“Se deixe ao ouvinte o cuidado de se orientar (...) Os títulos explicativos são supérfluos: *mesmo quem possua apenas uma idéia vaga* do que seja o campo, compreenderá minhas intensões. (...) A ‘Sinfonia Pastoral’ não é um quadro; aí se exprime, *por meio de nuances particulares*, o que o homem sente no campo”. É exatamente a linguagem do inexprimível, com suas “nuanças particulares”, os seus pensamentos “sem conceitos”, capaz de tornar o homem, *sinão consciente, ao menos... ciente, mesmo daquilo de que ele “possua apenas uma idéia vaga”*.⁴¹³

Pois bem, “as manifestações desta nova consciência da coisa musical vão afetar diretamente a técnica”. Não somente são “...as formas musicais que se desarticulam e alargam, abandonando a noção clássica da sua arquitetura interior, de dentro pra fora, puramente sonora: o que se destrói essencialmente é a própria técnica edificadora das formas”, é a consciência artesanal o que se abate. “O Romantismo, ou melhor, a forma social de que ele é uma expressão, e realmente um fenómeno de consequências tão profundas para a musicalidade ocidental, que se pode falar que, dentro do Cristianismo”, a linguagem musical sucessivamente evoluiu-se “...por construção, ao passo que no Romantismo ela só pôde se expandir por destruição. Parece quase absurdo, à primeira vista, afirmar que tão grandes técnicos como um Beethoven e um Schumann, e especialmente um Berlioz, um Chopin, Liszt ou Wagner, sejam destruidores da técnica musical”. Contudo, é o que Mário consegue compreender. Tais compositores então “conhecedores profundos da harmonia, dos instrumentos, esses intuicionadores geniais da orquestração, abrem a porta a tôdas as confusões técnicas; são, êles mesmos, uns destruidores, com as suas experiências, audácias e tantas invenções geniais”. No que se constitui a técnica para os mesmos? “O famoso pensamento de

⁴¹³ Ibid., pp. 44-5.

Beethoven vem responder: Não há erro que não se possa praticar em benefício da expressão”.⁴¹⁴

Não é difícil de se entender “...a que confusões isso iria dar. Não é mais a obra de arte a finalidade mesma da arte. A finalidade da música é o próprio artista, na expressão direta, imediata e exclusiva, do seu assunto”. A objetividade materializada da música não é o que lhe ordena “...a técnica e condiciona o assunto tornando-o portanto acessível a todos, mas exclusivamente o artista em busca da realização do ‘seu’ assunto”. Ora, acaso a tradição ainda force “...os músicos ao cultivo da sua arte, no entanto sutilmente está se destruindo a consciência profissional, transmutando o humano e coletivo conceito da técnica, que não é mais um elemento intrínseco da obra de arte”, todavia somente “..um tapejara, um mentor, um Vergílio acomodático, que acompanha o artista na descida aos infernos das suas paixões”.⁴¹⁵

Nesse sentido, quando a técnica passa a não visar mais a obra arte e sim o assunto se deslembra, totalmente, “de sua base artesanal. Passa a não ser “...mais um meio de expressão, como quereria Beethoven”, e sim “...uma finalidade em si mesma!”. Conseqüentemente, “...arrombada em seus mesmos princípios e tradições impostas multissecularesmente pelo material sonoro, a realização da técnica se confunde agora com a realização do assunto”. (...). Entretanto, “a mudança é enorme. De primeiro íamos escutar uma sinfonia de Mozart, uma sonata de Scarlatti e um salmo de Vitória”. A partir de então, passou-se a “...ouvir como é que Beethoven” produziu “uma sinfonia (com coros?...) , Berlioz traduz a ‘Danação de Fausto’, ou Chopin se acomodará na forma da sonata”.⁴¹⁶

Dizia Mário que:

A diferença me parece de raiz, como consciência profissional da arte. Nesta inflação do homem indivíduo, em que o carro passa adiante dos bois, em que a personalidade do artista passa adiante da funcionalidade da obra, há uma perversa mas essencial des-socialização da arte da música. E si esta é agora

⁴¹⁴ Ibid., pp. 45-6.

⁴¹⁵ Ibid., p. 46.

⁴¹⁶ Ibid., pp. 46-7.

popularesca por princípio, devido às aparências democráticas que a vida tomava então, em essência ela é uma expressão de classe. Porque o artista agora não cria mais uma obra simplesmente funcional: ele acredita na Sua Obra e a valoriza. Não a esquece mais nem a perde na escuridão bichenta dos arquivos, antes a assina aos quatro cantos e proclama aos quatro ventos, e faz dela o seu próprio elogio, a expressão de si mesmo, a exaltação do Eu. A música, como funcionamento cumulativo dos sócios, ironicamente se dessocializou. O que antes era vício apenas do intérprete, agora é vício do próprio artista criador, que tornou-se, não exatamente um democrata, mas ... um capitalista!⁴¹⁷

Ao insistir um pouco mais sobre a questão da técnica romântica, o musicólogo paulista explica que: “O que caracteriza a técnica musical anterior ao Romantismo, especialmente nos clássicos do século XVIII, é uma realista compreensão e aplicação do material sonoro”. tal entendimento “e aplicação é de tal forma estrita que não se pode realmente surpreender uma só vez, seja nas tocatas e sonatas dos cravistas italianos, seja em Couperin lê Grand ou Kuhnau e mesmo nos violinistas da Itália”, contudo “tão cheios de expressão e liberdade os do Mediterrâneo, e o francês e o alemão tão presos ao descritivismo e ao retrato musical, em nenhum se poderá surpreender esse misterioso caráter que, em música, chamamos de ‘poético’”.⁴¹⁸

Certamente, nos românticos é “...que a gente vai encontrar à larga esse poético musical, essa aura divagante e indefinível que, embora dela nascendo, na verdade transcende à fenomenologia sonora e parece independê-la”. Bem dizer desde “as primícias de certo Mendelssohn sinfônico, de certo Weber operístico e mesmo de certo Lesueur cantando os ‘Bardos’, e desde também a melódica de um Bellini”, aflita e “...indestinada, as manifestações musicais freqüentemente parecem se destacar da própria música, para adquirir uma profunda força evocativa”. Agora é constante “...nas obras, desde o início do Oitocentos, por mais bem compostas e dentro da técnica erudita, esse valor que encontramos com tanta freqüência nas criações dos artistas que independem da

⁴¹⁷ Ibid., p. 47.

⁴¹⁸ Ibid., p. 48.

técnica, os primitivos em geral, os desenhos de crianças, os poemas dos loucos”: um intenso gosto “...evocativo, uma transcendência lírica, iluminada e fantasmática”.⁴¹⁹

A autonomia “da técnica verdadeira, o esquecimento do artesanal e desobediência às características mais essenciais do material sonoro”, em meio aos “...românticos, é que lhes dá esse sabor poético, tão encontradiço no piano e nos *Lieder* de Schubert e Schumann, em todo o Chopin, como no desmaiante Field, nos poemas sinfônicos de Liszt e de Berlioz, na orquestra de Wagner”; ocorre “uma dissociação entre a arte da música e o seu material sonoro, que liberta aquela da sua realidade luminosa, e lhe permite uma ensombrada e perturbadora transposição para dentro do ser sensitivo”.

Nesse sentido, o musicólogo entende que:

A lógica musical deixa de ser exatamente aquela conexão de essência sonora, para ser uma conexão de essência psíquica. Já nem me interessam as obras descritivas da música de programa propriamente dita, em que o ouvinte sugestionado “vê”, “enxerga”, “apalpa” as formas objetivas da vida dentro das imagens sonoras. Mas são numerosas as obras tais como a sonata op. 110 de Beethoven, a Nona Sinfonia, até as formidáveis baladas e esquerzos de Chopin, em que, aos poucos, a gente vai adquirindo a noção exata de que está *acontecendo alguma coisa*. Um tema que volte, uma modulação que surja, não parecem mais necessidades intrínsecas da arquitetura musical, voltam e surgem porque está acontecendo alguma coisa. Pouco importa saber o quê. O que importa é o novo poder narrativo que a música adquire e se tornou agora o seu mais característico destino. “Narrativo”, não à feição de pintura e escultura; nem ainda o caráter narrativo da prosa, em que os pensamentos lógicos se concatenam para uma descrição e uma análise compreendidas direta e essencialmente pela inteligência consciente: mas exatamente o narrativo mais livre, mais escuso, mais próprio da intuição preliminar que da dedução conclusiva, que é o domínio mesmo da poesia.⁴²⁰

⁴¹⁹ Ibid., pp. 48-9.

⁴²⁰ Ibid., pp. 49-50.

Mário de Andrade considera que a virtuosidade é uma das características mais específicas do romantismo musical: Paul Bekker, “...foi o primeiro a pôr em relevo a virtuosidade como princípio essencial do Romantismo. ‘Virtuoso’ é o individuo que tem a virtude da realização musical”. Na época “...da grande Grécia, o artista criador era o próprio virtuose, o próprio realizador das suas criações. Não o conceito, mas o caráter da realização implica necessariamente em si mesmo, por mais obediente que seja a uma predeterminação qualquer” (...), não somente o poder, porém, “...a fatalidade da criação do momento. O virtuose verdadeiro jamais executará uma obra duas vezes da mesma maneira. Há sempre um valor instantâneo, espontâneo, cuja consequência mais lógica é a improvisação. E este será o virtuose ideal”: uma vez que, “o artista que cria no momento, entregue às possibilidades técnicas e aos domínios íntimos do seu sentimento e da sua fantasia. E, de fato, não é à toa que, no alemão, o verbo ‘fantasieren’ tanto significa cismar, fantasiar, como improvisar também”. E inclusive o próprio “...burguesinho Schubert escreverá romanticamente no seu diário de 1824: ‘Oh Fantasia, mais precioso tesouro humano, fonte inexaurível (*sic.*) em que tanto os artistas como os sábios bebem!’...”⁴²¹

Em realidade, o musicólogo escreve que, “...o único período da virtuosidade foi o Romantismo, como salienta Paul Bekker, porque só nesse tempo ela se baseou na improvisação. E não me é possível esquecer aquele momento decisivo de Beethoven adolescente, no seu encontro com Mozart, em Viena”, em que por “...pedido do mestre já consagrado, Beethoven executa uma sonata, mas, desgostoso, sai com rompante do piano, enquanto Mozart, frio, nada percebe do possível valor do rapaz”. Entretanto, Beethoven subitamente “...pede licença para improvisar, senta de novo ao piano e improvisa. E só então Mozart, atingido, percebe e confessa que aquele moço traria alguma coisa nova para a música”.⁴²²

O musicólogo afirma que aquele era o “...pleno período da ‘fantasia’. E a ‘Fantasia sôbre um tema da Norma’, ou sôbre árias de ‘La Juive’. Os próprios malabarismos de um Liszt, de um Thalberg, de um Paganini, ficados em páginas

⁴²¹ Ibid., pp. 50-1.

⁴²² Ibid., p. 51.

escritas e impressas, assumem um caráter tão íntimo de improviso”, e tais compositores “...os modificavam tanto a cada execução, que por aí é que se poderá compreender melhor esse conceito romântico e tão legítimo, da virtuosidade”. Esses verdadeiros virtuosos sentiam-se no direito de “...fantasiar assim numa quarta corda mirabolante ou nos mais mirabolantes arpejos, sóbre a *preghiera* do ‘Moisés’”. O contra-senso “...é um virtuose de agora, mesmo quando honesto recriador de escrituras alheias, mas incapaz de fantasiar por si, executar essas peças-falenas de um minuto, se entregar ao improviso alheio, em vez de fantasiar e de improvisar por si mesmo!”⁴²³

Weber afirmava, segundo relata Mário de Andrade, ser o improviso o principal momento da criação artística. Desse modo compreende-se o que era o improviso para a música romântica. Anos depois também Schumann teria reafirmado que: “A inteligência pode errar, mas o sentimento nunca’... E vemos Lenau, depois que os médicos desanimaram, se curar do seu primeiro acesso de loucura, improvisando um *Laendler* no seu violino d'Ingres, dele tirando por duas horas as mais deslumbrantes ... visões!” Ainda há a concepção de “...um prosador, mas dos mais românticos, Jean Paul Richter...”, que confessa que: “quando uma comoção me domina tanto que a desejo exprimir, ela não soa em mim por meio de palavras, mas por sons musicais e só a expressarei no piano”. Dessa maneira, segundo Mário de Andrade, Richter, aproximava-se “...chorando do piano”, pois “...o trabalho da criação desaparece e 'unicamente a comoção me dirige. Nada me atinge, nada me exhaure tanto como improvisar, e sou capaz de morrer disso”.⁴²⁴

Finalmente “...se descobrira e levava-se às últimas conseqüências uma espécie nova de lógica sonora, que não derivava mais do material que faz a música”. Contudo, consistiria inexistência, “...mesmo na música programática, afirmar que a lógica nova derivava de um narrativo prosístico, de uma *Tonmalerei*, formando um quadro perfeitamente reconhecível e compreensível pela inteligência conciente”. Mas, antes de tudo, era “...uma lógica do indivíduo em

⁴²³ Ibid., p. 51.

⁴²⁴ Ibid., p. 52.

tôda a sua complexidade psíquica, e que só ele podia impor. Quando tinha gênio...”⁴²⁵

E de fato “...só os gênios se salvaram no dilúvio romântico”. Apenas os gênios, “...uns poucos, puderam nos ficar permanentemente. Si do Classicismo e mesmo de antes, baseados nas exigências do material sonoro, fazendo suas obras derivarem intrinsecamente da técnica...”, muitos “...artistas menores nos ficaram e até agora são agradáveis de ouvir: os menores do Romantismo, os Reicha, os Nicolai, e principalmente os Smith, os Panseron, os Gottschalk, e até mesmo bastante Liszt e muito Paganini, são insuportáveis de ouvir”.⁴²⁶

O musicólogo paulista explica que é impossível, “...numa síntese como esta, estudar a transformação dos elementos materiais da música”. E num exemplo que julgou ser dos mais peculiares, diz da:

mudança de valor que sofre a sincopa. Esta é na realidade um elemento exclusivamente musical, específico do material sonoro, pois nem mesmo metaforicamente a podemos conceber nas outras artes. Ora, com o Romantismo, a sincopa vai assumir um valor extra-musical. Si comparamos, por exemplo, a sincopa em Bach, tão sincopado em suas obras, a sincopa romântica e a sincopação contemporânea da música brasileira ou norte-americana, logo esta maneira de ritmar se excetua com violência, das duas outras, no Romantismo, como consciência de valor. Em Bach a sincopa é uma pura consequência enriquecedora, da divisão do tempo sonoro. É um valor puro. No samba carioca ou no jazz a sincopação é um valor mais necessário que em Bach, menos "hedonístico": nasce e se desenvolve das tendências afro-americanas de movimentação coreográfica, com que a música facilita os passos e estimula os balanços corpóreos do dançarino. Está claro que nos dois casos, como qualquer outro elemento musical, a sincopa é uma expressão. Mas esta é pura, e essencial e estritamente musical e dinâmica. Ela nos conserva dentro da imagem musical, livre de qualquer expressividade que

⁴²⁵ Ibid., p. 52.

⁴²⁶ Ibid., pp. 52-3.

permita comentários psicológicos, dando asas à literatura e à literatice.⁴²⁷

Mário nota a utilização constante da sincopa feita por grandes nomes da música ocidental tais como “...Shumann por exemplo, num Brahms, e infelizmente nas romanças italianas em atraso de um Tosti e um Gastaldon”. Porém, a sincopa culminou, “...como aplicação de valor psicológico, nos noturnos do segundo ato do ‘Tristão’. Aqui é de ver-se o texto de certos comentadores. Se trata da angústia do coração, é a respiração alterada pelo mal de amor que essa base rítmica expressa”. Não se versa do desenvolvimento da imagem enquanto música, mas “...intelectual, fruto de uma experiência psicológica e crítica. E uma outra consciência de valor, como se vê, um valor raciocinante, uma crítica da vida, que em nada aumentou a expressividade musical. Mas a transformou prodigiosamente”.⁴²⁸

Tendo especificado os últimos casos, “...a sincopação revalorizada como princípio expressivo, o abandono da lógica do material sonoro como elemento construtivo da música, em proveito do improvisatório virtuosístico e de um caráter ‘poético’, mais próprio da linguagem falada”, pode-se definir “...o castigo de orgulho que se abateu sobre a linguagem musical romântica. A música pretendia construir sua torre de Babel, para alcançar os valores das outras linguagens artísticas”. Quis a música “...ser descritiva como a pintura (Tonmalerei), e adquirir os valores da linguagem poética... Deu-se a confusão das linguagens. E numa forma de vida e de política aparentemente internacionalistas, o efeito mais virulento foi a exacerbação, (...) a criação do ‘nacionalismo’ musical”.⁴²⁹

Segundo o musicólogo, o Romantismo era antes de qualquer coisa “...popularesco, refletindo as novas condições teóricas da sociedade. Êle queria se aproximar republicanamente do povo. E com efeito, nós vemos desde os primeiros românticos (um Chateaubriand, por exemplo) os artistas...” se preocuparem com as poesias e com as cantigas de origem popular. “Mac-Pherson iria se criar uma

⁴²⁷ Ibid., p. 53.

⁴²⁸ Ibid., p. 54.

⁴²⁹ Ibid., p. 54.

das maiores popularidades do primeiro romantismo, inventando a burla esplêndida do bardo Ossian, que fez o próprio Napoleão gemer de gozo. Gozo poético?...” questiona Mário de Andrade: “Aceitemos que o seja! pois o que interessa a esses românticos, na poesia e na música popular, é justamente o seu valor evocativo, sugestivo, ‘poético’”⁴³⁰.

Conforme relata Mário de Andrade:

Chateaubriand vai se tornar mesmo um legítimo precursor do folclore, na sua obsessão pelas canções escutadas na infância, pela primeira vez lembrando a músicos e poetas, então violentamente impregnados de exotismo, que além das músicas dos selvagens americanos e dos Ossians duma vida insuspeitada, havia também canções, ao alcance da mão na sua terra bretã. Foi realmente um apaixonado do poder evocativo das canções do povo. As suas "Memórias de Além-Túmulo" e os romances estão cheios de cantigas tradicionais. No "Último Abencerragem", por acaso, faz a gente descobrir o filão multissecular duma das canções brasileiras mais popularizadas, quando põe o rei Don Juan, desejoso de possuir Granada, cantando:

Je t'épouserai, Puis apporterai
En don á ta ville,
Cordoue et Séville"...

Imediatamente nos surpreende a coincidência desses versos com o texto:

O rei mandou me chamar
Pra casar com uma das filhas
O dote que ele me dava
Oropa, França e Baia”⁴³¹.

56

Entretanto, “...Chateaubriand já era, a seu modo, um folclorista, e criava as suas canções sôbre base tradicional. E esta, o musicólogo Julien Tiersot descobriu num texto quinhentista do espanhol Perez de Hita”. Além de “...um romance-velho ibérico, filiado ao ciclo das lutas de cristãos e mouros, do século XV ou do seguinte, em que o rei exclama:

Granada, Granada,

⁴³⁰ Ibid., pp. 54-5.

⁴³¹ Ibid., p. 55.

Si casares comigo,
O dote que te dou
Cordoba e Sevilha”

Em nota, Mário de Andrade explica que: “Gustavo Barroso em ‘Ao Som da Viola’ estuda a expansão desta idéia lírica no folclore mediterrâneo, mas reconhecendo desconhecer a ‘sua passagem através da península ibérica’ (p. 398), que ocasionalmente descobri”.⁴³²

Desse modo, tal “...como Chateaubriand, como Gerard de Nerval, como Mac-Pherson, como Garret ou George Sand, os compositores também, até mesmo um Berlioz, se apaixonam pelo valor nativo e evocador dos cantos populares tradicionais”. Não é de se duvidar que “...Weber e Schubert, quando se acomodavam pela primeira vez às medidas e constâncias nacionais da tradição liederesca germânica, estavam honestamente bem longe de imaginar que profecia davam da babel nacionalista do século”. O músico setecentista, “...desaparecera completamente; e no século republicano, cada músico é de sua pátria, quer ser de sua pátria, voltando com frequência às fontes da canção e das dansas populares”. Entretanto, “...a ‘linguagem dos sentimentos’ envenenava a água pura dessas fontes...” E, conforme se pode notar “...num dos mais altos entre esses criadores musicais românticos, Chopin, a mazurca, a valsa, a polonesa e principalmente a canção, se deformam escancaradamente para se transformarem numa linguagem da expressão sentimental”. Fato com o qual “o povo não sonha. Linguagem, sempre linguagem...”⁴³³

O que ocorreu foi que segundo a visão marioandradiana do romantismo:

Uma sociedade, não mais socraticamente ‘do mundo’, mas desleixadamente internacional, chamalotante e cromática, onde na confusão babélica de tantos nacionalismos, ninguém não se entendia muito bem, em música, que não fosse através da linguagem dos sentimentos ... Mas esta linguagem estava fatalmente deformada pelo tresvario da técnica, numa sensual e violenta linguagem dos sentidos. E dominava tudo, não esses heróis que hoje ainda nos alimentam, um Beethoven, um Chopin, um Mussórgsqui, mas o

⁴³² Ibid., p. 56.

⁴³³ Ibid., pp. 56-7.

convencionalismo sentimental da romança de salão, acompanhada na guitarra, harpa ou piano, a grandiloquência brutal da ópera, Meyerbeer, ou a risada aberta da opereta, Offenbach.

Assim sendo: “Paris, já então ‘umbigo do mundo’, era o caravansará trágico e levianíssimo, a encruzilhada dessa gente que cantava sôbre os vulcões, diluída no “àpeu près” dos sentimentalismos”. Chaga o ano de “1830... O fim do Ancien Regime... A Monarquia de julho... E, Luiz Felipe, o papagaio tricolor que a cada pergunta só sabia responder ‘Valmy’, ‘Jemappes’”. Entretanto, “Paris, no meio da maior angústia, era mais que nunca a “Schoene Zauberstadt”, como a apelidara Henrique Heine, o ‘palco em que as maiores tragédias da história humana se passaram’, diz o Maximiliano das ‘Noites Florentinas’”. Qual “...melancolia e pressentimentos dolorosos nos faz evocar essa frase, diante da Paris de hoje, apenas uma entre as escravas da prepotência mais infamante que nunca deshonrou a dignidade do homem...”⁴³⁴

Desse modo, numa seqüência de historietas Mário de Andrade exemplifica: “Maximiliano continua contando que uma noite ele fora ao Porte Saint-Martin assistir a ‘La Tour de Nesle’, o dramalhão de Alexandre Dumas. Acontecera porém que, na cadeira que ficava na frente, sentara uma senhora com um imenso chapéu de gaze côm-derosa”. Desse modo, “Maximiliano só pôde ver todos os horrores que se passavam no palco, através duma coloração rósea. ‘Sim, ele conclue, há em Paris uma luz rosada semelhante, que suaviza quaisquer tragédias’... Menos agora, com o black-out...”⁴³⁵

E tal, “...luz rósea romântica é que buscavam então as mariposas da música, os morcegos das finanças, e a noturna bicharada de... tudo! Lá faziam parte da ‘Garde’ as mais escolhidas mulheres de pele inglesa como de côm mediterrânea”. Acolá, o nobre “...conde de Donnersmark ia encontrar a Paiva, pra gastar dinheiro. E sobretudo os russos, uma russaria ursíssima, gastando, bebendo, gastando. Já principiara a tradição milenar, vinda de Voltaire e da Comuna, política e também

⁴³⁴ Ibid., p. 57.

⁴³⁵ Ibid., pp. 57-8.

social”, que dessa terra nos ensina “...das transitórias capitais: Rússia, capital Paris”⁴³⁶.

É pois muito próprio que:

Paris estrondava de alegrias e músicas. Na epidemia de cólera de 1832, foi impossível impedir o Carnaval; e os hospitais se enchem de Arlequins, Pierrots, Pierrettes, jogados no leito de morte ainda vestidos de fantasia. Pouco depois o nosso Álvares de Azevedo e os da sua roda, não iriam dançar com leprosas num prostíbulo de Santo-Amaro?... E' então que os religiosos principiam se afastando de Paganini, que frequentava os sabás, dizem. E falam por ai como Chopin se inspirou pra compor sua Marcha Fúnebre. Ziem, o pintor paisagista, que adorava Chopin, quis presenteá-lo com um piano. Para isso deu um jantar, com mais uns poucos amigos comuns, como o pintor Ricard e o príncipe de Polignac. Mas Chopin estava essa noite numa das suas crises de depressão nervosa e todos principiam com brincadeiras pra distraí-lo. Polignac, pegando um esqueleto que Ziem tinha no ateliê, sentou o calunga no piano e, lhe mexendo os braços, o fêz tocar. Os outros apagaram as luzes, para aumentar o gsto "poético" da visão... Nisto, Ricard, aproveitando uma arca vazia que estava junto dele, fez soar as pancadas violentas e todos, com vastas gargalhadas, achavam muita graça no caso. Menos Chopin. Avançou para o lado do piano, tomou o esqueleto nos braços e abraçou-se apaixonadamente com ele. E então improvisou. Era uma música soturna, mortuária, com os acordes batendo como roncros lamentosos de morte. De repente o improviso pára em meio, ouviu-se um baque. Todos correm para o piano. Chopin jazia desacordado no chão. Poucos meses depois, o grande músico executava a primeira da "Sonata em Si Bemol". Lá vinham, no andante, os mesmos acordes de deploração, era Marcha Fúnebre. E Schumann nos confessará também que foi premido súbitamente a compor, convulsionado que se sentiu por impressões sinistras e pressentimentos; e que isso aconteceu no instante exato em que, noutra cidade, sem que ele soubesse de nada, lhe morria longe uma afeição querida.⁴³⁷

⁴³⁶ Ibid., p. 58.

⁴³⁷ Ibid., pp. 58-9.

Ora, caso isso tudo não seja verdade, "... é, pelo menos, muito da leviandade romântica, que substituía a profundidade da vida pelo delírio dos sentimentos. E tudo se esclarecia e determinava sob o signo do sentimental". De modo que: "A loucura, a tuberculose, a surdez, a mística amorosa, o diabolismo rondavam a porta dos mais fortes. Nos outros então, era todo um sentimentalismo desenfreado, como no famoso duelo musical entre Thalberg e a Malibran, contado por Legouvé". Conta-se que "...no casamento da grande cantatriz que Thalberg, convidado a tocar, arranca o entusiasmo de todos. A Malibran, porém, apesar das fadigas e enervamentos do dia, sentindo-se roubada em sua grandeza, desafia o pianista com o seu canto mirífico". No entanto, "...nem bem pára de cantar, que Thalberg se engalfinha com o piano e como que ultrapassa as comoções conhecidas. E, agora a vez de Malibran que também desvenda ignorados paraísos da música". E seguem os dois desse modo, "...num crescendo de grandezas, até que não podem mais, choram. Houve empate, porque não foi possível continuar o duelo, os dois artistas se desmilinguindo em pleno choro". Ainda conta-se de Liszt que, "...nos salões, apagadas as luzes, tocava com tais arroubos expressivos que todos acabavam em pleno choro. O 'pleno choro' era uma espécie de ressaca das romanticidades". E na busca "...dos seus excitantes tôdas as hierarquias artísticas, a técnica, a forma, a realidade da música, a funcionalidade da arte, se abatem. Um dos exemplos curiosos dessa... democrática devastação das hierarquias, se manifesta na escolha variada dos timbres, nos concertos"⁴³⁸.

A falta de sentido "...dos programas era constantemente absurdo. As sinfonias de Beethoven se impunham pouco a pouco, mas no primeiro concerto da Société du Conservatoire, em 1828, ao lado da 'Heróica', havia um coro da 'Blanche de Provence' de Cherubini e um solo do compositor Meifred para pistão". Do mesmo modo: "No concerto de apresentação de Chopin, na sala Pleyel, em que o gênio executava o seu 'Concerto em Fá Menor', tomaram parte, além de duas cantoras, cinco pianistas que, com Chopin, executaram uma 'Grande Polonaise' de Kalkbrenner, para doze mãos. E nenhuma cabeça..." Também: "Na

⁴³⁸ Ibid., pp. 59-60.

festa da embaixada da Inglaterra, em 1842, em que tomaram parte alguns dos maiores cantores do tempo, além de muitos Donizettis compreensíveis, havia uma 'romanza' de Vera e um dueto de Schira". Um ano depois, "...na festa milionária do barão James de Rothschild, em que também se ouviam os maiores rouxinóis ensinados, e só esse canto mirífico, a Grisi, a Viardot, e Tamburini, e Mário, e Lablache": os autores "...da segunda parte do programa eram Ricci, um Fioravante, ainda um Gabussi e o mesmo Schira do ano anterior. Nesse concerto, de instrumental só havia um solo de violino, de que o programa em si quer tomava a paciência de indicar o autor!" Isso tudo sem falar "de um concerto dado nos salões de Pape, em que tomavam parte Herr Schunck, primeira trompa do rei de Vurtemberg, seus dois filhos, Herr Klein, primeira clarineta do rei da Baviera, e Mr. Payer", então "'pianista compositor-improvisador e inventor da fisharmônica', palavra de honra! Pois desse concerto participou também, igualzinho aos outros, a maior estrela do piano, Franz Liszt numa peça também pra doze mãos".⁴³⁹

É de se notar a relação que Mário de Andrade estabelece entre a música romântica e as transformações políticas da Europa e nesse sentido, segue relatando que:

Mas era mesmo o canto que dominava, na linguagem da brilhação e do sentimental. Nem o próprio Berlioz escapava disso organizando as suas execuções com oitocentos cantores. Do teatro de ópera, o próprio Spontini, que fora um dos precursores do teatral romântico, se horroriza com as "sensações convulsivas até o exagero, a extravagância, a loucura, o delírio", como diz numa carta de 1836. Neste mesmo ano, em que o vulcão das revoluções se abria em Lisboa, poucos meses depois do deslumbrante baile de entrudo oferecido pelo conde de Farrobo, e em que, si o São Carlos já estava quase às moscas e de concertos só lembro um dado por José Macia Ciebra e Gouveia, professor de viola francesa, onde brilhava como numero principal do programa a sinfonia da "Semiramis", "regulada por ele mesmo á guitarra, de modo que se sintam em suas harmonias todos os movimentos das vozes intermédias dos violinos, baixos e mais

⁴³⁹ Ibid., pp. 60-1.

instrumentos"...Nessa mesma Lisboa portuguesíssima, cheia de assaltos políticos feitos por "homens armados, que ocultavam parte do rosto com lenços d'assuar", como dizia um jornal absolutista do tempo... E tempo de tamanhas angústias políticas para Portugal que um realista, na Covilhã, sucumbe de susto uma noite ao "ouvir o estrondo da queda da sua casa"; e em Setúbal matam uma criança "por este inocente ter o nome de Miguel"... Pois nessa mesma Lisboa irrespirável de 1836, ainda o delírio da ópera domina e um jornal de modas, o "Correio das Damas", lança pelo país os seus figurinos de corpetes "à virgem" e "bonés ,à Norma". A opera e a opereta dominam a inconsistência moral do tempo e já nos fins da grande fase romântica, pouco antes de 70, nós veremos ainda o homem mais importante na política de França, o duque de Morny, colaborar com Halévy e Offenbach em peças musicadas. Mas de-fato a situação parisiense de então era bem semelhante à da Lisboa de 1836, e, si entre os bonés à Norma das mulheres, se degladiavam no Tejo absolutistas, constitucionalistas, realistas e miguelistas, é o próprio Napoleão III, aliás legítimo absolutista, quem, ao tempo em que Morny se divertia com as operetinhas e o nosso querido Pedro II fazia sonetos, se desculpava das coisas não correrem bem, no Segundo Império, porque a "imperatriz era legitimista, Morny orleanista, e ele mesmo um republicano". E terminava a desculpa dizendo: "Só existe um único e derradeiro bonapartista, é Persigny, mas está louco!"⁴⁴⁰

Destarte, tal qual "Wagner na mocidade, Liszt na velhice também se preocupava de política. Húngaro que não se esquece de sua pátria subjugada, convidado para um concerto no palácio imperial de Viena, vemo-lo já quinquagenário atacar a marcha de Rakoczy" em presença "da corte estarecida, enquanto o jovem imperador Francisco José sorria, dizendo lhe serem raras as ocasiões de ouvir música tão bela...". Em uma das missivas "...reveladas por La Mara, na edição Breikopf de 1894, vemos ainda Liszt com bastante segurança definir os políticos equilibristas de então e preocupar-se com o equilíbrio europeu". dizendo: 'Certos povos não poderão mais ser tratados como os coros

⁴⁴⁰ Ibid., pp. 62-3.

das óperas antigas, destinados a cantar no momento oportuno o eterno refrão de *libertá* ou de *felicité*; e quando as complicações chegarem, lhes será preciso dizer o *bona sera*, quer ao Dom Basilio das nacionalidades, quer ao dos governos constituídos”. E é certo que “...enumerava entre esses povos a Húngria e a Polônia”.⁴⁴¹

E de forma aparentemente apaixonada Mário de Andrade parece suspirar, quando diz: “Ah! a Polônia, essa que só poderemos exprimir na linguagem do inexprimível... Chopin não tinha nem vinte anos quando recebeu aquela carta de amigo, que o concitava a fazer música exclusivamente polaca. E de que maneira o excitavam?” Com fortes argumentos como o que segue: “Existe uma melodia natal como existe um clima de natal. As montanhas, os matos, as águas, os campos têm voz nativa, interior...”.⁴⁴²

Porém,

...quase que tenho lembrado apenas os gênios, e as altitudes sociais, da música romântica e é preciso não esquecer ainda o alicerce multitudinário da burguesia, de que esses marcos se elevavam. O tempo era de cantarolagem, como já falei. A misteriosa linguagem do inexprimível mostrava ai sua fragilidade, salientando aos excessos mais burlescos, o romance com palavras. Dalaire lastimava em 1845 não existirem mais editores de quartetos ou sinfonias, ao passo que ninguém hesitava em dar seis mil francos por seis romanças de compositor em voga, desde que elas fossem lançadas por intérpretes como as senhoritas D'Hénin e Drouard, ou cantores como Penchard, Vartel ou Richelmi. Êstes seriam por certo os Orlando Silva e as Carmen Miranda do tempo, sem rádio nem disco, predestinados à morte irremediável. Mas si não tinham rádio, tinham excesso de salões. Da mais alta nobreza às virgens da burguesia pequenina, toda a gente cantava. Blangini, compositor de centenas e centenas de romanças de salão, tivera entre seus alunos a rainha Hortênsia, a rainha da Baviera, a de Vestfália, o rei da Holanda, a princesa Borghese, a duquesa do Berry e quase tôda a aristocracia da Restauração. Outro professor também célebre, autor da "Arte de

⁴⁴¹ Ibid., pp. 62-3.

⁴⁴² Ibid., p. 63.

cantar romanças, cançonetas, noturnos e em geral qualquer música de salão", nos ensinava o segredo desse cantar à beça: O que é preciso, diz ele, é "Um canto simples e terno que deve ser cantado com a alma"⁴⁴³. O perigo é que essas romanças não eram "simples e ternas", mas simplórias e sentimentais. Quem mais hoje se recorda desses líricos de então? ... O próprio Berlioz adolescente colecionará romanças de Berton, Dezède, Della-Maria e Plantade. E entre os mais celebrados, cujos cantos soaram nos salões da Récamier, de Sofia Gay, de Mme. De Girardin, de Mme. de Duras, de Mme. Ancelot, de Charles Nodier, de Benjamin Constant, de Liottier, quem mais se recorda de uma Pauline Duchambge, de uma Loisa Puget, de Amédée de Beauplan, Labarre, Dalvimare, Panseron! ... Esses foram os autores célebres de milhares e milhões de romanças que se intitulavam "Adieu tout", "La Valse et l'aumone", "L'Ange Gardien", e às vezes, mais surpreendentemente "Lês Brésiliennes" de Luigi Bordêse, cuja doce litografia de capa nos mostra duas sorridentes espanholas de mantilha, montadas em burros, numa paisagem alpina... Quem se recorda mais?... Mas nos álbuns de modinhas e romanças das nossas bisavós e avós, brasileiras estas legítimas que festejaram a Maioridade e a guerra do Paraguai, iremos encontrar quase todos esses mesmos nomes de mel. Panseron, Loisa Puget tiveram verdadeira voga no Brasil, a julgar pelos álbuns dos nossos antepassados. Assim como, no piano, esse mesmo Steibelt, que inda menino escutei numa fazenda a querosene e poço, o mesmíssimo de quem pelos tempos da nossa Independência, Mme. Récamier dedilhava, com alguma dificuldade, a melosa "Invocação à Noite" aos ouvidos do seu Chateaubriand grisalho.⁴⁴⁴

Desse modo: "Era tôda uma cançonetagem de água-de-rosas com açúcar, de uma facilidade estupefaciente, de uma simplicidade simplória, nascida do coração também com açúcar". A celebração cultual "...do então chamado

⁴⁴³ Em nota Mário de Andrade explica que: "Renato Almeida em sua "História da Música Brasileira" cita um crítico nosso, do Romantismo, pedindo pelo 'Correio Mercantil', 'uma música simples, que por todos fôsse entendida, em que o canto falasse ao coração'. Quase as mesmas palavras e as mesmíssimas idéias! ..." Ibid., p. 64.

⁴⁴⁴ Ibid., pp. 63-4-5.

simples, em que confundiam seus gostos desamparados o grande Goethe inventando o canto 'durchkomponiert', e o menor Alexandre Dumas - o qual dizia dos cantos 'simples e melancólicos', que o inundavam de uma doçura infinita", e o abarcava "...de uma harmonia fluida, lhe abriam os poros sensitivos e, como pastor da bela adormecida, lhe iam buscar no fundo do coração 'uma sereia em pleno sono que acorda e põe-se a cantar', arre!" Esplêndida "crítica, bem romântica, que lembra aquele outro crítico profissional, dizendo das melodias de Bellini serem 'como o suco das rosas de Bengala - o verdadeiro perfume da alma num beijo atirado com a ponta dos dedos', arre!"⁴⁴⁵

Dessa madeira constituía-se "...a crítica familiar do tempo... E vemos Mme. de Girardin elogiar Lablache e a sua possante voz de baixo profundo, com uma antítese que nem a Vitor Hugo, nem ao nosso Castro Alves" recomendaria: "'condor de asas gigantescas cantando como um rouxinol'..." contudo, encontrávamos "...no tempo em que o próprio Reicha bem mais alto, comentando a música religiosa, investia contra Palestrina que 'não covinha ao século', por ser um estilo 'sem idéias musicais, sem canto', 'desgracioso e sem variedade'"!⁴⁴⁶

Entretanto, além disso "...é sempre Mme. de Girardin, num acesso de bom-senso, quem me vai dar a palavra final destas evocações. Fôra escutar um 'Réquiem'", efetuado em um "...salão da alta sociedade e comenta escandalizada nas suas 'Lèttres Parisiennes': 'Um réquiem mal escutado por mulheres de braços nus, colos nus, cobertas de jóias, olhos mexemexendo de flirt'... 'O que interessa é saber a que momento do concerto os criados trarão os refrescos". Consistirá em "...antes ou depois do *De Profundis*? Gente feliz, será que nunca vistes a morte de perto?...' Não viam; não enxergavam... A música romântica, com a sua linguagem do inexprimível, era mais um ópio enfeitiçante que diluía as consciências". E no momento em que "...a vida preparava a sua má espécie de agora e a maior seriação de mortes que nunca a história viu, essa gente

⁴⁴⁵ Ibid., p. 65.

⁴⁴⁶ Ibid., pp. 65-6.

romântica, através das gazes róseas, com a canção solta no lábio, brincava sobre os vulcões...”⁴⁴⁷

Em sua obra *Pequena História da Música*, não exatamente no capítulo X onde cuidou especificamente do Romantismo, Mário de Andrade atenta para um importante elemento que mudaria aos poucos a função social da música. O fato era o de que já “no século XVIII, a exemplo das tentativas inglesas do fim do século anterior, se iniciam por toda a parte os concertos pagos com os “Concertos Espirituais” de Phillidor e o ‘Concerto dos Amadores’ de Gossec em Paris; os Concertos Públicos, com orquestras de mulheres, em Veneza; os concertos de Hiller em Leipzig; os festivais da Academia de canto oral (*‘singakademie’*). Mas, a música dirige-se intencionalmente às elites dominantes.”⁴⁴⁸

Outro aspecto, conforme o autor de *Pequena História da Música*, é o que trata mais precisamente do elemento musical em si. Nesse sentido, fugir ao tonalismo dos clássicos “... dava surpresas, desagrados e, portanto comoções inesperadas e fortes”, e isto foi exatamente o que os Românticos desde o início procuraram fazer. Plasmaram obras de fausta harmonia, com experimentações audazes, como as que se sucederam pelo uso dos acordes de sétima diminuída e também de quinta aumentada tal como na Sinfonia Fausto de Liszt, que para além de serem inéditos, ainda “... produziam efeitos expressivos violentos, eram pela vagueza da interpretação harmônica, um ataque sério ao senso tonal”. Também importante para o rompimento com o gênero anterior foi o afastamento das tonalidades vizinhas⁴⁴⁹, algo que passou a ser uma prática dos autores românticos, além do uso das séries de quintas paralelas, proibidas até então por constituir falta gravíssima à harmonização. Também passou a ser utilizado com frequência o cromatismo, que sempre proporcionava uma “... exaltação apaixonada e... mortífera”, já que levaria ao “... aniquilamento da tonalidade”.⁴⁵⁰

⁴⁴⁷ Ibid., p. 66.

⁴⁴⁸ V. Mário de ANDRADE, *Pequenas História da Música*, p. 129

⁴⁴⁹ Tais tonalidades, dispostas em uma relação de parentesco por diferenciarem-se da tonalidade principal por apenas um acidente ou alteração (sustenido ou bemol) na clave, configurando relações com o IVº e Vº. graus da escala diatônica, constituía técnica vastamente utilizada nas clássicas estruturas musicais.

⁴⁵⁰ Ibid., pp. 159-160.

Com relação a formas musicais, o primeiro gênero integralmente romantizado foi o Poema Sinfônico. Essa “é a forma mais literária do romantismo. Foi a causa da expansão da chamada Música de Programa”. Este tipo específico consiste em buscar descrever com sons, também em instrumento solo, mas principalmente com agrupamento orquestral, as histórias, os casos e contos, ou ainda os romances por suas páginas literais.⁴⁵¹

Para Mário de Andrade o Poema Sinfônico constitui gênero não castiço, porém elevado por Berlioz, Liszt, Korsakov e Strauss “à mais grandiosa e mesquinha finalidade”. Contudo, o esteta reconhece que ao se esforçarem em representar os “feitos e gestos, ou descrever fenômenos da natureza”, seus compositores acabaram tornando-se “instrumentadores formidáveis”. Neste sentido, o Poema Sinfônico alargou os “limites da orquestra beethoveniana e abriu as portas à pesquisa de ambientes sinfônicos novos”. O compositor adquirira uma personalidade singular e isto em muito era materializado na maneira de se extrair da orquestra o maior número de efeitos possíveis.⁴⁵²

O individualismo é apontado igualmente como forte tendência do Romantismo. Dimanam deste individualismo, que exerce o compositor de tal gênero, dois diferentes conceitos de orquestração: um que dá mais atenção ao “valor arquitetural da obra e exige a claridade dos desenhos sinfônicos, outro que se preocupa mais com a coloração e exige a diversidade dos efeitos sinfônicos”.⁴⁵³

A Peça Característica, segundo Mário, nada mais é que uma “forma desprovida de forma”, que rompe com a “arquitetura sonora” se valendo de profunda “intenção descritiva”. Por seu desenvolvimento é típica de instrumento solista e pode apresentar-se descrevendo “estados psicológicos” ou “fenômenos da vida objetiva”. No período em voga, estes dois grandes solistas Carl Maria Von Weber e Franz Schubert “...tinham concebido o piano como instrumento capaz de caracterizar estados psicológicos e mesmo às vezes objetivos”.⁴⁵⁴

⁴⁵¹ V. Ibid.,, p. 147

⁴⁵² V. ibid, p. 147.

⁴⁵³ V. ibid, pp. 147-148.

⁴⁵⁴ V. ibid, pp. 144-145.

Claro que, se de uma parte Mário de Andrade elogia os gênios, que com destreza impar souberam transmitir valor profundamente artístico em suas obras, esta idéia aqui não possui ligação propriamente com o gênio no modelo schopenhauriano, destinado a aniquilar a dor, o sofrimento que a vivência submete à vontade de outrem existencialmente incapaz. Schopenhauer desenvolve uma concepção estética que amalgama além do kantismo, o budismo e o platonismo, já que compreende que o conteúdo concreto apreendido pelos sentidos, pela imaginação e daí até à memória e o pensamento, na realidade independe da razão enquanto causa primária. Para este filósofo alemão do niilismo eis o objeto verdadeiro da arte.⁴⁵⁵ Já para Mário de Andrade o gênio não vai além daquele que possa expressar, a contento, valores estéticos de seu tempo, enunciando o pensamento através de linguagens que apresentem o universo social também pela função que possui enquanto produção humana, e, portanto historicamente especificados tanto ele, indivíduo que prova esteticamente sua capacidade teleológica, de modo bastante singular, quanto sua obra. Neste sentido, o esteta paulista critica severamente aquele amontoado de “aleijões antimusicais”, uma vez que o gênero composicional da Peça Característica, acabou se tornando o “refúgio dos incompetentes e dos frouxos”, “a maior desgraça caída sobre a arte musical”, vulgarização da sensibilidade ao popularesco, na qual o ‘apreciador’ se limita a divertir-se “em achar nas imagens sonoras o barulho do vento, o pio dos sabiás, o trote de muitas patas”. Nada além de uma “insuportável mascarada de nulidades”, bastante desprovidas de “valor essencialmente humano” algo que Schopenhauer entendeu como objetivação representativa da vontade humana.⁴⁵⁶

A única admissão que o esteta faz em sentido valorativo da Peça Característica é à contribuição de F. Chopin. O autor de *O Baile das Quatro Artes* dispõe nesta obra documental de seu pensamento, um artigo produzido em 1942,

⁴⁵⁵ Para mais informações leia-se a terceira parte de *O Mundo como Vontade e Representação*: V. SCHOPENHAUER, 1999.

⁴⁵⁶ V. Mário de ANDRADE, *Pequenas História da Música*, pp. 145-146.

intitulado Atualidade de Chopin, bastante importante para a completude desta análise que seguirá mais adiante.⁴⁵⁷

Importante ponto da crítica marioandradiana é o que toca ao Drama Lírico, gênero romântico da criação de Richard Wagner. A análise que o musicólogo faz acerca da música do compositor alemão, direciona-se para a compreensão da função da poesia e sua sonora relação com a música. Mário expõe que na obra wagneriana o “papel da poesia é, pois, dar a significação intelectual básica da obra”. Enquanto que a função da música instrumentada “é reforçar essa significação com os seus valores que são mais dinâmicos, mais profundos que os da palavra”. Neste sentido, conclui que “o texto deve ser o menos ‘cantado’ possível”, isto porque em Wagner o “‘estilo recitativo’ é o mais lógico para a palavra cantada, em que o canto deve se desenvolver numa linha livre, sem frases medidas, em que melodia seguirá modulatoriamente, sem quadratura, sem conclusões, sem cadências completas”, configurando a infinita melodia.⁴⁵⁸

Na análise marioandradiana reconhece-se a obsessão à lógica atribuída por Wagner nos diálogos das personagens, no coro, que “só pode ser utilizado em ocasiões raras e lógicas”. Embora a valorização da seqüência coerente, regular e necessária de acontecimentos apregoados na textualidade que passam a difundir o canto melódico infinito, é “na orquestra que está deveras a participação da música do drama lírico”. Sem subordinação, mas substancialmente autônoma, pois, a orquestra é quem comenta e esclarece, acentua o ato e o alvitramento do “sentido íntimo, psicológico e filosófico do drama”. Daí também a necessidade do corpo orquestral ser mesmo invisível e enterrar-se entre a platéia e o palco.⁴⁵⁹

Mário de Andrade explica que Wagner teve o intento de imitar a Grécia, “conceber a música no sentido artístico totalizado de fusão de todas as artes” e conclui que de fato o único lugar onde isto seria possível é o teatro. “A arquitetura da cena a pintura do guarda-roupa e da ambiência, a escultura coreográfica das

⁴⁵⁷ V. ANDRADE: 1963.

⁴⁵⁸ V. Mário de ANDRADE, *Pequenas História da Música*, p. 149.

⁴⁵⁹ V. *ibid*, p. 150.

personagens se movendo, apresentam a participação das artes plásticas que devem se ligar em união indissolúvel com artes sonoras, música e poesia”.⁴⁶⁰

Ao acreditar em uma ‘obra de arte total’, *Gesamtkunstwerk*, em que drama, música e mesmo o próprio cenário se fundem para expressar eloqüentemente sentimentos e idéias, o autor de Parsifal por convicção desprende-se de regras seculares do tonalismo, que até então na história da ópera acabava por limitar amiúde a ação e/ou interpretação dramática. “Ora, o próprio sistema de Wagner, essa trama sinfônica contínua que segue as mais fugidias inflexões do texto, arrasta-o num jogo perpétuo de modulações, numa evasão harmônica de um intenso valor expressivo”, porém a força que serve para renovar e edificar, passa a ser complementada “por um igual poder destruidor no campo da linguagem”. O melhor exemplo disto está em *Tristão e Isolda*, mais precisamente no prelúdio. “O que é novo nele, para a sua época, é usar no estreito limite de uns trinta compassos como material sonoro um grande número de harmonias mais ou menos característicos de uma dúzia de tonalidades diferentes, passando de uma a outra”, de modo extraordinário por seu encadeamento, “criando assim entre elas, para além do princípio tonal, uma espécie de unidade de segundo grau. Esta unidade, composta de elementos considerados díspares antes dele, introduz na Música um cromatismo orgânico”. Eis o germinal do que veio a se constituir, meio século depois, como música dodecafônica.⁴⁶¹

Esta funcionalidade nova da orquestra frente à lógica textual objetiva-se no desenvolvimento do chamado Motivo Condutor ou Leitmotif. Pois, que “a cada um desses elementos (personagens, fatos, problemas psicológicos ou filosóficos) será atribuído um Motivo Condutor; e sempre que um desses elementos entra em foco na ação do drama, o Leitmotif que o representa aparece no tecido orquestral”, com o objetivo de comentar “evidenciando o valor funcional do elemento aparecido”.⁴⁶²

⁴⁶⁰ V. *ibid.*, p. 149.

⁴⁶¹ Henry Barraud é atualmente notável músico francês, e em sua obra “*Para se compreender as músicas de hoje*”, traça a trajetória técnica da música contemporânea, sem a menor preocupação de atender aos anseios de uma análise histórica da música. V. BARRAUD, *Para Compreender a Música de Hoje*, p.41.

⁴⁶² V. Mário de ANDRADE, *Pequena História da Música*, p.150.

Extrai-se da análise de Mário de Andrade duas faces do Motivo Condutor: em primeiro lugar, possui a significância lógica à dramaticidade da obra, e em segundo, “é a célula temática da construção sinfônica”.⁴⁶³

Mesmo quando tece elogios, o esteta o faz de modo bastante reservado, já que identifica no gênero wagneriano, fundamentalmente, uma única eiva, porém, nódoa em seu fruto artístico que principia a apodrecer, uma vez que “acredita num drama cantado que seja lógico, quando justamente o melodrama está fundamentado no ilogismo de falar cantado”. Desta maneira, Mário entende que, se de uma parte o drama lírico forneceu ao compositor alemão possibilidade de criar obras abissais, estas não foram “mais lógicas, nem mais admiráveis, nem mais dramáticas que as de Monteverdi, Gluck, Mozart, Verdi e Honegger”.⁴⁶⁴

As contribuições de Wagner à música abrolham por volta de 1859 e a partir daí, certamente, esta arte já não seria a mesma. Segundo Mário de Andrade, o “Drama Lírico despertou entusiasmo universal, se tornou moda, e chegou a ser mania. Isso deu lugar a manifestações românticas do maior egoísmo e ridículo” já que em determinados teatros da Alemanha, transformados em verdadeiros templos do drama lírico, num dado período do ano aglutinavam-se os “intoxicados de wagnerismo” que para lá rumavam com o objetivo de “escutar as obras do deus deles, religiosamente, ritualmente, sem bater palmas, com êxtases bem diferentes dos prazeres naturais da música”.⁴⁶⁵

A maioria dos grandes nomes da música européia que se seguiram, acabaram por se utilizar exaustivamente da ousadia neo-romântica de Wagner, a ponto de, já nos arredores de 1900, ser sintomática a crise musical e do mesmo modo a necessidade de se retomar a inventividade wagneriana, exatamente de onde o mestre alemão começou, corrompendo a formalidade da música tonal, até ali insistentemente produzida.

Wagner representa, sem sombra de dúvidas, a consumação da ópera alemã, configurando especificidade inovadora com o drama musical ou Drama Lírico. Seu objetivo em explorar a dramaticidade textual e discursiva levou-o a um

⁴⁶³ V. *ibid*, p. 150.

⁴⁶⁴ V. *ibid*, p. 151.

⁴⁶⁵ V. *ibid*, p. 148.

vocabulário harmônico que potencializou o rompimento com as bases do tonalismo clássico, além do mais, os “escritos de Wagner tiveram uma influência considerável no pensamento oitocentista, não apenas no campo da música, mas também no da literatura, do teatro e até das questões políticas e éticas”.⁴⁶⁶ Contudo, a “construção genial” do compositor alemão “parecia e parece mesmo ainda hoje, uma solução definitiva. Não era não. Parecendo a mais fecunda das formas melodramáticas, o drama lírico foi a mais infecunda de todas!”, conclui Mário de Andrade.⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ V.GROUT & PALISCA: 1998, p. 644.

⁴⁶⁷ V. Mário de ANDRADE, *Pequenas História da Música*, p. 148.

5. O romântico Chopin pela compreensão marioandradiana.

De volta à sua obra *O Baile das Quatro Artes*, encontra-se nessa um artigo, que data de 1942, denominado: **ATUALIDADE DE CHOPIN**. Tal material que foi produzido, antes, como aula inaugural do curso de História da Música, é de grande importância para esta análise, já que busca demonstrar o quanto, um dos nomes de maior expressão do romantismo musical, F. Chopin, ainda era um referencial para a “atualidade” que Mário de Andrade experimentava historicamente.

Cabe analisar, immanentemente, mais este documento com o objetivo de extrair igualmente, elementos da concepção marioandradiana acerca do romantismo.

A princípio o musicólogo paulista deixa claro que “Chopin é dessa espécie de gênios que não só crescem com o correr dos anos e se depuram em sua significação artística, mas a certos momentos da história são como que redescobertos em sua significação humana e utilitária”.⁴⁶⁸

É bem verdade que “...muito se tem reagido contra ele. André Gide observou que o criador do Estudo artístico se torna tanto mais ignorado, quanto mais os seus executantes trabalham por torna-lo conhecido”. O que deveria ser conferido “...é se esses executantes realmente propagam a obra de Chopin, ou se de preferência se propagam a si mesmos, em suas almas pequenas”.⁴⁶⁹

Mário de Andrade explica que, “...pela inconsistência mesma da sociedade anterior às guerras deste século, foi preciso combater o sentimentalismo e o meloso que existe possível numa parte mínima da obra chopiniana”. Na há dúvidas que “...deturpa totalmente a realidade de Chopin torná-lo o namorado canoro das virgens do luar. É também certíssimo, e muito mais importante, que os virtuosos internacionais abusam dos valores comoventes do gênio, nos chamados ‘recitais Chopin’”, que apenas constituem-se como “...um desserviço

⁴⁶⁸ Mário de ANDRADE, *O baile das Quatro Artes*, p. 137.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 137.

classista e uma interpretação falsa e despidorada do inventor do Esqueizo dramático”.⁴⁷⁰

Coisa nenhuma “...disto é a verdade integral de Chopin. Êle se presta a isso também, simplesmente porque ele é um mundo. É preciso que, com franqueza, embora com alguma saudade, nos deixemos de idealismos ascéticos”. Existe um fluxo “...venal na finalidade do artista, de que os maiores, mesmo um Monteverdi e um Rameau, como um Chopin se serviram. Chopin se presta a mil e uma interpretações classistas, patrioteiras, epidérmicamente sensuais”, imperfeitas ou erradas por completo, “justo porque ele não fez da arte uma mística, do artista um sacerdote, más aceitou a arte e o artista como necessidades brutais do quotidiano. Se detestou fisicamente o público, tôda a obra dele pede, esmola, adora o amor e a compreensão do público”. Porém, “do público inteiro. Detestando os russos do Tzar, se aproveita da apresentação de Liszt, um amigo, para aceitar no seu convívio um russo de lei. Esta será a sua face mais dramática, embora não seja porventura a mais ideal”.⁴⁷¹

Porquanto, a despeito desse fato e “...por causa também disso, Chopin não cessa de crescer na compreensão da sua música e na concepção legítima da arte. Ao passo em que surgem e desaparecem as falsas interpretações, “...á medida que se denunciam ao nosso aborrecimento, os interesses baixos dos aproveitadores dele”, o célebre compositor polonês “...se firma em nosso culto como um dos mais puros, mais exclusivamente musicais de todos os músicos, e também como um dos mais intensamente humanos, mais generosamente servidores”.⁴⁷²

Após evidenciar a importância de Chopin, Mário de Andrade traça uma breve biografia do compositor polonês. Ao expor, sinteticamente, parte da experiência de vida do jovem pianista, Mário explica que:

Essa criancinha nascida aos pés de Varsóvia em 1810, que vida insuficiente não levou ... O pai, um francês de origem polaca, o soube instruir porque era professor e

⁴⁷⁰ Ibid., p. 137.

⁴⁷¹ Ibid., p. 138.

⁴⁷² Ibid., p. 138.

Ihe deu mestres bons de música. E Frederico Chopin adora a música, como adora a família e os amigos. O cultivo da amizade e dos sons Ihe vem de infância, o do amor, da adolescência. Se alguns dos seus melhores amigos são dos tempos em que, aos oito anos, concorria a um primeiro concerto e imaginava que Ihe tinham aplaudido as rendas do colarinho e não a música, só rapaz ele se adora a si mesmo na pessoa duma aluna de canto do conservatório. Mas a obriga a sacrifícios de segredo e a uma espera absurda, a que logicamente ela não se sujeitou. É lícito supor que Chopin, como bom adolescente daqueles tempos de amor e medo, só procurasse motivos pra sofrer. E Constância, com toda a razão, se casará com outro. E Chopin, com toda a razão, sofrerá, chamando-Ihe "ingrata".⁴⁷³

Essa idade em que viveu em "...Varsóvia é de aprendizado vital. Época de delícias: viagens curtas e instrutivas, estudos, férias no campo, triunfos em Viena". Quadra "...em que se aprofundam o amor do torrão natal com sua melancolia, seu lirismo cantante, suas danças populares e palacianas, mazurcas e polonesas, e o cultivo da liberdade numa terra que luta contra a escravidão". A aristocracia polonesa inicia "...protegendo o moço artista, especialmente na pessoa do príncipe Radziwill. E Chopin principia traindo sua classe burguezinha, de braços dados com a gente de sangue, nobre também de dinheiro, é tão melhor gosar!"⁴⁷⁴

Outras "...coisas maiores ele não trai, é certo. A família, os amigos e especialmente a sua arte. É desde início um improvisador extraordinário. Sabe brincar, sabe caricaturar os prepotentes, sabe exprimir a saudade, o *zal*, o instinto de apego ao lugar em que se nasce". Esse conhecimento e habilidade para a improvisação "...será sempre um dos elementos mais significativos tanto da vida musical como da arte de Chopin. Às composições dele, o melhor intérprete infundirá sempre a sensação da obra que nasce, e não da que reaparece".⁴⁷⁵

⁴⁷³ Ibid., pp. 138-9.

⁴⁷⁴ Ibid., p. 139.

⁴⁷⁵ Ibid., pp. 139-40.

Por fim, não obstante “...dos seus amores pela cantora, Chopin se decide a partir. Varsóvia é insuficiente. Onde buscar o completamento de si mesmo, esta outra finalidade obrigatória do artista? Em Viena, em Berlim, em Roma, em Paris?” entretanto “...Viena é a eterna ingrata de tudo, a volúvel. Não acolhe o moço forte de agora com o mesmo entusiasmo com que aplaudira o ex-prodígio de circo”. Titubeante, o compositor polonês “...adota um passaporte erradio, com passagens por Dresde, por Stuttgart, por Paris, destino a Londres. Em Stuttgart sabe da tomada de Varsóvia, é a escravidão da sua terra, e ele arrebenta nos brados do estudo ‘Revolucionário’”. Estando em “...Paris, numa reviravolta contraditória bem de artista, é envolvido pelas multidões que aplaudem a futura libertação da Polônia”. No entanto, “...Chopin se afasta delas, enojado com a estupidez das turbas. Porém fica em Paris, pelo instinto mesmo do artista. A capital da França estava se tornando então a capital artística do mundo. Chopin percebe isso no ar. Fica em Paris”⁴⁷⁶.

Rapidamente começa a adorar “...a cidade internacional e moderníssima, esquecendo por completo a possibilidade de viver na sua Polônia. Chopin trai, trai com razão. Nunca mais volta à Varsóvia escravizada”. Apesar disso, “...tentará amar uma mulher polonesa, Maria Wodzinska, mas, como Beethoven, escolhe mal, dir-se-ia que escolhe mal de propósito pra ser traído, escolhe uma nobre de sangue, nobre também de dinheiro”. É recebido com total brio e “...recusado com tóda a distinção. Maria Wodzinska lhe escreve cartas hábeis de afastamento gradativo, e Chopin, bobo e artista, bobo como artista, acaba compreendendo que aquilo é a ruptura”. No invólucro das missivas “...dela escreve teatralmente, como bom sentimental pelotiqueiro, ‘Moía Biéda’, ‘Minha Desgraça’, nos deixando a indecisão sôbre se estava ali de fato a ‘felicidade’ dele”, a completude absoluta “...do artista que havia nele, ou se esse completamento veio mesmo das suas ... felizes infelicidades futuras”⁴⁷⁷.

No entanto, Mário de Andrade considera ser tudo “...igual para o artista, Chopin foi absolutamente sincero, tanto nessa desgraça, como na desgraça que

⁴⁷⁶ Ibid., p. 140.

⁴⁷⁷ Ibid., pp. 140-1.

o ligará por muitos anos em seguida, traindo 'Moía Biéda', a uma mulher pouco vulgar, grosseira, ardilosíssima e formidavelmente mulher, George Sand". Contudo, do mesmo modo "...como a escravidão da Polônia lhe arrancara o improviso de que derivara o Estudo Revolucionário, e a saudade da pátria e de sua vida varsoviana lhe tinha já produzido tantas mazurcas, polonesas, estudos": além disso "...o amor insolúvel por Maria, lhe dita páginas sublimes como a Valsa do Adeus (que ele jamais deixará publicar enquanto vivo) e a primeira Balada. Schumann dirá desta que é uma das obras mais 'selvagens' de Chopin". Atualmente, "...diríamos 'não-conformista'... Naquelas queixas, naqueles gritos, naqueles soluços, há mais que uma apenas dramática descrição da infelicidade". Existe uma exaltação "...contra o fado, um vigor bravo de tragédia, de revolta contra as fatalidades, tôda a fúria dionisíaca do não-conformado. E parece realmente que é dos tempos da sua ruptura com Maria, que Chopin conquista a sua única namorada bem fiel, a tuberculose".⁴⁷⁸

Em princípio, quando chega a Paris, Chopin obteve grande êxito. Segundo Mário de Andrade, Chopin ficou "...rapidamente célebre, protegido pelos nobres, cercado de alunas da alta, de emigrados compatriotas, freqüenta os salões, é amigo de Liszt, de Bellini, de Kalkbrenner. E se torna um verdadeiro aristocrata da música". O compositor polonês tinha uma forma de "...tocar era leve, sonhadora, irregular. E assim como detestava o contacto das multidões das ruas, detesta o público misturado das salas de concerto. Nos dezoito anos que vive em Paris, jamais dá um recital". Apenas teria organizado no máximo uns "...quatro concertos, e isto mesmo porque os amigos se intrometiam, arranjavam tudo. O único lugar em que se achava bem era numa sala, numa reunião selecionada, num apartamento entre amigos". Sempre circundado "...de pessoas conhecidas, deixava-se levar, tocava com liberdade infinita, inteiramente entregue aos domínios da música e seus mistérios. Improvisava, e todos dizem que era incomparável como interioridade da improvisação". Posuía um hábito "...cujo significado foi bem sugerido por Pourtalés. Sempre que acabava um improviso,

⁴⁷⁸ Ibid., p. 141.

depois que o último acorde morria no ar, Chopin rasgava o êxtase dos ouvintes, percorrendo com um glissando o piano todo, ‘como que para afugentar á fôrça o sonho’ a que se entregara”.⁴⁷⁹

E foi em um desses encontros “...de artistas que ele encontra a então famosa romancista George Sand. Chopin está bastante doente. Paira sôbre ele a impaciência da morte. Amam-se ele e essa mulher. Ela se toma de carinhos maternais por ele, inventa ganhá-lo à doença”. É a conhecida “...estada em Maiorca, onde Chopin, entre algum riso mais raro, desesperos terríveis, obsessões de loucura, escreve mais uma obra-prima absoluta, a coleção dos Prelúdios”.⁴⁸⁰

Mário ressalta a importância do período em que Sand e Chopin viveram juntos. “Por dez anos de uma ligação que é impossível determinar se boa se má, Chopin vai beber, numa quotidianidade irrespirável, todos os sofrimentos e todos os benefícios dessa mulher danada. É junto dela, nos descansos do castelo de Nohant, que polirá e terminará suas obras”.⁴⁸¹

Eis que surge “...a separação afinal e Chopin está entrando francamente na morte. Ainda consegue se arrastar por algum tempo, sem saúde, sem dinheiro, numa luta vil. Dá concertos na Inglaterra mas só deseja o seu cantinho de Paris”. A cada dia que passa aumenta-lhe torturantemente “...a saudade da pátria, mas não voltará jamais a ela. Não a quer sentir dominada. Prefere chamar a irmã e a agonia começa. Está agora cercado de amigos, de alunos devotados, tem o que precisa”. Entretanto, “...por certo jamais terá tudo quanto precisa, porque o artista é insaciável. Uma cantora amiga está cantando junto ao quarto do moribundo. A um aluno, que o ajeita melhor na cama, diz um último carinho flébil”. Embora “...consegue afirmar que não sofre mais. Um soluço de agonia interrompeu o canto amigo. Chopin não sofre mais, está morto”.⁴⁸²

Envolvido em um contexto de ditadura do Estado Novo e em meio aos avanços da segunda Guerra Mundial o musicólogo paulista chama a atenção de

⁴⁷⁹ Ibid., pp. 141-2

⁴⁸⁰ Ibid., p. 142.

⁴⁸¹ Ibid., p. 142.

⁴⁸² Ibid., p. 143.

seus alunos dizendo: “Neste momento difícil e trágico da vida humana e também da arte que vivemos, se acaso examinamos”, com um pouco mais de atenção, “a manifestação da arte em Chopin, nos surpreende o quanto ela é atual, o quanto ela nos deve servir de exemplo e de lição, para que sejamos artistas verdadeiros e puros artistas”. Destarte, quiçá “...Chopin seja o maior, o mais exatamente artista de quantos gênios nos propõe a arte da música. Por isso Chopin é atualíssimo. Tôda a sua biografia artística repudia e castiga a desorientação, o desequilíbrio, o caótico, o abstencionismo vital de vasta parte das artes contemporâneas”. Sua biografia artística, toda ela, “...é o melhor padrão do artista íntegro, o melhor roteiro a seguir para o intelectual tão covarde, tão escravo, tão conformista dos tempos de agora”.⁴⁸³

No entanto, “será tão difícil assim ao artista realizar o seu destino exato? Não tem dúvida alguma que é difícilimo”, responde o musicólogo e segue dando sua definição ideal de artista:

Desde esse primeiro ser humano que, negociada essa coisa vaga e indefinível que é a beleza, pretendeu utilizá-la no objeto que construía, no gesto, na frase ou no canto, esse foi o primeiro anseio de insatisfação do homem real. Essa foi a primeira expressão de não conformidade, a primeira aspiração imediatista e interessada a uma vida melhor. Essa foi a primeira proposta de amor em total gratuidade, a primeira inquietação de ser si mesmo, a primeira consciência de sua diferença, a primeira saudade que era uma martirizante saudade inexplicável, a primeira volúpia, volúpia divina de criar com misteriosa e desnecessária razão. Como conciliar tantos interesses e desinteresses desencontrados? ... E desde esse primeiro homem que foi também o primeiro artista porque, revoltado contra as realidades, pretendeu se servir da beleza por generosidade, por amor, por coletivismo, por inveja, por egoísmo, por orgulho, por mesquinhez, por vaidade, por ambição, por sacrifício, por curiosidade, por desprendimento - um homem como todos, bem vedes, mas se servindo dessa nova e misteriosíssima arma da beleza - estava criado um sofrimento diferente sôbre a terra, um desequilibrado novo. Não maior que os capitães, os sábios, os operários, os místicos. Um

⁴⁸³ Ibid., p. 143.

desequilibrado imediatista, um interessado e interesseiro como qualquer outro, mas insatisfeito ao infinito, que queria ser capitão e mandar, fazendo povos e civilizações; que queria ser cientista, "dava definição de tudo" como diz o cantador do nosso povo, e só podia acreditar em sua própria verdade; e que queria também ser o místico, era o místico vivendo dos nada impalpáveis, só crente de suas próprias revelações, servil, humílimo, na adoração incontentada do seu deus, essa beleza divina e inaferrável, e que era também, sem querer, um operário intransigente, só desejoso de fazer melhor, cada vez melhor que ele mesmo e que todos, detestando o seu destino de operário, mas pondo tôda a sua técnica apaixonada e que ele não podia deixar de amar, lia feitura dessa única coisa que o devorava e era mais forte que ele, a sua criatura, a sua obra-de-arte. E êsse homem ambiciosíssimo, esse desequilibrado que deseja ser tudo e quer tudo, pelo próprio destino que se dava e pelo próprio elemento de que se servia, era amargamente desviado de seu imediatismo, pondo tudo o que desejava para si numa obra-de-arte que tudo lhe tomava, e transferindo para uma vida ideal o quanto ambicionava para a vida real. Essa mesma beleza, que ele exige mais que tudo e o destina definitivamente, é que lhe rouba a posse imediata do mundo e da humanidade.⁴⁸⁴

E arremata: "Êste é o artista, srs. Alunos, em sua magnífica miséria. É um homem como qualquer outro, a arte e o seu ofício. Não nos iludamos com floreios ilusórios: a arte é um elemento de vida, não de sobrevivência". Entretanto é "por isso que o artista se serve de uma força idealizadora e não das forças práticas do bem e da verdade, tudo quanto, como qualquer outro homem, ele vive, ele é obrigado a transferir para uma criação intermediária, a obra-de-arte". O artista possui "...todas as obrigações morais e verdadeiras da vida. Mas não as vive diretamente, enquanto artista em seu ofício, como as vivem diretamente em seu ofício, o chefe, o padre, o operário, o médico, o legislador, a mãe, o capitalista, o

⁴⁸⁴ Ibid., pp. 143-4-5.

soldado, bons e ruins, dignos e indignos”. O artista tudo abdica para “...uma obra-de-arte, cujos efeitos ele jamais poderá adivinhar exatamente quais serão”⁴⁸⁵.

Ao artista, enquanto tal não lhe compete “...ser político, distribuir bênçãos, perdões e consolos, nem organizar ou dirigir fábricas, nem matar nas guerras e revoluções. Porque ele não vive de sua própria vida, mas da vida da obra-de-arte. É o que o torna um ser particularíssimo”. Porém, “...por isso mesmo que pretende a beleza e a recia em sua criatura, ele é o revoltado por excelência contra os defeitos e as feiúras da vida, contra as injustiças, as falsificações, contra as mentiras sociais, as desgraças todas”. O artista apenas “...acredita em si mesmo, ele só se realiza a si mesmo. É o revoltado, o insatisfeito, o não-conformista, o castigador, o forada-lei que todos os poderosos temem e procuram comprar”. O verdadeiro artista “...a todas as instituições incomoda, embora tenha como destinação puríssima, superintendê-las e lhes abrir os passos para a verdade e para o bem”. Acaso se não lhe compete “...ser político, operário, guerreiro e tudo o mais que é a prática tumultuosa da vida, por isso mesmo que ele também é vida e não sobrevivência, por isso mesmo que a obra-de-arte é da terra e vive de nossa humanidade terrena”, o ser sensível que é “...o artista não só está na obrigação de participar de tudo e ‘dar definição de tudo’, como, se for verdadeiro, dentro do maior individualismo, aristocraticamente entronizado no seu eu divino, não poderá deixar de o fazer. Nem que queira”.⁴⁸⁶

Mário afirma a seus alunos que este artista completo é Chopin, é o que se percebe em sua biografia de artista: “Ele nos propõe, melhor que qualquer outro músico, utilizando uma arte que singularmente se desliga da vida, por incompreensível: o homem que realizou com verdade clara, o exato e complexo destino do artista”.⁴⁸⁷

Contudo, o musicólogo paulista justifica-se que se acaso toma como verdade a atualidade de Chopin “...em sua personalidade” e diz: “...se o vejo tão completado em seu destino de artista, necessariamente é porque ele foi de atualidade característica no seu tempo também. Talvez ninguém tenha

⁴⁸⁵ Ibid., p. 145.

⁴⁸⁶ Ibid., pp. 145-6.

⁴⁸⁷ Ibid., p. 146.

expressado com maior eficácia a verdade musical do Romantismo”. Não a veracidade exterior “...do Romantismo, reduzível a termos de análise, mas o seu mais específico sentido interior. E por isto a obra de Chopm é ao mesmo tempo inaferrável e popularmente fácil, e mesmo a sua técnica harmônica, da maior audácia expressiva, não teve continuadores”.⁴⁸⁸

Mário de Andrade diz ser do conhecimento de todos “que a transformação espiritual sofrida pela música no Romantismo foi ter se intelectualizado e buscado exprimir inteligivelmente as representações da vida. Antes ela fôra de preferência um valor puro, expressivo sempre”, no entanto, somente “...musicalmente expressivo, livre, sem significação intelectual nenhuma. Quando muito os músicos buscavam às vezes, por intermédio dos sons musicais, dar a imagem dos ruídos da natureza, na peça descritiva”. Foi com a era romântica que “a música foi compreendida como arte de exprimir os sentimentos e as ideias por meio dos sons, e se tornou uma linguagem”. Entretanto, “como lhe era impossível ter a inteligibilidade da linguagem das palavras, a conceberam como ‘linguagem do inexprimível’ - a linguagem que conseguia penetrar o impenetrável e nos tornar concientes de tudo quanto, em nosso mundo interior, a palavra não alcançava e não podia exprimir”.⁴⁸⁹

Mário de Andrade assevera que:

“...de fato um mundo expressivo novo se abriu para a música, mundo de profundidade vaga e intensíssima. Ninguém soube melhor criar essa profundidade emotiva que Chopin. Ninguém em música penetrou mais fundo nem mais intensivamente nos escaninhos da sensibilidade humana. Escutai-lhe mesmo apenas esse primor de leveza e graça que é a Valsa em Fá menor, com que Chopin se despediu de Maria Wodzinska em 1835. Pouco importa conhecer esta despedida e o amor. Ha uma ternura evocativa, uma carícia triste, mozartiana, que parece por momentos querer se disfarçar. É como se a valsa nos dissesse um segredo mal ouvido, que nos comove principalmente por ser segredo.”⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ Ibid., pp. 146-7.

⁴⁸⁹ Ibid., p. 147.

⁴⁹⁰ Ibid., pp. 147-8.

Ainda que “...em seu lado mais exterior, valsas brilhantes, certos noturnos mais indiscretamente sentimentais, *impromptus*, vários dos magníficos estudos, escritos aparentemente para desenvolvimento técnico da mão pianística: é todo um lado ‘salão’ da obra” do compositor polonês “...que nada tem da banalidade intrínseca que quiseram lhe dar. Basta que se compare tudo isso com a banalidade do piano de Schubert, a melódica de Mendelssohn, o brilho de um Meyerbeer, de um Weber, para verificar a diferença contundente”. Para Mário de Andrade é formidável: “essa banalidade chopiniana muitas vezes existe de-fato, mesmo em tal mazurca, tal polonesa, em certas melodias lentas que surgem de sopetão ao meio dos movimentos rápidos”. Contudo, “...ela se valoriza extranhamente (*sic.*), menos por ser intimamente de Chopin, do que por ser a imagem de uma época e uma sociedade”.⁴⁹¹

Não é por acaso que o próprio Chopin “...dizia de algumas das suas obras e improvisações, estar contando ‘petites histoires’ musicais... Já o compararam a muitos poetas, a Baudelaire, a Leopardi, outros ... Não sei se já se lembraram de o aproximar de Marcel Proust”. O compositor polonês “...nos analisa tôda essa levianíssima alta sociedade parisiense e polonesa, em que viveu. Tôda essa parte valsística da sua obra é bem uma análise sem piedade mas dolorida de uma época”. Faz saltar aos nossos sentidos de forma “...percucientemente evocada, uma farândula de nobres, burgueses ricos, artistas, intoxicados de luares, de festas frágeis, de dores cultivadas e inconsciência”.⁴⁹²

É certo que, principalmente com tais músicas, “...Chopin divertia essa mesma sociedade de que estava dando imagem tão incisiva. Divertia e se vendia. Êsse era o lado pelo qual ele também praticava a venalidade da arte - venalidade que é amarga, detestada e gostosíssima em sua fatal legitimidade”. Não se pode perder de vista que “...Chopin era fisicamente fraco e foi por muito tempo um tuberculoso. Nunca teve a saúde populista de um Schubert, que chega quase a nos escandalizar num Bach”. Porém, “...não estou diminuindo ninguém: estou apenas lembrando uma fatalidade física que levava necessariamente Chopin ao

⁴⁹¹ Ibid., p. 148.

⁴⁹² Ibid., p. 148.

requite da sua vida fechada, como um Proust, e às comodidades dos salões ricos”. E tal esmero, “...esta comodidade, ele pagou com o painel que nos deixou da sociedade elegante e culta do seu convívio”.⁴⁹³

No entanto, tal aspecto,

se valioso pelo caráter e pelo que define, é uma parte mínima da obra chopiniana. Ele não nos contou apenas "historietas inconseqüentes" de salão. Quando a oitavo de setembro de 1831 arreventa nas revoltas do Estudo em Do Menor; quando exclama: "Oh! minha terra!" inotido, escutando Gutmann executar o Estudo em Mi, nos dando o segredo do impulso que o levara a inventar essa obra maravilhosa; quando estoura na marsehesa de certas polacas heróicas, na dor marcial da Fantasia em Fa Menor... Ou quando essa mesma paixão sofrida pelo torrão natal, pela família e os amigos lhe entreabre as paisagens da sua Polônia, em escala cambiante de mil sentimentos, ora popular, ora apenas popularesco, ora em família, ora brincando, ora dançando, ora choramingando, ora gritando de entusiasmo ou de martírio, especialmente na coleção variada das mazurcas. . . E quando a desgraça do amor se desdobra nos poemas geniais das baladas, dos esquerzos, dessas formidáveis sonatas, solução formal e interior realmente intangível da sonata romântica ... Ou quando ainda, no convento de Valdemosa, entre paisagens mais raro ensolaradas, mais continuamente batidas da tempestade, entre feliz no amor e nas férias e mais continuamente desgraçado pelas visões da doença, da desconfiança, do desconforto e da morte, se incendeia nessa coleção inexaurível de ambientes, estranhos, joviais, terríficos, doentios, ensolarados, báquicos, desolados que é o caderno dos prelúdios: esse gênio, srs. Alunos, fez da sua arte uma vida e não uma sobrevivência. Este gênio viveu historicamente o seu tempo e o romantismo da música, os elevando á sua mais íntima expressão.⁴⁹⁴

Assim como, ao permanecer “...musical inteiramente e só música, não desperdiçando os seus sons, as suas melodias, os seus baixos formidáveis, em literatices de programa itinerante, este gênio viveu a vida em música”, sem

⁴⁹³ Ibid., pp. 148-9.

⁴⁹⁴ Ibid., pp. 149-50.

nunca deslembrar "...que a música tem vida própria e um material que lhe é particular. Êle realmente realizou a linguagem do inexprimível". Destarte, admite-se que "...foi mais puramente romântico que o próprio Schumann, não raro perdido em exterioridades, e que o próprio Beethoven, inutilizando muitas vezes em sons musicais, idéias que nunca saberemos quais foram".⁴⁹⁵

Es é um dos motivos pelos quais Chopin se tornou grande mestre da música romântica, dis o musicólogo paulista: "Êle serviu igualmente a vida do seu tempo e a arte da música com generosidade e certeza. Criou e sua criação é sempre humana. Tocou e encantou, como também cabe ao artista. Ensinou, e com tôda a conciência, num cuidado leal". F. Chopin nunca "...traiu o seu destino de artista. Êle não foi jamais como esses vendilhões de arte" que apenas convêm "...a si mesmos, aos seus interesses pessoais, desprezando o seu possível valor humano nas impurezas da brilhação, na indiferença pelos outros e por tudo, destruidores de institutos, caluniadores de nacionalidades, solapadores da verdade e do útil". Chopin jamais se serviu "...da arte e da ilusão alheia para destruir o que estava bem, mas para castigar o que estava mal. Jamais foi um cínico aproveitador, deixando que indiferentemente um valor qualquer definhasse, repoltreado em direitos falsos". Eis "...mais uma atualidade quase insuportável, com que em sua alta moralidade de artista, em sua pureza de destino, em sua perfeição sofredora de homem, Chopin vem agora esbofetear os vendilhões do templo".⁴⁹⁶

Contudo, "...neste passo, é lícito que me pergunteis: se acabo de profligar os artistas que se servem apenas a si mesmos, isto quer dizer que Chopin se sacrificou pelos outros e jamais pretendeu realizar a sua própria personalidade?...".⁴⁹⁷

Mário de Andrade responde aos alunos estar-lhe distante "...semelhante heresia (...). Eis ainda outro aspecto em que Chopin é magnificamente atual e um exemplo de artista. Já vos disse que o artista é o *out-law*, o fora-da-lei, o não-conformista inato, ao qual" apenas "...é possível o personalismo de estar

⁴⁹⁵ Ibid., p. 150.

⁴⁹⁶ Ibid., pp. 150-1.

⁴⁹⁷ Ibid., p. 151.

sempre de acordo com a sua verdade pessoal”. Aquele que se dedica às belas-
artes “...é sempre um individualista irreduzível, e por mais que procure repetir e
obedecer, quando os decretos dos homens o obrigam a isso”, se verdadeiro
artista, “...ele irá deformar subtilmente, ele envenerá sua dádiva, ele enganará
sua escravidão, impondo de qualquer forma a sua verdade”.⁴⁹⁸

Entretanto este não era “...o caso histórico de Chopin. Nenhum nazismo o
obrigava a mentir, de nenhum racismo ele era escravo, de nenhum déspota, de
nenhum tirano. A saudade da terra natal foi a sua meiga e aceita tirania”.
Contudo, “...veremos que essa mesma, ele soube transfigurar numa força
simbólica de humanidade. Não. O tempo em que Chopin viveu era um tempo de
liberdades para o artista, e principalmente de abusos de liberdade”.⁴⁹⁹

O musicólogo assegura que este fato “...é tão esteticamente provado, que
a época romântica é das mais pobres em número de grandes artistas e de obras-
primas. Especialmente na música que, considerada linguagem, estava
profundamente desvirtuada em sua realidade essencial”. Conforme já fora
apontado, “...no Romantismo, só os músicos incontestavelmente geniais se
salvaram. Se de outras épocas mais esteticamente felizes, os músicos mesmo
mediócras são ainda hoje agradáveis de ouvir: no Romantismo, até compositores
eruditos e artistas bons se tornaram insuportáveis”. Apenas “...uns poucos gênios
se salvaram”.⁵⁰⁰

Demanda que:

se estudamos a obra de Chopin, o que mais nos
surpreende é o assombroso equilíbrio com que, dentro
do maior e por vezes do mais desabrido romanticismo,
ele soube realizar a sua mensagem sem abusos ou
descaminhos de liberdade. É admirável: mas a obra de
Chopin é ao mesmo tempo francamente revolucionária
e intrinsecamente clássica! E este dualismo antitético
em vez de brigar, se amaina numa comunhão fecunda.
E já tereis um exemplo psicológico desta tendência,
naquela contradição deliciosa do rapaz de vinte e um
anos, quando chega a Paris. Kalkbrenner e então o
maior pianista, de ceptro incontestado, e Chopin deseja

⁴⁹⁸ Ibid., p. 151.

⁴⁹⁹ Ibid., p. 151.

⁵⁰⁰ Ibid., p. 152.

se aperfeiçoar sob o ensinamento de Kalkbrenner. Mas este propõe ao recém-chegado três anos de estudo! Chopin se revolta, recusa a proposta e, como escreve a um amigo, prefere á música escolástica, a sua "aspiração de criar um mundo novo". É o não-conformista em busca da sua exclusiva realização pessoal. Mas ao mesmo tempo que recusa o professor novo, escreve ao professor antigo de Varsóvia, se aconselhando com ele, perguntando como fazer. Contradição de saudável bom-senso, com que o moço repudiava a incompreensão do professor Kalkbrenner, se escudando na compreensão do professor Elsner.⁵⁰¹

Bem, é necessário "...não esquecer que Chopin chegava a Paris, como bem advertiu Niewiadomski, com uma bagagem em que já estavam algumas das suas obras mais perfeitas, muitas mazurcas, o Esquerzo em Si Menor e pelo menos todos os estudos da ópera dez". Apenas "...nas primeiras obras juvenis, já longínquas, sofrera alguma influência pequena de Hummel, de Field e talvez de Weber, como querem alguns e me parece discutível".⁵⁰²

Mas é que, especialmente, segundo o musicólogo, "...Chopin soubera escolher suas fontes. Há certos gênios imensos, com isso também de grandeza que sermos influenciados por êles, e repeti-los". Porém, "se repelem qualquer imitação, nos fecundam e nos virilizam em nossa própria personalidade. Sabemos que de seu primeiro professor Chopin recebera uma educação musical 'inteiramente clássica', como assevera Liszt". Além disso, "...sabemos que em seus ensinamentos, Elsner insistira sôbre o estudo das obras de João Sebastião Bach e de Mozart. As cartas de Chopin testemunham o quanto ele adorava Mozart, e mesmo o imaginara seguir, pretendendo um tempo se dedicar ao que então se considerava a 'arte maior' da ópera". No entanto, "perseguido pelas revoluções como sempre viveu (Pourtalès), que nem bem parte de Varsóvia lá estala a revolução; que chega a Paris pouco depois de uma revolução e" depara-se com "...a cidade convulsionada e varrida a patas de cavalo; que dá seu último concerto parisiense uma semana antes da abdicação de Luis Felipe e" larga-se para Londres na qual encontra "...a cidade cheia de fugitivos do continente 'onde

⁵⁰¹ Ibid., pp. 152-3.

⁵⁰² Ibid., p. 153.

estouravam revoluções por todos os cantos' - (e aqui, vede se essa pobre Europa tem razão de caçoar da nossa pobre América, por vivermos em revoluções...)” por felicidade “...quando Chopin, como o nosso menos feliz Carlos Comes, pretende partir para terras italianas em busca da ópera, as revoluções chofravam como espinhas adolescentes da Itália, por Milão, Bolonha, Ancona, Roma. É então que ele desiste da ópera”, dando preferência para “...Paris e a fidelidade do seu piano de câmara. Quanto à sua adoração por Bach, uma feita, dando uma lição, Chopin tocará decór ante a aluna assustada, quatorze prelúdios e fugas do Cravo Bem Temperado”. E tal qual “...a moça lhe louvasse tanta memória, Chopin murmurou extasiado: ‘Estas coisas a gente nunca mais esquece...’ Quantos músicos poderão acaso repetir esta verdade?”⁵⁰³

Mário explica que:

É de Bach e de Mozart que poderemos seguir na obra chopiniana, não a influência, mas a imagem fecundadora. Wojcik-Keuprulian, na sua esplêndida análise dos elementos musicais da obra de Chopin, observa que o processo da chamada "melodia ornamental", que é o elemento mais sistemático da sua melódica, prova definitivamente o parentesco dêle com Mozart e Bach, cujas melodias às mais das vezes são deste tipo. Mas há mais. Na obra de Chopin assistimos a uma verdadeira recriação romântica de Bach e de Mozart, romântica e absolutamente pessoal, inimitável. De Bach ele descobre o mistério da sensibilidade ardente dos baixos de harmonia e a validade inflexivelmente lógica do tecido polifônico, que ele transfere com a mesma inflexibilidade de lógica harmônica, para dentro da melodia acompanhada. A sua trama harmônica aplica prodigiosamente essa lógica pura da fuga, que ele mesmo afirmou ser "o elemento de tôda causa e de tôda consequência". De Mozart, e a elasticidade da melodia que ele explora e eleva ao máximo de expressão individual, a sua largueza, o seu sabor de melancolia e de liberdade. Mas sempre dentro da mais fiel, inesperada e popular quadratura. Por outro lado, é de observar a liberdade, a falta de inveja, a isenção de qualquer gula económica com que Chopin insiste na proclamação da sua mensagem. Logo desaparecem as influências de Hummel, logo ele faz do

⁵⁰³ Ibid., pp. 153-4.

noturno de Field uma invenção legitimamente dele e só dele até agora. E nenhum dos seus contemporâneos o influenciará mais, nem mesmo o expressivo Schumann, nem mesmo o aplaudido Liszt cheio do dinheiro, seus amigos queridos, companheiros de ideal, às vezes influenciados por ele.⁵⁰⁴

Mário de Andrade já tratou em seu artigo *Romantismo Musical* "...que duas das maiores manifestações da música romântica foram a virtuosidade e a improvisação. Também estes elementos são dos mais característicos da obra chopiniana". Entretanto, mesmo "...aqui ele persevera incapaz de trair, utilizando as tendências românticas sem nenhuma exterioridade. Êle se opõe enérgicamente ao virtuosismo por si mesmo, desaproveitado nas acrobacias para aplauso público, à feição de um Liszt, de um Paganini, de um Thalberg". Chopin do mesmo modo "...se dobrou a essa moda romântica de bordar improvisações sôbre temas assobiáveis das óperas do dia e, de preferencia para ele, sôbre as canções folclóricas da sua pátria". No entanto, "...na obra que publicou resta muito pouco disso, as variações esplêndidas sôbre Mozart e quase nada mais". O musicólogo também tratou "...que Chopin era incomparável na arte de improvisar. Mas o improvisado, para ele, era de-fato uma arte, isto é, um elemento expressivo e interessado de vida, e não apenas um jeito mais ou menos cabotino de semostração".⁵⁰⁵

Quanto ao fato de Chopin ter uma característica de produzir parte de sua obra, de forma muito afeita à cultura de salão, Mário explica "...que decerto muitas das idéias musicais dele, lhe terão nascido durante os improvisos que fazia, inteiramente entregue a si mesmo, nos salões e nas reuniões de amigos. Idéias que depois ele incorporou, já agora elaboradas, às suas obras definitivas".⁵⁰⁶

Isso porque segundo interroga Mário de Andrade: "...não será esse o melhor, o mais honesto, o mais humano e humilde processo de criação artística? Em última análise tôda obra-de-arte nasce de improvisações". Entretanto no momento seguinte "...vem o trabalho difícil, lerdo, angustioso, que elabora, corrige,

⁵⁰⁴ Ibid., pp. 154-5.

⁵⁰⁵ Ibid., p. 155.

⁵⁰⁶ Ibid., pp. 155-6.

poda, acrescenta, acentua, sintetiza, esclarece, e é o sofrimento grande do criador”. De uma parte, se “...sabemos comprovadamente que o estudo ‘Revolucionário’, como os prelúdios, nasceram de improvisações posteriormente elaboradas em obras-de-arte: o testemunho de George Sand nos conta que Chopin sofria muito”, entrava em desespero “...e prosseguia lento, difícil nesse trabalho proletário do artefazer. A arte, srs. Alunos, é certo que nasce nos céus entusiásticos e fáceis da inspiração, gôso sublime e sensual do indivíduo”. Entretanto, “...logo em seguida a este gôso de uni segundo, ela desce na terra desta nossa humanidade, e é o homem-operário, o homem-coletivo que sofre no trabalho perigoso e interrogativo de converter o êxtase do indivíduo num valor humano. O conseguirá?...”⁵⁰⁷

Chopin confessa, de maneira muito clara, a consciência que tinha de que a arte é uma conversão do sentimento individual à sua expressão coletiva. Ele sabe muito bem que se a arte nasce numa explosão do ser, a inteligência domina e conclue essa explosão improvisada. É numa das suas cartas a Titus, o amigo mais íntimo, que ele se define: "sou sempre senhor dos meus pensamentos. Nada me obrigaria a deixá-los, como se destacam as folhas das árvores. (...) Está claro: não se trata senão da cabeça. No coração, pra compensar, meu Deus! é o maior ardor!". E na obediência a este princípio primeiro do artista, de um sentimento irrompente e numa expressão senhoreada pela inteligência, quando percebe a aproximação da morte, ele mesmo queimar os seus manuscritos e esboços. Que outrem não devesse o que a morte não lhe permite concluir. É um suicídio, suspiraremos em nossa curiosidade voraz pelos criadores que amamos. Mas é o auto-da-fé mais legítimo, o único legítimo talvez, esse do artista que não quer se mostrar sinão na humildade altiva das obras por que pode se responsabilizar.⁵⁰⁸

Nesse balancear verdadeiramente “...artístico’ (e não apenas sentimental ou estético) entre o sentimento e a expressão, Chopin constroi a sua personalidade. Tôda a sua técnica assume desde logo uma força pessoal e

⁵⁰⁷ Ibid., p. 156

⁵⁰⁸ Ibid., pp. 156-7.

revolucionária”. Ao parecer “...estar lucidíssimo, martirizantemente conciente deste dever ao mesmo tempo individual e humano do artista, quando se desespera, confidenciando a um amigo: "Bem sabes que nunca fui útil a ninguém, nem a mim mesmo!" ...”⁵⁰⁹

Essencialmente “...revolucionário em sua obra, destruidor de academismos, personalíssimo”, homem que valoriza “...como ninguém no tempo ‘essa arte da dissonância expressiva’ (Jean Aubry), adivinhando e solucionando numa vez e pra sempre a estética do piano, com seus processos inéditos, suas progressões transbordantes, sua melódica pendular, orgiaticamente, ser oferecido “...às formas várias da vida, Chopin dança. O fundamento coréico da sua arte não é apenas expresso nas danças, mazurcas, polonesas, cracovianas, tarantelas, boleros, escocesas, valsas”. E o musicólogo diz não ser “...o primeiro a afirmar: é a própria personalidade de Chopin que se dissolve em dança, não apenas nos ritmos, mas na virtualidade da dança. Porém esta coreografia em que Chopin se dissolve não é fáustica, pois lhe repugna o senso metafísico, mas a dança dionisíaca”. O compositor polonês “...está da banda de Dionísio e não de Fausto. Não se trata porém apenas de por vezes atingir dionisiacamente essa alegria que André Gide percebeu. Chopin dança no inverno, em principal”. Chopin concentra especialmente em si o sentido dionisíaco da saudade evocativa e da espera colérica do reflorescimento da vida. Na tragédia coreográfica” dele “...há sempre a revolta incontida, o desespero insopitado, a esperança, a proclamação raivosa de uma futura vida melhor. Como no rito de Dionísio, ele obriga a primavera a voltar”.⁵¹⁰

Não será acaso também esta a significação, tôda a "coréia" guerreira da atualidade?... O que nos falta para assim nos depredarmos nestas guerras de morte total, senão atingirmos apenas (apenas!) a primavera da vida!... Gino Roncaglia descobre admiravelmente uma explicação para o último tempo da Sonata em Si Bemol Menor, tão discutido e comentado, quando diz que após a Marcha Fúnebre, Chopin resolve o problema do ser "sem desespero nem alegria: còsmicamente. Átomos errantes, o movimento perene do universo. Desaparecem tempo e espaço. Vórtice. Ê o devenir

⁵⁰⁹ Ibid., p. 157.

⁵¹⁰ Ibid., pp. 157-8.

eterno! Princípio e fim. E o acorde final gritante parece dizer: Assim é". Algumas poucas vezes Chopin terá atingido este sentimento cósmico, sobretudo nos prelúdios de Valdemosa, ao contacto bruto da natureza. Mas o que encontraremos de preferência na obra dêle é uma interioridade de sentimento humano de tal forma incisiva e geral, que se fundem estranhamente nele as várias formas humanas da vida. Que fôrça encantada lhe terá permitido esse dualismo harmonioso do artista aristocrático ao mais possível que se converge em forma popular! É o que conclue também, um pouco espantado, Henri Bidou, na sua análise da obra chopiniana, quando afirma: "Não existe música mais quadrada (isto é, mais geral, mais de povo), como não existe outra que seja mais aérea e mais flúida" (isto é, mais erudita, mais pessoal, mais livre).

Mário de Andrade afirma serem essas características as que definem a alma do compositor polonês, "...personalíssimo e inconfundível, popular e confundido na multidão. Êle foi sim um revoltado contra a 'escola'. Não porém caboticamente escondendo a ignorância, a preguiça, o abstencionismo, na bruma acomodatória do inacabado, no cultivo do individualismo e da genialidade incompreendida". Chopin nunca se fingiu "...o revolucionário incompreendido. Chopin se criou uma técnica. Só depois de dez anos de estudos, se revoltou na aspiração de 'criar um mundo novo'. Chopin conheceu a sua arte e o seu instrumento, não só genialmente", algo que é independente "...da vontade do homem, mas como estudioso conciente, 'senhor dos seus pensamentos'. E suas obras, por isso, dentro da maior liberdade e da maior novidade eterna", apresenta "...uma universalidade, um equilíbrio construtivo de fundo e forma que qualificaremos de 'clássico', na melhor realidade desta palavra. São intangíveis. Só poderia tão humana musicalidade ser moldada na música em que o foi e eternamente está".⁵¹¹

O musicólogo paulista aproximando-se da conclusão de seu discurso, expõe que certamente "...não nos bastaria reconhecer que Chopin foi integralmente um romântico do seu tempo e um realizador revoltado de sua personalidade". Porém, "...já agora vereis que e mesmo destas duas caracterizações aparentemente contraditórias dele, que deriva a sua fôrça de

⁵¹¹ Ibid., p. 159.

universalidade e sua imagem simbólica. Êste é o milagre de recompensa que a arte concede aos seus filhos legítimos”. Uma vez que “...é mesmo dessa contradição, mas vivida com tôda a honestidade do artista, com tôda a consciência da função da arte e do artista, com o ideal jamais abandonado da dignidade da arte e do artista”, que o compositor polonês “...alcançará a recompensa conclusiva de ser universal, atualíssimo e símbolo permanente”.⁵¹²

No livro de George Sand *Histoire de ma Vie*, a autora “...afirma que si ela e Chopin afinal acabaram por se separar, é que ela não tinha nem os mesmos gostos dele, nem, fora da arte, suas idéias, seus princípios políticos nem sua maneira de encarar os fatos”. Algo que, “...na intenção dela, conclue Henri Bidou, quer dizer que Chopin gostava de frequentar a alta sociedade, era um católico, não era democrata e julgava com intransigência”.⁵¹³

Além do mais, segundo assevera o musicólogo paulista:

o que George Sand diz então da religiosidade supersticiosa de Chopin tem muita aparência de literatice pura, como quase tôda a autobiografia dessa mulher apaixonante. Ela já não floreira em literatice, na fábula do "Elle et Lui", os seus amores com Musset? A verdade é que nada Chopin deixa transparecer nas suas cartas tão largadas, dessa religiosidade supersticiosa. Pelo contrário, temos mais de um testemunho de que ele sempre foi altivo e discreto a respeito dos seus possíveis sentimentos religiosos e dos patrióticos, mesmo com os amigos mais íntimos. E nos basta recordar certas passagens religiosas da obra dele, como a do Noturno em Sol Menor, para reconhecer o equilíbrio sereno das suas crenças. A mentira de George Sand é aliás a mentira conhecida e pobre de todos esses que, conseguindo se libertar da lei, reduzem os sofrimentos, as quedas, as angústias dos que estão dentro dela a meras "superstições". Quando êles o que fizeram foi substituir uma "superstição" difícil por outra fácilíssima, com que imaginam acobertar a gratuidade dos seus costumes. A libertação de qualquer crença moral, sem que ela seja imediatamente substituída por outra, terá sempre os aspectos e os efeitos de um comodismo devasso. E o

⁵¹² Ibid., pp. 159-60

⁵¹³ Ibid., p. 160.

fato é que a republicana e condescendente (mas tão condescendente!...) George Sand, com a sua democracia e desenvoltura liberdosa, se agarra em sua época, e o mais datado de todos os romancistas românticos: não nos fornece um grão da humanidade e da universalidade de Chopin.⁵¹⁴

Mário de Andrade comenta que na biografia do compositor polonês seu autor conclui: “Não nos esqueçamos de que foi só ela a falar e que Chopin se calou’... Mas não é a total verdade que ele tenha se calado, porque na obra musical lhe ficou a biografia artística”. Por mais que pareça o contrário, a arte de George Sand, “...era bem um esteticismo, um prazer burguês, uma falsificação da vida e da sua vida. Tudo ela fez pra se justificar, se embelezar, se ‘hedonizar em ‘Elle et Lui’, em ‘Lucrecia Floriani’, na ‘Histoire de ma Vie’. A Chopin, artista integral, a sua vida não se tornará jamais uma ficção, como para Berlioz, como pra George Sand”. Nesse sentido, a “...vida importa pouco para a arte, enquanto vida apenas. Só importa enquanto transfigurada em arte e então é dádiva de humanidade. Como foi pra Dante, como foi pra Palestrina e Fra Angelico, como o foi pra Goethe e Shakespeare”, e mesmo “Beethoven”, e igualmente “Schumann”, e “Camões” também. “A verdadeira biografia de Chopin não está na sua vida, está na sua arte. Nesta e para ela é que ele viveu e se exaltou em sua grandeza humana”⁵¹⁵.

Chopin, na condição de compositor romântico, configura na definição marioandradiana de forma completa: “...é tudo!...Chopin é romântico dos mais entregues, mas trai o Romantismo pelo seu equilíbrio clássico. Chopin é de classe”, entretanto, “...trai a sua classe de pequeno burguês, vivendo aristocraticamente entre nobres escolhidos e ricos, assim como vive entre artistas sonhadores”. O compositor polonês “...é um revolucionário de técnicas, mas não descreve à romântica e renova formas tradicionais. Chega a ser consternadora a curteza de incompreensão com que Vicent d'Indy lhe renega a arquitetura das sonatas, que aliás, ao próprio Schumann espantavam”. No

⁵¹⁴ Ibid., pp. 160-1.

⁵¹⁵ Ibid., p. 161.

entanto, o que de fato “...nos importa o nome desses dois poemas sublimes, se justamente neles, em vez de se abrir, Chopin se calou? Nossos contemporâneos iriam tomar liberdades estéticas” até mais temíveis “...com o nome da sonata, a que, afinal das contas, é estupidez de Beckmesser atribuir uma forma só, lhe escamoteando a história. O que Chopin fez, e unicamente ele conseguiu perfeitamente, foi dar a solução romântica da sonata”. Algo que aqui interessa “...é constatar que mesmo a estas, como também aos seus esquizos rompendo com qualquer noção brincalhona de música, com seus prelúdios que são a própria vida da música pegada ao instantâneo”, o que implica é verificar, “...por vezes assombrados do prodígio, que a tôdas as suas obras principais Chopin deu a forma única e o espírito único em que poderiam ser vasadas”.⁵¹⁶

Destarte, mesmo “...numa espécie de contradição, numa reviravolta que é o milagre de recompensa da arte aos seus filhos legítimos, Chopin consegue ser o mais exato artista ‘estético’, o mais ‘hedonístico’, o em que a beleza é uma consequência inelutável do artefazer”, além de ser “...o mais lógico servidor da beleza, livre do bem e do mal, livre da verdade e do erro. É que ele ergue a arte da música a uma realidade, a uma necessidade, a uma pureza de essencialidade absolutamente excepcionais”. Enquanto captação do meio-termo “...entre fundo e forma, entre sentimento e expressão dessa incoerente linguagem do inexprimível, ele é mais direto, mais lógico, mais coerente que o próprio Mozart. E muito mais que os modernos raciocineiros ensimesmados de estéticas, quebradores brutais da universalidade popular das artes”.⁵¹⁷

Isso porque segundo o musicólogo paulista “...não basta somente denunciar essa identidade estética admirável da criação chopiniana. O que mais a engrandece é a traição classista, com a qual ela se universaliza e populariza humanamente”. O compositor polonês “...se desespera com a queda de Varsóvia um dia, para no seguinte se enojar da turba que deseja libertar Varsóvia. Êle trai sua classe burguesa mas conserva sempre a noção profunda da família. Êle se passa para os aristôs”, no entanto “...os retrata com fidelidade psicológica, e sem

⁵¹⁶ Ibid., pp. 161-2.

⁵¹⁷ Ibid., pp. 162-3

esquecer nunca que ‘não é o nascimento que dá valor ao homem’. E si passa para a banda dos artistas, está com a arte revolucionária do tempo, si quebra acintosamente as tradições da escola aplaudida e em voga”: esse próprio “...Chopin que fugia dos concertos, que não dava ‘recitais Chopin’ e detestava as aglomerações, era no entanto o voluntário servidor de todos, o que compunha e procurava conscientemente compor pra tôda a gente”. foi mesmo Chopin quem “...se manifestou contra a arte de elite e tôdas as místicas classistas de arte, afirmando que, a música tinha de ser compreensível a todos. E o conseguiu. Chopin nos congrega a todos na encruzilhada genial das suas obras maiores”. E é dessa maneira que “...Chopin consegue a nossa unanimidade popular. Todos se humanizam comovidos. Todos se aproximam uns dos outros, porque o piano de Chopin é obra de aproximação”.⁵¹⁸

Nesse sentido, o musicólogo atribui à obra de Chopin um caráter profético sobre a potencialidade de expressar interesses gerais da sociedade por meio do piano, quando diz:

E não deixa de ser muito para imaginar, não deixa de ser profético, que isso se realize por meio de um instrumento genérico, que foi o alaúde um tempo, depois foi o cravo e já por quase dois séculos é o piano... Instrumento que não é aristocrático, nem popular, nem burguês, menos de classe que de casa, menos de casta que do lar, menos de festa que do cotidiano - instrumento da família, imagem espontânea da sociedade. Não vos parece uma profecia? Ou melhor: não será uma conclusão?...

Uma vez que por meio “...desse piano símbolo da família, Chopin nos aparece como símbolo também. Êle vive o domínio exato da arte, por essa ligação do aristocracismo do artista erudito com o popular e até mesmo o popularesco que ele não renega”. Dentre diferentes “...músicos geniais, Chopin é um dos únicos realmente sem classe, o mais sem classe. Atinge o popular e até mesmo o folclórico nas mazurcas, na facilidade de compreensão, no rito coreográfico e dionisíaco do seu espírito”. Chega à “...burguesia no sentimental dos noturnos, no familiarismo do seu piano, na ‘sensatês’, no bom-senso do seu equilíbrio. Se

⁵¹⁸ Ibid., p. 163.

passa para os aristocratas nas valsas e nas polonesas, e por se conservar irreduzível no seu personalismo, sendo sempre criação e sempre liberdade”. Chopin é também popular, “...folclórico mesmo, jamais que ele se utilizou da banalidade falsa dos virtuosismos de salão”.⁵¹⁹

E nacional, racial, sofrendo com sua gente, curtindo a saudade inata e animal da terra em que nasceu, o que há de mais simbólico é que justo nos seus gritos de maior revolta, nos seus soluços de maior dor, como esses que sabemos, a heróica Fantasia, os Estudos em Mi e Do Menor, êles nada têm de exclusivistas, de folclòricamente nacionais. E certo, como sabem todos, que a Polônia vibra, chora, clama e se debate por tôda a obra de Chopin. Edouard Ganche vai mesmo a afirmar que é na situação e na escravização da terra natal que está "o principio espiritual e sensitivo" dos próprios noturnos. Mas quem de nós sente isso! A arte de Chopin se transcendentaliza e se universaliza.

Mais uma vez, em nossos dias horrendos, a Polônia se vê reduzida a um destino de escravidão. Mas assim como hoje ela é um símbolo da escravidão que pesará definitivamente sobre nós todos, se tivermos a cobardia de nos deixarmos vencer: assim os prantos e a revolta de Chopin se universalizaram simbolicamente num sentimento unânime e de todos, o amor da terra, a desgraça maldita que causam as opressões. Nisto reside a atualidade simbólica de Chopin. Nisto ele será sempre atual, pelo menos enquanto estalarem, na torturada sociedade humana, os gritos dos escravizados e o chicote do opressor.⁵²⁰

Assim, mario de Andrade busca justificar a pertinência que residia na atualidade de Chopin para aquela quadra do século XX: “Chopin está conosco mais que nunca nesta hora da humanidade. Chopin serviu a vida em sua arte e mais que nunca a sua arte é atualíssima em seu sentido espiritual. A sua revolta é a nossa, a sua causa, a nossa causa. Chopin está conosco”. Uma vez que “...seu maravilhoso e trágico clamor, partido do filho da terra e do escravo, é um símbolo humano. Chopin está conosco porque em sua arte digníssima, ele serviu a todos nós em nossa humanidade”. Por isso, que “...o gênio dêle apareça e nos guie!

⁵¹⁹ Ibid., p. 164.

⁵²⁰ Ibid., pp. 164-5.

Que o exemplo dêe nos firme a todos em nossas decisões, artistas, operários, mães, estudantes, chefes e soldados”. Mário de Andrade deseja que o espírito do compositor polonês “...bafefe aquelas forças da primavera que agora dançam nos campos de batalha e morrem, na esperança da liberdade, da justiça e da paz”. Nesse sentido: “Que Chopin firme as armas do direito dos homens naquela mesma segurança em que soube genializar as armas com que proclamou uma vida melhor. Que Chopin apareça e nos conduza em nossa dignidade humana”⁵²¹.

⁵²¹ Ibid., p.165.

6. Especificidades do nacionalismo musical na compreensão da obra nazarethiana.

6.1. Mário de Andrade e outros interlocutores

É constante a preocupação expressa nos artigos produzidos durante as décadas de 1920-30 e 40 com relação ao nacional, ao nacionalismo, ao popular e às referências acadêmicas que os legitimam enquanto agentes constitutivos da brasilidade cultural, amplamente exteriorizada nas manifestações do gentio e que são por vezes utilizadas como norte para a criação de uma estética academicamente aceitável, com todo o discurso de época.

Dentre várias manifestações espontâneas da música popular que os brasileiros, em muito anônimos, produziram até aquela quadra está à obra de Ernesto Nazareth. Será da análise e da crítica que alguns interlocutores fizeram acerca da obra deste compositor que se buscará aqui especificidades para a compreensão das concepções que desenvolveram os defensores do nacionalismo. Portanto, cabe ressaltar que nem todos os teóricos, críticos de arte e jornalistas compartilharam de uma mesma corrente nacionalista. É pela imanência da produção individual dos intelectuais que se nota a franca diferença existente entre eles e Mário de Andrade.

Para início de conversa, valendo-se de conceitos desenvolvidos por Antonio Gramsci, percebe-se que o que há de evidente na constituição do movimento e, por conseguinte no projeto nacionalista é uma separação determinantemente histórica entre “espíritos eleitos” e “nação-povo” e que para a existência dos primeiros era fundamental a não aderência do segundo. Ainda que, de tempos em tempos, os tais espíritos eleitos se sentissem obrigados a ir até o populário advindo da nação-povo, para dele retirar suas referências, no intuito de constituir uma arte nacional/nacionalista que se apresentava, em gênero, ao longo do tempo, impreterivelmente homogênea, mas que era, antes de qualquer coisa, bastante preconceituosa naquelas primeiras décadas do século XX.⁵²²

⁵²² Conceitos utilizados por Antonio Gramsci em “*Consenso da nação ou dos ‘espíritos eleitos’.*” V. Antonio GRAMSCI, *Literatura e vida nacional*, p. 73.

Seguindo por esta compreensão, para o que interessa da análise do caso brasileiro, constituiu-se o nacionalismo, advindo de classes mais abastadas, na tentativa de firmar pela estética apropriada do nacional-popular a sua hegemonia material e espiritual.

O nacionalismo tomou proporções variadas em diferentes países e isto está intimamente relacionado com as diferentes realidades históricas peculiares a cada um deles, mas em geral apresentando-se limítrofe quando posto como desígnio à modernização. No Brasil, em especial, não passou de um esforço modernizador para chegar aos moldes do que ocorreu com os países desenvolvidos, e neste caso, ao que interessa para este trabalho, a música de Ernesto Nazareth registrou historicamente esta passagem.

Paradoxalmente, o processo de nacionalização da música reconhecida pelos eruditos não significou uma ruptura com o cosmopolitismo ou o *universal*⁵²³, ao contrário, submeteu-se o folclore a uma visão universalista própria dos compositores da academia brasileira de música.⁵²⁴

Assim concluiu o autor de *O nacional e o popular na cultura brasileira*:

O nacionalismo brasileiro foi menos um movimento de independência cultural e mais um processo de adaptação. O que importava não era a expressão nacional, mas a adaptação desta àquela aceita como tal nos países desenvolvidos. Nossa modernidade só poderia ser alcançada a partir da tradução de nossa matéria-prima em expressão que pudesse encontrar reconhecimento no exterior.⁵²⁵

⁵²³ Como ocorreu na Hungria, com Béla Bartók. V. Enio SQUEFF, & José Miguel WISNIK, *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*, p. 54-5. Em seu estudo *Os Mandarins Milagrosos*, a antropóloga Elizabeth Travassos realiza um estudo comparativo sobre arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. V. TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos*, 1997.

⁵²⁴ Ainda que naquele tempo não tivesse existido uma academia brasileira de música enquanto instituição, quero, com esta denominação, identificar um grupo de músicos pertencentes a uma classe privilegiada e influente, a burguesia por assim dizer, que tinha acesso a estudos no exterior e que, portanto, tinham uma referência de modernidade e sobre a questão do nacionalismo enquanto militância para um possível projeto de modernização de “padrão” europeu. A Academia Brasileira de Música só foi fundada por Heitor Villa-Lobos em 14 de julho de 1945, ano da morte de Mário Moraes de Andrade.

⁵²⁵ Na continuação de sua conclusão, Ênio Squeff diz que “A escola de Camargo Guarnieri, que reivindicava o uso do modalismo, nada mais faz do que ampliar a modalidade ao sistema tonal – ainda que devidamente ‘modernizada’ dentro de um contexto ‘politonal’. O modelo imediato deste nacionalismo, logicamente, foi Villa-Lobos. Mas o modelo remoto ideológico, digamos, foi mesmo Nepomuceno”. Alencar PINTO, *Ernesto Nazaré*, p. 55.

Já foi dito em momentos anteriores que as influências musicais sofridas por nossos modernistas⁵²⁶ vieram, principalmente, dos franceses de inspiração politonalista⁵²⁷ e nacionalista, e não dos alemães, como Arnold Schoenberg⁵²⁸, inspirado pelo atonalismo⁵²⁹ e o dodecafonismo⁵³⁰, até pela tradição da influência francesa sobre a elite como um todo, e neste caso em especial, os intelectuais. Neste sentido, a função que Dárus Milhaud irá exercer, sobre o modernismo musical brasileiro, será indubitavelmente a de mediador cultural.

Parece claro que a vinda de Darius Milhaud para o Brasil foi deveras importante tanto para o alavancar do modernismo musical entre nós como para o reconhecimento de Ernesto Nazareth pela academia de vanguarda⁵³¹, uma vez que, como mencionou Andrade Muricy, a música do compositor carioca muito impressionou o francês, marcando profundamente os nossos, não menos célebres, compositores brasileiros.

O caráter minoritário relacionado à possibilidade de independência da música nacionalista, no Brasil do início do século XX, do qual nos falam os estudiosos Squeff e Wisnik na citação acima, fica bem clara pela importância de

⁵²⁶ Tendo como principais paladinos na música Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet.

⁵²⁷ São vários os compositores contemporâneos que se utilizam do politonalismo, ou seja: muitas vezes que caminham simultaneamente por tonalidades diferentes, superpostas, algo que, dentro das normas de composição ao longo da história da música erudita até Debussy, teria sido proibido pelo fato de produzir dissonâncias. Mas não se pode perder de vista que mesmo a dissonância pode e deve ser historicamente compreendida.

⁵²⁸ Arnold Schoenberg (1874-1951), de origem vienense, de família judaica, como muitos outros compositores que influenciariam o modernismo em várias partes do mundo, era autodidata. Sua obra pode ser dividida em três fases: a tonalista, a atonalista e a dodecafonista. Teve uma vida musical marcada pelo escândalo que suas peças causavam aos ouvidos academicistas, nunca obteve sucesso e tinha uma vida social limitada dentre os músicos; teve de sair da Áustria no período em que vigorou o nazismo, indo morar nos Estados Unidos, onde morreu em situação desoladora, sem nunca mais ter voltado à terra natal. Otto Maria CARPEAUX, *O livro de ouro da História da Música: da Idade Média ao século XX*, pp. 460 a 406.

⁵²⁹ Schoenberg tinha uma peculiaridade em suas primeiras composições, determinante para as suas concepções futuras: de tão exagerado o uso do cromatismo em suas peças, a tonalidade aos poucos foi sendo descaracterizada, ficando abolidas as fronteiras existentes entre as tonalidades. Daí o atonalismo. V. *Ibid*, p. 462.

⁵³⁰ O dodecafonismo é a abolição do tonalismo que ainda vigorava como um sistema de 24 tons. Schoenberg admite apenas um único sistema, constituído dos 12 sons. A música deve ser composta sem nenhum destaque a qualquer que seja o tom ou o som em especial e, ou diferencial. Mais informações acerca do dodecafonismo vide J. Donald GROUT, & Claude PALISCA, V. *História da música ocidental*, pp. 733 a 35.

⁵³¹ O termo “academia de vanguarda” designa, em nossa acepção, todos os intelectuais que buscaram romper com as formas tradicionais das artes, ainda que tenuemente, e que estarão envolvidos diretamente com o movimento modernista.

Darius Milhaud nesse processo. Este compositor francês, durante os dois anos em que viveu no Rio de Janeiro (1917-18), obteve contato com a música mais terrantesa a que chamou *folclórica*. No entanto, a música “folclórica” que tanto intrigava o compositor francês, na verdade já trazia em si as marcas profundas da formação social daquela urbe, com todas as interferências possíveis, tanto por parte dos europeus como dos afro-brasileiros, pois as peças que chamavam a atenção de D. Milhaud eram, essencialmente, maxixes e tangos.

A obra de Ernesto Nazareth constitui-se verdadeiramente como a síntese mais eloqüente dessas interferências. Foi exatamente esta prontidão existente em suas peças, no que se refere à mescla das culturas européia e afro-brasileira, que atraiu a atenção de D. Milhaud, justamente pela riqueza rítmica e afeição harmônica estruturalmente comum ao gosto europeu. Fato que facilitou na utilização da obra do compositor carioca como modelo estético para a confecção de uma música que atrai, antes de tudo, pelo exótico em face do “esgotamento criativo” do europeu, algo que instigou D. Milhaud à pesquisa das raízes folclóricas musicais de diversos países.⁵³² Tendo isto posto, a influência que ele causou nos nacionalistas ficou patente, principalmente, pela utilização da obra de Ernesto Nazareth como referência estética na atitude musical dos compositores brasileiros.⁵³³

Pode-se desta forma ter como marco, para uma preocupação mais veemente acerca da música nacional/nacionalista de concerto, a vinda de Darius

⁵³² A questão do “esgotamento criativo” é aqui referida dada a necessidade de encontrar novas possibilidades para a continuação do desenvolvimento da música erudita européia. Tendo isto posto, verifica-se que as novas saídas encontradas dentro do serialismo dodecafônico e o atonalismo de Schoenberg, a música eletroacústica, o politonalismo de Béla Bartók e Milhaud, são tidas como novas referências. No caso específico de Darius Milhaud, este se fez notar por sua profícua pesquisa acerca da música popular e folclórica de diversos países, inclusive do Brasil, como se verá a seguir, e estas supriam o impulso criativo deste músico francês. Em vários outros países muitos compositores (Bartók é um claro exemplo disto, na Hungria) se detiveram no trabalho de resgate de próprio folclore, algo que deu margem à constituição de uma música de identidade local, dotada de elementos comuns ao populário, que por vezes serviu, quando de fato interessada, ao nacional/nacionalismo musical.

⁵³³ A título de ilustração acerca da influência e mesmo do “intercâmbio cultural” existente entre Franceses e Brasileiros intelectuais de vanguarda, friso o caso particular do casal que simbolizava o modernismo nas artes aqui entre nós: Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. Estes dois foram recebidos com sucesso nos meios acadêmicos de vanguarda parisiense e entre tantos conhecidos que freqüentavam a casa onde moraram em Paris estavam Milhaud, Erik Satie e Jean Cocteau. Estes nomes de figuras marcantes pertencentes ao *Grupo dos Seis* aparecem em um texto escrito por Tarsila do Amaral publicado no jornal *Diário de São Paulo* do dia 19/10/1938, citado em Sérgio MILLIET, *Diário crítico*, p. 129.

Milhaud ao Brasil, devido ao reconhecimento e admiração por parte dos músicos brasileiros de então, tais como Henrique Oswald⁵³⁴, Alberto Nepomuceno e Villa-Lobos, que admite serem compositores que se expressam como europeus, de sotaques claramente advindos de Debussy e Saint-Saëns, esquecendo-se de olhar para o que havia de mais rico na música popular do Brasil, que tinha como a mais sincera referência a produção de Marcelo Tupinambá e Ernesto Nazareth.⁵³⁵

No ano de 1920, já de volta à França, Milhaud escreveu um artigo em *La Revue Musicale* de novembro, com o título de *Brésil*, em que teceu considerações importantes para a compreensão da influência tanto que sofreu como que causou no modo de pensar a música erudita no Brasil a partir de então. Tal artigo foi publicado em português, no Brasil, quatro anos mais tarde, e diz o seguinte:

É de lamentar que os trabalhos dos compositores brasileiros, desde as obras sinfônicas ou de música de câmara dos Srs. Nepomuceno e Oswald às Sonatas impressionistas do Sr. Guerra ou às obras de orquestra do Sr. Villa-Lobos (um jovem de temperamento robusto, cheio de ousadias) sejam um reflexo das diferentes fases que se sucederam na Europa de Brahms a Debussy e que o elemento nacional não se exprima de maneira mais viva e mais original. A influência do folclore brasileiro, tão rico de ritmos e duma linha melódica tão particular, faz-se sentir raramente nas obras dos compositores cariocas. Quando um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado numa obra musical, este elemento indígena é deformado porque o autor o vê através das lunetas de Wagner ou de Saint-Saëns, se ele tiver sessenta anos, ou dos de Debussy, se não tiver mais que trinta.

Seria de desejar que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, de maxixes, de sambas e de cateretês como Tupinambá ou o “genial” Nazareth. A riqueza rítmica, a fantasia indefinidamente renovada, a verve, o “entraîn”, a invenção melódica de uma imaginação prodigiosa, que se encontram em cada obra desses dois mestres, fazem destes últimos a glória e o mimo da Arte

⁵³⁴ José Eduardo Martins publicou sua tese doutoral intitulada *Henrique Oswald – músico de uma saga romântica* em que trata a certa altura do músico Darius Milhaud, “o interlocutor antagônico”. Ver José Eduardo MARTINS, *Henrique Oswald – músico de uma saga romântica*, pp. 97 a 102.

⁵³⁵ Aqui fica explícito o *antedebussismo* de Milhaud, também apontado por Aluísio de Alencar PINTO, *Ernesto Nazareth*. In *Revista Brasileira da Música*. Ano II, nº 5, 1963, p. 47.

Brasileira. Nazareth e Tupinambá precedem a música de seu país como as duas grandes estrelas do céu austral (Centauro e Alfa do Centauro) precedem os cinco diamantes do Cruzeiro do Sul.⁵³⁶

Logo de início, salta aos olhos a similitude estética que Milhaud repara existir entre compositores brasileiros e europeus sobremaneira os que pertenceram às gerações transitórias do romantismo. Também importa a forma com que o francês lamenta o fato de não serem os nossos compositores mais nacionais ainda, chamando a atenção para o fato de Tupinambá e Nazareth serem mesmo os precedentes basilares da música brasileira.

O fascínio que Marcelo Tupinambá e Ernesto Nazareth causam a Milhaud ficou registrado em um outro artigo, publicado no ano de 1954, em Paris, *Notes sans musique*, no qual o músico francês aponta a dificuldade técnica, e particularmente pianística, existente nos tangos e maxixes:

Os ritmos dessa música popular me intrigavam e fascinavam. Havia na síncope uma imperceptível suspensão, uma respiração “nonchalante” [indolente], uma ligeira parada cuja apreensibilidade se me afigurava muito difícil. Comprei então grande quantidade de maxixes e tangos, e esforcei-me por tocá-los com suas sincopes que passam de uma das mãos à outra. Meus esforços foram recompensados e pude, enfim, exprimir e analisar este “quase nada” tão tipicamente brasileiro. Um dos melhores compositores de música desse gênero, Nazareth, tocava piano na sala de espera de um cinema da Avenida Rio Branco. Sua execução fluida, inapreensível e triste ajudou-me igualmente a conhecer mais profundamente a alma brasileira.⁵³⁷

A preferência por Nazareth e Tupinambá, expressa no elóquio anterior ao imediatamente acima, dá-se por Milhaud ser afeito à música popular tipicamente urbana e que serviria de base para a composição de uma música carregada de caráter e autenticidade local. Não é este, evidentemente, o único motivo do

⁵³⁶ V. MILHAUD *apud* Alencar PINTO, *Ernesto Nazaré*, p. 48.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 48.

interesse de Milhaud pela música de Nazareth: é sabido que as músicas do Rei do Tango tinham em sua constituição harmônica um esquema muito simples, extremamente tonal, o que permitia a aplicação do politonalismo, além de uma rítmica, altamente, arrojada e deveras exótica para os padrões europeus.

Tanto isto é fato que Milhaud compôs duas peças que, sem dúvida estão entre as mais populares de sua lavra, e dedicou-as a Ernesto Nazareth. Uma delas é *Saudades do Brasil* (1920) e a outra é *Le boeuf sur le toit* (1919). Desta última, pode-se extrair a seguinte análise:

Cantos populares brasileiros, melodias do carnaval do Rio de Janeiro ligam-se, aí, da mais simples maneira, a duas, três e uma vez mesmo a quatro tonalidades. O encanto paradoxal desta música relaciona-se com a seguinte circunstância: o autor utiliza em cada registro tonal as mais simples cadências de tônica, dominante e subdominante; estas, no entanto, uma vez colocadas em consonância com cadeias de acordes situadas num segundo nível tonal produzem uma forma de harmonia das mais dissonantes e de caráter acentuadamente moderno. O efeito obtido, nesse caso particular, é comparável aos monstros sonoros que a execução simultânea de dois orfeons produz, numa feira, ou de dois realejos tocando em tonalidades diferentes.⁵³⁸

O que fica evidente, aqui, é exatamente a forma como vai ser utilizada a música folclórica para a composição da música de academia. Neste caso, a música de Nazareth é tida como folclórica ou popular, mas essencialmente urbana, de uma verve rítmica singular e de uma harmonia passível de interferências das mais sofisticadas técnicas de composição, neste caso, em especial, o politonalismo tão bem desenvolvido por Darius Milhaud.

A relação que este compositor teve com a música popular e folclórica foi transmitida aos demais músicos de sua época, em especial no Brasil, de modo a influenciá-los, dando margem à constituição da música nacional/nacionalista e com feições modernas, intensificando-se durante e após a década de 1930.

⁵³⁸ STUCKENSCHMIDT *apud* José Miguel WISNIK, *O coro dos contrários*, p. 48

No entanto, Mário de Andrade no último capítulo de sua “Pequena História da Música”, intitulado “Atualidade”, tece considerações sobre as influências que os compositores brasileiros sofreram positiva e negativamente das escolas românticas, e demonstra, em sua escrita, posicionamento claro em relação à sua compreensão da constituição da estética nacional, que nem sempre anuía com seus amigos compositores. O assunto inicia quando o esteta paulista explica que a música contemporânea, por seu desenvolvimento dentro de escolas diferenciadas, apresenta-se essencialmente harmônica, tendendo para o aniquilamento da melodia, desde Wagner, com sua melodia infinita, até Debussy. Revelando muita *tristura*, para se valer de neologismo do esteta, Mário de Andrade diz que ainda que muito se tenha utilizado as melodias populares, “a atualidade parece mais incapaz de melodia que propícia a ela”, pois que “há uma incapacidade contemporânea pra inventar melodias bonitas”. E culpa por isto a desmoralização de melodistas como Leoncavallos, Héquel Tavares, Massenet, além de alguns “operetistas vienenses” e compositores “de canções pra cinema sincronizado” nos EUA.⁵³⁹

Tem-se aqui que Mário de Andrade valoriza a melodia e, sobretudo a que deriva do canto popular, remetendo-se assim à sua propositura estética imbuída do primitivismo como base para a arte brasileira, mas não a qualquer preço. O esteta reconhece que “Inda persiste abundante a composição de peças pra canto”, e alude, dentre vários compositores europeus, Dárus Milhaud e, dentre outros latino-americanos, os brasileiros Gallet, F. Viana, Vila-Lôbos, Mignone e Guarnieri, “quer se fundamentando em elementos de folclore, quer de pura invenção individualista”, dizia Mário de Andrade, “estão dando ciclos notáveis de canções. Porém a época não parece apresentar a genialidade dum Schubert ou dum Schumann”. Neste sentido, o esteta aponta alguns dos problemas da melodia aplicada por nossos compositores, seus contemporâneos e pupilos até, quando a canção perde, na maioria das vezes, “o aspecto mais lógico de canto acompanhado por instrumento único, por ser confundida com a cantada, se sujeitar a um acompanhamento orquestral”, algo que culmina com a diminuição do

⁵³⁹ Mário de ANDRADE, *Pequena História da Música*, pp. 205-6.

“interesse da parte melódica e concentra predominantemente o valor da obra na significação do conjunto”, ou seja, configura-se a “depreciação da melodia e destrói o conceito intrínseco de canção”.⁵⁴⁰ Augurando hipertardiamente um referencial do romantismo para o desenvolvimento de nossa própria arte.

Também o ritmo que fascinava D. Milhaud, e que ficou bastante claro na impressão que relatou em citação anterior, concernente à obra de Nazareth, foi alvo de preocupação de Mário de Andrade para sua propositura estética, já que reconheceu na rítmica “o mesmo caos e confusão aparente”. Entendia Mário de Andrade ser, aquela, uma fase de predominância rítmica, e retirava tal entendimento da própria vivência, compreendendo que a arte, neste sentido, é mesmo dimanação da alma experimentadora da objetividade mundana. Dizia o esteta que “A consciência da função movimentadora das harmonias, levou os modernos a uma preocupação rítmica vasta. Isso ainda se demonstra pela predominância formidável da dança, não apenas na música, porém na vida contemporânea”. E exemplificava expondo que aquela era mesmo a quadra do “Dancing, do Foxtrote, do Tango, do Maxixe, do Bailado. A música moderna se compraz em combinar ritmos de todo jeito. Caiu numa polirritmia riquíssima. Chega, às vezes, a abandonar os sons e a apresentar ritmos puros, por meio dos instrumentos de percussão”, referindo-se em primeiro lugar a Milhaud e, por conseguinte aos brasileiros Vila-Lôbos, em seu *Noneto*, e Guarnieri, em seu *Concerto para Piano*. Demonstrativo claro da interferência do compositor Francês entre os Nacionais.⁵⁴¹

A influência exercida por Milhaud e sua predileção pela música urbana carioca, os tangos brasileiros de Ernesto Nazareth e os maxixes de Tupinambá, acenada por Mário de Andrade, preocupava o esteta, já em 1928, quando, mais uma vez demonstrando especificidade de seu referencial estético para a música brasileira, se opôs veementemente ao exagerado uso destes gêneros. Escreveu Mário de Andrade que “os europeus que visitam a gente perseveram nessa procura do esquisito apimentado”, tal como Nazareth e Tupinambá reverenciados

⁵⁴⁰ Ibid, p.206.

⁵⁴¹ ibid, pp. 207-8.

por D. Milhaud, e desta forma, “os modernos, ciosos da curiosidade exterior de muitos dos documentos populares nossos, confundem o destino dessa coisa séria que é a Música Brasileira com o prazer deles, diletante situação, individualista e sem importância nacional nenhuma”. Pois que, o que mais “gostam no brasileiro que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional, não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia”.⁵⁴²

Pelo que já foi pesquisado da obra de Ernesto Nazareth⁵⁴³, e que aqui também em parte aparece não se pode tê-lo como músico nacionalista. Sua obra é por demais e simplesmente *nacional*, pois que o nacionalismo musical é invenção propositada das categorias cultas da música, e sendo Nazareth alguém que teve influências latentes do popular, é, assim como o povo a que pertence, e espontaneamente nacional. Bem como o é sem intenção de sê-lo, como que por fatalidade.

Mozart de Araújo define o nacionalismo como “*atitude programática, deliberada. Nacionalismo é atitude política, patriótica ou ideológica. Nacionalismo é tese de combate. Ao passo que ser nacional é simplesmente /.../ ser*”.⁵⁴⁴

Dentro deste entendimento da questão nacionalista, sobre a música, é que se pode compreender o caráter nacional de Ernesto Nazareth. Este não utilizou, propositadamente, do folclore para mesclá-lo à música “cultura”. Assim, quando se propôs a compor peças de cunho erudito objetivamente o fez, embora em raras ocasiões, e até por isso não dá para considerá-lo absolutamente erudito.

Dentre as peças compostas por Nazareth que não se pode considerar em hipótese alguma como música popular estão uma *Polonaise*, uma *Elegia* para mão esquerda, uma *Gavota*; dois *Romances sem palavras*, um *Estudo* dedicado a Villa-Lobos, e uma *Marcha fúnebre*, a Carlos de Campos, além de outras. Isto demonstra que Nazareth possuía certo domínio dentro do estilo romântico, para

⁵⁴² ANDRADE, *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, pp. 11-2.

⁵⁴³ V. Henri de CARVALHO *Ernesto Nazareth, Rei do Tango Brasileiro: a transformação da estética musical na cidade do Rio de Janeiro – 1880-1834*, 2004.

⁵⁴⁴ Mozart ARAÚJO, *Centenário de Ernesto Nazareth*, p. 21.

compor peças acadêmicas. Do mesmo modo como aplicou, de forma ímpar, estruturas particulares legítimas da música erudita à produção de peças populares, quando da sistematização dos tangos brasileiros.

Vale dizer que o austríaco, Otto Maria Carpeaux, fala mui superficialmente do nacionalismo de inspiração de Alberto Nepomuceno e da influência chopiniana contida na pianística dos tangos de Ernesto Nazareth, “representante modesto e, no entanto, a seu modo genial da música popular carioca. Mas os recursos musicais deste ou daquele academismo não bastavam para explorar a fundo o folclore nacional, em que se misturam elementos índios, africanos e ibéricos, numa fusão toda original.” E daí para frente, tecerá em sua *História da Música* toda uma reverência ao nacionalismo de Heitor Villa-Lobos. Interessante é reparar que Carpeaux não desenvolve a questão sobre as possíveis referências para a constituição de uma obra nacionalista, muito embora coloque Ernesto Nazareth juntamente com outros compositores que, certamente, representam o nacionalismo musical brasileiro.⁵⁴⁵

Interessa a esta discussão, em particular, o momento em que a obra de Ernesto Nazareth estava sendo considerada uma referência para a brasilidade musical, uma vez que o período em que esteve por São Paulo, em 1926, se caracterizava por um apelo à nacionalização da música brasileira, mas segundo a lógica do pensamento marioandradiano deveria seguir, peculiarmente, sua fase primitiva e também dotada de picardia romântica, de sotaque nacional afeita ao cancionero, ainda que música pura.⁵⁴⁶

Em dezembro de 1962, o então presidente da Academia Brasileira de Música, Andrade Muricy, escrevia em um panfleto divulgador do Seminário de Música *Ernesto Nazareth*, realizado em Vitória (Espírito Santo):

Pela primeira vez um encontro de compositores novos
do Brasil; vozes jovens para uma nova música, entre as
numeráveis músicas da nossa gente e da nossa terra;

⁵⁴⁵. Vide Otto Maria CARPEAUX, *O livro de ouro da História da Música: da Idade Média ao século XX*, pp. 434-44.

⁵⁴⁶ Mário de Andrade escreveu nesta época o seu *Ensaio sobre a música brasileira*. Jorge Coli bem associa a questão da brasilidade musical no período (1926 a 1928) com as obras do folclorista que mais demonstram a aguda preocupação nacionalizante. São elas: *Macunaíma* de 1927; *Lundu do escritor difícil* e *O Aleijadinho*, ambos de 1928. Vide Jorge COLI, *Mário de Andrade e a Música*, p. 45.

também, entre as de homem que exprime, em sonoridades, à consciência planetária.⁵⁴⁷

Nesta primeira parte, já fica clara a preocupação que havia pelo menos 40 anos iniciado entre os acadêmicos da música brasileira, em unir o conhecimento e, assim, a interferência das “numeráveis músicas de nossa gente” com a capacidade de expressar sonoramente um conhecimento universal ou, como quis dizer, *consciência planetária*, isto é, o conhecimento acadêmico e sistemático da música erudita ocidental.

Andrade Muricy, nesta elocução, remeteu-se à obra de Ernesto Nazareth como sendo uma síntese de “*todas as expressões do populário nacional*”. E esta é que viria desde o final do século XIX influenciar a constituição estética das obras dos compositores brasileiros nacionalistas do século XX.

Em todo o final do século XIX e nos primeiros lustros do atual [XX] os brasileiros viveram sob o signo de Ernesto Nazareth. A geração que realizaria a nossa escola nacionalista na composição de classe criou-se, informou a sua sensibilidade e a sua imaginação aos acentos do Brejeiro, do Bambino ou do Ameno Resedá. A música que impressionou Darius Milhaud demarcou profundamente a de Villa-Lobos, de Mignone, de Radamés Gnattali, de Brasília Itiberê, de Camargo Guarnieri.⁵⁴⁸

Para concluir, o presidente da ABM expõe Nazareth como um compositor que ficou no limiar do erudito e do popular, passando de um lado para o outro sem muitos problemas, uma vez que o Rei do Tango Brasileiro era também exímio executante de Chopin e outros românticos, bem como um catalisador da alma popular do carioca.

Nazareth, sem fronteira do propriamente artístico, com a grande nobreza da naturalidade e da espontaneidade, de uma invenção multiforme e polivalente. Os jovens

⁵⁴⁷ Andrade MURICY, *Seminário de música Ernesto Nazareth em Vitória*, 1962. (panfleto)

⁵⁴⁸ *Ibid*, 1962.

criadores da música brasileira não poderiam encontrar mais generosos braços a que se acolherem.⁵⁴⁹

Faz-se importante notar a adjetivação que Muricy emprega a Nazareth, quando fala da sua *naturalidade e espontaneidade*, referindo-se à vocação do popular/nacional, quase elementar ao populário e que carregava em si o compositor carioca, e isto por conta de amalgamar diferentes estilos e ritmos, oriundos ou não do Brasil. Por isso mesmo, debruçar-se sobre a sua obra seria como ser abraçado pela matéria-prima que fomentaria a constituição da brasilidade e, portanto, do nacionalismo musical. Cabe ressaltar, conforme citação anterior, que Mário de Andrade, décadas antes, já reprovava o uso extensivo dos maxixes e tangos como referência característica e exclusivista para a música brasileira de concerto. Mas tomemos por base a análise que faz de Ernesto Nazareth como possível referencial estético.

Durante a famosa palestra de 1926, o esteta paulista procurou demonstrar onde é possível encontrar os elementos que compõem uma estética, razoavelmente, aceitável para os padrões acadêmicos que potencializariam os característicos para a composição da brasilidade na música erudita nacional – ainda que não fosse a referência exclusiva, mas, a carioca por excelência –, mesmo apontando as facetas mais vulgares da obra do Último Pianeiro.⁵⁵⁰

O esteta apresenta uma alocução, claramente, direcionada a uma platéia bastante específica e com objetivos também iluminados: visa propagar o modernismo nacional da música erudita, tratando a música popular dançante por popularesca, o que quer dizer menor em significância acadêmica, visto que a academia objetiva a música pura ou artística. Daí a forma aparentemente desdenhosa, mas bem ao jeito de seu tempo, quando pouco se preocupavam os teóricos com o “politicamente correto” muito em voga em nossos dias. Dizia o esteta que:

⁵⁴⁹ Ibid: 1962.

⁵⁵⁰ Modo como Ernesto Nazareth aparece alcunhado no CD-rom “Ernesto Nazareth: rei do choro”, CD’Art, 1997.

Em geral, as composições dançantes baseiam a sua vulgarização no imitarem o coro orquéstico popular. As danças do povo são em sua maioria infinitas danças cantadas. De primeiro foi sempre assim e os instrumentistas virtuosos da Renascença quando transplantaram as gigas, as alemandas e as sarabandas do canto para os instrumentos tiveram que fazer todo um trabalho de adaptação /.../. Esta adaptação consistiu em tirar das danças cantadas a essência cancionista delas e dar-lhes caráter instrumental. Substituíram o tema estrófico pelo motivo melódico, a frase oral pela célula rítmica. Embora ainda com reservas, pelo estado atual dos meus conhecimentos antevejo que tal qual a mi longa e o tango argentino sucessor dela, o maxixe também teve origem imediata instrumental. Porém, tanto o maxixe como o tango argentino e como o fox-trot para se popularizarem viraram logo liederescos, se tornaram danças cantadas.⁵⁵¹

Embora Mário de Andrade procurasse demonstrar que a música instrumental, ou pura, como se pretende, é a que dá o caráter mais forte na constituição da música erudita. Também justificará que mesmo os grandes compositores trazem em si elementos convidativos ao canto, ou ainda derivados dele, como para diferenciar e engrandecer a maneira de Nazareth compor a sua música de forma livre e, antes de tudo, instrumental, tal quais os altivos mestres da arte de compor eruditamente, mas que sua obra é toda ela cantabile.

Não que quem o faça pela influência absoluta do canto seja menos qualificado; longe disto, mas esta parece ser a maneira que Mário de Andrade encontrou para dizer que Ernesto Nazareth é, sem sombra de dúvida, um compositor em diferencial:

Essa feição cancionista a gente percebe mesmo nos mais admiráveis músicos coreográficos como John Philipp Souza, Johan Strauss pela norma fraseológica /.../. Se sente a melodia cantada, se sente o verso oral. Pois Ernesto Nazareth se afasta dessa feição geral dos compositores coreográficos por ter uma ausência quase

⁵⁵¹ V. Mário de ANDRADE, “*Ernesto Nazareth*”: In *Ilustração Brasileira*, junho de 1928. Acervo da FBN-RJ, *clipping*, p. 248.

sistemática de vocalidade nos tangos dele. É o motivo, é a célula melódica ou só rítmica que lhe servem de base para as construções. O “Espalhafatoso”, por exemplo, é construído sobre uma célula rítmica só, ao passo que o “Sagaz” é inteirinho arquitetado sobre um motivo rítmico-melódico de quatro notas.⁵⁵²

Embora as músicas de Nazareth sejam, em geral, de células simples e por vezes repetitivas, Mário de Andrade frisa que a genialidade dos seus tangos está na inventividade com que o compositor apresenta nas combinações rítmicas e melódicas, que inevitavelmente causam impressão de variedade e autenticidade digna de um profícuo gênio da música. E segue explanando que:

Imagina-se, pois que força de invenção rítmica ele possui. Está certo. Poderão falar que afeiçoa especialmente certas fórmulas de medida que se repetem em obras diferentes /.../ Também está certo, porém isso não quer dizer pobreza não. É duma variedade rítmica estupenda e entre os parceiros dele não tem nenhum que seja tão couro-nágua para desenvolver um motivo rítmico. E são prova no mais dessa riqueza e poder o “Fon-Fon”, o “Garoto”, o “Pierrot”, o “Tenebroso”.⁵⁵³

São três os momentos que se pode identificar no discurso de Mário de Andrade para definir a pianística contida na obra de Ernesto Nazareth: é, primeiramente, desta inventividade rítmica e de sua combinação singular com a habilidade melódica, numa amálgama sutil própria de várias de suas peças, e neste caso essencialmente seus tangos, que se define o caráter pianístico de suas composições, feitas, antes de tudo, para o piano.

Ao escutar os tangos de Ernesto Nazareth, pode-se por vezes distinguir, mesmo quando executados ao piano, as linhas que poderiam ser tocadas por outros instrumentos, e neste caso os típicos a serem manuseados pelos chorões. Por conta disto, fica a necessidade de uma habilidade técnica para a perfeita

⁵⁵² Ibid, p 248-1

⁵⁵³ Ibid, p 248-1

exposição de sua obra. Mencione-se, por último, a influência que o referido compositor tem da obra de Chopin.

A isto tudo se soma a simplicidade harmônica com que produzia suas peças, reflexo imanente das manifestações musicais populares das ruas, expressa em sua música de modo geral, que se fundia ao complexo do universo erudito, dando aí a justificativa de uma autêntica obra de arte.

E quanto a isto, Andrade eloqüentemente bradou:

Por todos estes caracteres e excelências, a riqueza rítmica, a falta de vocalidade, a celularidade, o pianístico, muita feita de execução difícil a obra de Ernesto Nazareth se distancia da produção geral congênere. É mais artística do que a gente imagina pelo destino que teve e deveria estar no repertório de nossos recitalistas. Posso lhes garantir que não estou fazendo nenhuma afirmativa sentimental não. É a convicção desassomburada de quem desde muito observa a obra dele. Si alguma vez a prolixidade encomprida certos tangos muitas das composições deste mestre da dança brasileira são criações magistrais, em que a força concepcional, a boniteza da invenção melódica a qualidade expressiva estão dignificadas por uma perfeição de forma e um equilíbrio surpreendente.⁵⁵⁴

Mário de Andrade, procurou bem qualificar a música européia, mas põe reparo que mesmo aquela, a do Velho Continente, é também composta de influências populares, principalmente, e de forma mais evidente na dos românticos e modernistas – estão aí as obras de Chopin, Glinka e até do próprio Milhaud, para provar.

O interessante da exposição de Mário de Andrade sobre os tangos de Nazareth é o fato de ter defendido a originalidade brasílica das peças do pianero exatamente na mistura dos elementos que as compõem, de um modo geral, com todas as interferências da habanera cubana, da polca, da música dos negros

⁵⁵⁴ Ibid, 248-1

africanos a mais difundida, como o lundu. Tudo isso com o acabamento peculiar que o conhecimento da música erudita européia lhe permitia dar.

Também o crítico Assis Memória em artigo de 1924 fez referência a Ernesto Nazareth como fonte inspiradora para o nacionalismo musical, depois de explicar sobre particularidades do compositor carioca Memória conta que: “Nazareth tocou, duas horas seguidas, somente músicas suas, quer dizer música brasileira, a sua especialidade, o seu objetivo d’arte, a sua obsessão”.⁵⁵⁵

De pronto, vê-se a preocupação, e, por esse motivo, a confusão estabelecida que o autor tenha com relação ao fato de Nazareth ter como “obsessão” fazer música brasileira, algo que sugeriria o nacionalismo expresso em suas peças. Porém, a naturalidade e espontaneidade com que o compositor criava sua obra tanguística, era antes fruto de uma realidade sociocultural e material, tipicamente, urbana do Rio de Janeiro de seu tempo. De sorte que Nazareth não tendia ideológica, tampouco militava esteticamente em favor do nacionalismo, pois que unicamente compunha música nacional.

Já na parte final da matéria, Assis Memória compara, equivocadamente, Nazareth a Wagner, no que tange à identificação com a nacionalidade, em um eloqüente discurso ufanista:

Disse glorioso publicista que Wagner é a própria alma da Alemanha musicada, tanto o imortal músico encarnou, na sua obra, a essência toda do espírito germânico, tanto o gênio amou o solo natal! Falando-se de Nazareth, pode-se avançar, por igual, que ele é a mesma alma do Brasil em harmonizar o coração da Pátria em acordes, a indômita, e sentimental, e transbordante índole nacional no que nós temos de mais terno e mavioso, mas também no que nós possuímos de mais estuante e de mais invencível.⁵⁵⁶

Comparar as atitudes musicais dos dois compositores, no que concerne à programática necessária para a identificação de um nacionalismo, é inviável, dada a realidade que contextualizara a vida de Richard Wagner dentro de uma

⁵⁵⁵ Assis MEMÓRIA, *Maestro Nazareth*, pp.24-25.

⁵⁵⁶ *Ibid*, p. 25.

configuração específica ontológica alemã, no processo de sua unificação nacional. Já Ernesto Nazareth, um monarquista intimidado frente ao republicanismo que tomava os ares da capital, teve uma realidade e uma práxis completamente distinta tanto pessoalmente – e isso já seria suficiente – como pela função social de suas obras. Portanto, em realidade absurdamente incomparável.

Diferença que passa até mesmo pela mestiçagem brasileira, que garantiu intrigas homéricas na elite burguesa, pregoeira da nacionalidade e fiadora do progressismo civilizatório de caráter europeizado, mas por “azar” confrontado com a mixórdia da população composta de trabalhadores pobres, e, em sua maioria, de negros e mulatos sabujos ou errantes, no geral pouco absorvidos, enquanto força de trabalho pela incipiente industrialização ou mesmo pelo mercado de trabalho agrícola e o comércio urbano no Rio de Janeiro da aurora republicana. É desses mestiços populares, por assim dizer, e urbanos que Ernesto Nazareth imbuíu a sua música mais difundida entre nós: seus *tangos*. Bem diferente do ambiente refinado dos teatros que salvaguardavam na Prússia os cromatismos de *Tristão e Isolda*.

Está claro que a comparação entre os dois músicos demonstra um tipo de ufanismo bastante afeito a um militarismo como o que fez de Wagner símbolo da Alemanha unificada e disposta às investidas imperialistas. Sem questionamento dos dramas humanos engendrados por tais investimentos culminados na catastrófica Primeira Guerra Mundial.

É inegável o espantoso impulso que tiveram todas as artes na pós-Primeira Grande Guerra. Claro está que esse fato apenas adiantou toda uma produção artística singular, historicamente falando, fruto advindo das angústias que a humanidade sofreu, em especial na Europa. Até porque foram quatro anos de carnificina, e novas disposições tecnológicas a favor da guerra, renovadas formas de governo e sistemas avançados de ciências surgiram a partir de então, assim como as artes não poderiam deixar de ter também um desenvolvimento peculiar.

O que ocorreu naquelas primeiras décadas do século passado foi, de fato, uma aparente universalização das idéias em todas as direções. No entanto, aos poucos, o universalismo revelou-se identificador de singularidades regionais.

Mário de Andrade conclui, como já foi dito, que: “compreendemos o que havia de russo em Stravinski, de ianque no Jazz-band, de italiano no futurismo de Rúsolo, de alemão no expressionismo de Schoenberg”.⁵⁵⁷

Note-se que o folclorista aponta que as percepções acerca do regionalismo existente nas obras dos referidos compositores ocorreram de forma espontânea, e, até mesmo, por fatalidade e ingenuidade, pois que, na idiosincrasia desses músicos, o elemento nacional não se apresentou como programa.

A exacerbação nacionalista, a patriotada sem sentido – que ocorreu em alguns países até sem razão de ser – escondeu, sob os auspícios da nação, toda uma política armamentista, expansionista, colonialista, da qual certamente não tomaram parte as consciências de talhe democrático daquele instante.

Mário de Andrade identificou o que há de relativo na contemporaneidade universal até aquele momento, uma vez que para ele: “Cada país, principalmente cada raça e cada civilização têm, no momento, suas exigências especiais e específicas, que dão pra nação uma contemporaneidade nacional mais importante que a universal, que é vaga, idealista e bastante inútil”.⁵⁵⁸

Desta forma, os artistas afeiçoaram sua arte de acordo com a contemporaneidade nacional que lhes era familiar. Para concluir, o autor de *Pequena História da Música* admitiu que “Nisso nós não fizemos em música, mais que acentuar o movimento nacionalista que no século XIX principiara criando escolas nacionais”.⁵⁵⁹

Eis um dos pontos importantes do pensamento marioandradiano para a resolução do que tenha sido a expressão específica de um romantismo que se constituiu hiper-tardiamente.

A diferença é que Ernesto Nazareth transita entre o erudito e o popular, trazendo em sua obra o primitivo, o tradicional juntamente com a sofisticação e elevação espiritual acadêmica, mas sem exageros, possibilitando a transformação

⁵⁵⁷ Mário de ANDRADE, *Pequena História da Música*, p. 195.

⁵⁵⁸ *Ibid*, p. 195.

⁵⁵⁹ *Ibid*, p. 195.

da consciência do povo em torno de sua identificação para consigo mesmo, ao menos em parte, frente à pluralidade cultural da qual o país ainda guarda.

Assim, mesmo a constituição da nacionalidade da música brasileira está fadada ao academicismo. Do contrário, dentro do discurso contextual no qual está inserido também Mário de Andrade, não passará de música chula.

O modernista falou das inflexões e do caráter expressivo que Ernesto Nazareth imprime em seus tangos, tirando deles ou mesmo lapidando o que de grotesco há destas inegáveis interferências populares e dançantes. A vagareza, a intensidade, enfim, o sortilégio com que argumenta, musicalmente, suas peças o conduz a todo um cabedal que o separa dos quais produzem os maxixes, e decerto influenciam tenazmente todo o seu trabalho, referindo-se aos tangos, às polcas-lundus ou, simplesmente, às polcas.

Para finalizar a exposição geral acerca das características da obra de Ernesto Nazareth, Mário de Andrade fez menção à expressividade psicológica como elemento diferencial de sua música com a de gênero popular, e foi além: chegou a dizer que nem mesmo a música nacional dela se aproxima. Porque o caráter instrumental de sua obra, bem como a interferência que sofre de compositores românticos, além da expressividade que propõe impressões várias, algo que na música popular não existe, o coloca no rol dos compositores de música pura, sendo muito próximo do que seria a música européia de concerto. Mário de Andrade tomou o cuidado de mencionar o quanto da música popular brasileira terrantesa é engalanada.

Mário de Andrade explica que a música popular brasileira está mais próxima da música pura, por não ter uma expressividade correspondente ao discurso e/ou poética e mesmo ao título. Na música popular a que se refere, não existe a expressão em sua forma aprofundada da palavra, do falar, do patético, por assim dizer.

Segundo a análise de Mário de Andrade, “Ernesto Nazareth muitas vezes se aproxima deste gênero da música psicológica e descritiva, e o título dos tangos dele não raro querem significar alguma coisa”.⁵⁶⁰

⁵⁶⁰ Mário de ANDRADE: *Ernesto Nazareth*, p. 248 – fl.2

Esta característica curiosa dos títulos é uma tradição que Ernesto Nazareth seguiu e que vinha desde os lundus, polcas e modinhas do Primeiro Império. Contudo, não há dúvidas de que em muitos casos é perceptível a qualquer leigo o *ethos* da música, estreitamente relacionado com o título.

Desta forma, Mário de Andrade irá tratar as peças de Nazareth por verdadeiras obras-primas, e mencionará uma série de peças que possuem esta característica psicológica que sela a profícua produção do compositor enquanto arte de fato, diferenciando-o, definitivamente, de outros músicos de sua época. Parece-me justo lembrar que nem todas as suas peças apresentam esse tipo de preocupação, ou que pelo menos esta ocorre de forma mais discreta, não tão evidente como nas peças que o esteta se põe a citar:

O “Está chumbado” cuja rítmica é um pileque de expressividade impagável. No “Soberano” a dinâmica dos harpejos oitavados de imponência soberba ergue soberanamente do teclado/.../. o “Tenebroso” que é de deveras tenebroso e o “Talismã” todo de mistério e estranheza...⁵⁶¹

Alencar Pinto também tece comentários sobre a relação entre imagem cinematográfica e a expressão musical de Nazareth neste período. Tal análise está calcada na experiência particular do autor, que relata ter freqüentado as matinês, onde pela primeira vez teve contato com a música de Ernesto Nazareth:

Pela primeira vez, ouvi música de Nazareth acompanhando as impagáveis comédias do cinema silencioso, e que é, seguramente, em consequência destas lembranças, que ainda hoje não posso ouvir o “Escorregando” sem pensar no pastelão, nas quedas engraçadas, nas situações perigosas, nos grandes bigodes dos guardas da Keystone. E, quando a música chega aos acordes finais, tenho sempre a impressão de encontrar aquele velho letrado convidativo, que aparecia ao término de cada sessão: “FIM. Voltem na próxima semana”.⁵⁶²

⁵⁶¹ Ibid, p. 2

⁵⁶² Aloísio de Alencar PINTO, *Ernesto Nazaré*, p. 43.

Pode-se, a partir do depoimento acima, retomar a análise do discurso de 1926, em que Mário Raul Moraes de Andrade põe reparo que Ernesto Nazareth raramente apresenta em seus tangos o tom menor ou mesmo certa tristeza, melancolia típica existente nas composições dos populares, tal como fazia o inesquecível Marcelo Tupinambá.⁵⁶³

As duas últimas peças acima mencionadas pelo folclorista (*Tenebroso e Talismã*) apresentam esta característica. No entanto, é fundamental lembrar que a obra de Ernesto Nazareth, sobremaneira os tangos é, no geral, produzida em tom maior, o que de pronto, na forma mais rudimentar de apreciar uma música, a define como *tipicamente alegre*, representante legítima da alma do povo carioca, com toda a sua astúcia e jovial vivacidade.

Nazareth não sabe ter essa tristura sonora e chiando que não faz mal. Descendo em linha reta dos vatapás apimentados e quando entristece é duma violência sorumbática, é sombrio, é mesmo trágico. Se observe, por exemplo, o Myosotis, o tango Tupinambá e essas três perfeições que são o Odeon, o Digo e o Bambino. Só mesmo no famoso Brejeiro ele atingiu a tristura provinciana.⁵⁶⁴

Importante lembrar que o fator psicológico e descritivo é bem característico da música romântica, de modo que a valorização dessa característica da obra de E. Nazareth põe-se a favor de um projeto que busca a primavera do povo brasileiro. No mesmo sentido, na Europa o romantismo significou a música da civilização que se adiantava em termos de nação, sociedade, cultura, política e economia, rompendo em diferencial com a lógica do mundo especificado pelas relações postas no antigo e aristocrático regime, neste contexto de análise em significativa analogia com o arcaísmo das prerrogativas postas pela especificidade histórica da República Velha.

Passado o momento em que Mário de Andrade retrata ou descreve a música de Nazareth em suas principais características, sempre tentando justificar

⁵⁶³ Ver a propriedade melancólica da música brasileira em Mário de ANDRADE, *Aspectos da Música Brasileira*, 1991.

⁵⁶⁴ Mário de ANDRADE: *Ernesto Nazareth*, p.248-fl.2.

a sua excepcionalidade dentro de um todo da produção musical nos anos que se seguiram e cercaram a vida do compositor, o célebre esteta irá buscar esclarecer a importância do compositor dentro da musicalidade nacional e da formação histórica do maxixe, bem como a inegável evolução que teve a síncope, célula musical de contratempo rítmico já usada na Europa por Bach ou mesmo no fado português, que no Brasil Colônia se efetivou na modinha. Sobre a síncope no Brasil, o esteta irá classificá-la como sendo duma “*identidade rítmica absoluta e pode-se mesmo dizer insubdivisível. Essa evolução está refletida na obra de Ernesto Nazareth*”.⁵⁶⁵

Naquele instante no qual Mário de Andrade proferia a palestra, hora se analisa, não havia, ainda, nenhum trabalho científico que levasse ao conhecimento das origens históricas de nossa música popular, nem mesmo dos nossos compositores que se aventuravam pela música erudita tipicamente européia. Daí sua possível dificuldade de deixar, em seu colóquio, registradas as pistas sobre as origens de nossa estruturação musical de forma mais clara e precisa. Tece, ainda, crítica ácida à musicologia brasileira de seu tempo:

Ora vamos e venhamos: a nossa musicologia não tem feito até agora nada mais que escrever os dísticos desses túmulos ou plasmar o gesto empalamado de estátuas que a ninguém não edificam. Embora haja utilidade histórica ou estética nas obras de Rodrigues Barbosa ou Renato Almeida, se deverá reconhecer com franqueza que essa utilidade é mínima porque é destituída de caráter prático.⁵⁶⁶

Embora reconheça alguns esforços feitos por uns poucos estudiosos, nos quais podemos até incluí-lo, Mário de Andrade conclui lamentando e sinalizando para a necessidade de uma ação mais contundente com relação à investigação acerca de nossa música:

Ninguém entre nós se aplicou a recolher, estudar, discriminar essas forças misteriosas nacionais que continuam agindo mesmo depois de mortas. Tudo se

⁵⁶⁵ Ibid, fl. 2

⁵⁶⁶ Ibid, fls. 2-3.

perde na transitoriedade afobada da raça crescendo. Nossas modas, lundus, nossas toadas, nossas danças catiras, recortadas, cocos, faxineiras, bendeguês, sambas, cururús, maxixes e os inventores deles, enfim tudo o que possui força nessa mania para organizar a musicalidade brasileira já de caráter erudito e artístico, toda essa riqueza gente e exemplar está sovertida ao abandono enquanto a nossa musicologia desenfreadamente faz discursos, chora defuntos e cisca datas.⁵⁶⁷

Para finalizar a palestra, Mário de Andrade fala da importância que há em investigar as fontes produtoras da nossa música popular, para que a partir daí tenham-se referências de suas origens, e que possam por sua vez influenciar a produção musical acadêmica. Bem como deve os acadêmicos buscar, a todo custo, levar o conhecimento da música erudita e as interferências sofridas pela música popular ao povo, para que este dela faça gosto. Daí a homenagem que faz aos que se esforçam por mesclar e trazer em sua obra a clara influência da música popular para uma constituição do caráter estético nacional da música erudita ou mesmo acadêmica.

Por conta disso, segundo Mário de Andrade: “*se deve homenagear os Nazareths e os Tupinambás, os Eduardos Soutos, e as Franciscas Gonzagas que criam para o povo e por ele*”.⁵⁶⁸

Andrade não deixa de mencionar o já comentado e lamentável ocorrido no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, quando do concerto organizado por Gallet que continha em seu programa músicas de Ernesto Nazareth, que chegou a precisar de garantia policial contra manifestantes que eram, radicalmente, contra a inserção de tangos num repertório que se pretendia acadêmico. O esteta aqui saúda a platéia a que se dirige que parece ansiosa, como ele próprio, para receber o Rei do Tango Brasileiro.

Em outro momento, já em 1934, Mário de Andrade escreveu uma matéria comentando a morte de Ernesto Nazareth, ocorrida em 4 de fevereiro. Haviam se

⁵⁶⁷ Ibid, fl. 3.

⁵⁶⁸ Ibid, fl. 3.

passado exatamente sete dias de sua morte quando foi publicada. Nela, o crítico musical demonstra estar deveras transtornado e indignado com o ostracismo em que se encontrava o compositor.

Ora os jornalistas deram de repente a notícia de que Ernesto Nazareth tinha morrido. É bem o que amargamente se poderá chamar de “morte de defunto”, porque Ernesto Nazareth de há muito que estava morto na leve memória dos homens. Os moços, os bailarinos que agora terão vinte anos, esses, na maioria infinita, nem mesmo com notícia dessa morte, poderão rememorar coisa nenhuma. Ernesto Nazareth não representará nada pra eles nem mesmo a memória de algum namoro antigo.⁵⁶⁹

Logo no primeiro parágrafo da primeira matéria póstuma ao compositor, Mário de Andrade faz menção ao abandono a que foi relegado Nazareth havia pelo menos 20 anos, ou seja, aproximadamente desde quando começou a Primeira Grande Guerra, em 1914, referência importante porque marca também o início do declínio da *Belle Époque*. No mesmo parágrafo, complementa:

Pessoas mais velhas sim, essas terão maxixado algum dia revelho, aos balouços do “Bambino” ou à pererequite do “Apanhei-te cavaquinho”. E se recordarão agora desse nome que estava nas capas das músicas expressas num tempo que não havia discos, e poderão compreender o mundo de ventura nos dado um dia por esse que foi o bomba do nosso ritmo, Rei do Tango Brasileiro.⁵⁷⁰

Mário de Andrade demonstra certo saudosismo, embora ele mesmo fosse jovem o bastante (41 anos) para não se lembrar com a mesma intensidade que um sexagenário da época em que Nazareth alegrava os salões de baile da burguesia carioca. No máximo, vislumbrou de sua obra nas salas de espera do Cinema Odeon, onde ninguém mais dançava as suas músicas.

⁵⁶⁹ Mário de ANDRADE, *Música e Jornalismo*, p. 134.

⁵⁷⁰ *Ibid*, 134.

Mário de Andrade refere-se a Nazareth como *bomba do nosso ritmo*, algo que demonstra a relevância e peculiaridade existente nas peças do compositor, ressaltando aí os tangos brasileiros.

A importância que o esteta dá ao ritmo na obra de Ernesto Nazareth pode ser mais bem compreendida quando da explicação que o esteta expõe acerca do ritmo de um modo geral, em seus manuscritos sobre estética musical, onde conclui sinteticamente que:

A vida se manifesta pelo movimento. O homem pra compreender o movimento o organizou. O organizou de duas maneiras: uma abstrata consciente a que em geral a gente dá o nome de tempo (minutos, horas, dias, semanas etc.) e outra expressiva subconsciente que tem o nome de ritmo.⁵⁷¹

Ou seja: o ritmo é um fator que se tornou musical por representar de imediato uma humanização dos ruídos da natureza, depois sistematizado por uma prática impulsiva de sua execução obviamente realizada pelo homem em sociedade. Neste sentido, a atitude musical como um todo é algo subjetivo por excelência, e esta subjetividade é histórica e socialmente construída e com as interferências individuais cabíveis, expressando de forma lúdica a realidade em que está inserido o indivíduo criador. Assim, o tempo é a organização *abstrata* do movimento, o ritmo é sua organização *expressiva*.

O ritmo, aqui posto por Mário de Andrade, é manifestação lingüística, portanto, passivo de transformação à qualidade artística e, portanto, constitui-se como fenômeno social de pronto, “porque o artista /.../ é um ser social; em segundo, porque sua obra /.../ é sempre uma ponte, um traço de união, entre o criador e outros membros da sociedade;” e por fim, “dado que a obra afeta aos demais, contribui para elevar ou desvalorizar neles certas finalidades, idéias ou valores”, e isto porque Mário de Andrade considerando a obra de Nazareth obra de Arte pondera que a contenha “uma força social que, com sua carga emocional e ideológica”, e aquela já foi posta pelo esteta em conta da expressividade típica

⁵⁷¹ Mário de ANDRADE, *Introdução à Estética Musical*, p. 79.

das peças nazarethianas, pois que cada uma delas “sacode ou comove aos demais”, membros que dividem tal experiência estética em sociedade. “Ninguém continua a ser exatamente como era, depois de ter sido abalado por uma verdadeira obra de arte”,⁵⁷² tal como nos estremeceu a *BOMBA de nosso ritmo*, Ernesto Nazareth.

A obra de Ernesto Nazareth constitui-se como expressão sintética da sociedade, e isto formal, harmônica e ritmicamente, pois que em sua obra, como um todo, está atrelada ao subconsciente do compositor, que por uma necessidade de seu espírito expressa o resultado de uma realidade que se apresenta, entre outras maneiras, pela amálgama sociocultural existente na urbe do Rio de Janeiro de então, e que foi por ele, o compositor, vivenciada.

Mário de Andrade, no parágrafo seguinte, apontará e readmitirá a música de Nazareth como popular, e mais, com uma função social muito bem definida. Trata a música do Rei do Tango como própria para dançar, mas que esta função é posta em um tempo determinado, e que o modismo da época a tornou efêmera, uma vez que há muito não se faz dançá-las. Neste sentido, a função social que tem a sua música transforma-se: de dançante passa a ser alvo de recitais e audições, ou mesmo, interessante apenas aos ouvidos dos músicos e compositores que a compreendem como registro de uma época, ou fonte primária para uma referência estética arraigada ao sotaque carioca, e assim, também brasileiro.

Ernesto Nazareth foi um compositor admirável. Nacionalmente falando, ele está entre os maiores que tivemos; e no gênero de música a que se dedicou, a dança urbana feita pra dançar, ele se eleva à altura de João Strauss, é um gênero precário de composição, de vida efêmera muito prática, fazer dançar os outros. Muito embora as melhores composições desse gênero possam ser revividas um tempo, que é o que sucede atualmente com as valsas de Strauss, o suceder das modas torna essas músicas sem valor prático permanente. Destituídas, por isso, da sua principal finalidade, essas músicas são esquecidas, feito as modas. Só para os músicos é que Ernesto Nazareth

⁵⁷² Adolfo Sánchez VAZQUEZ, *As Idéias Estéticas de Marx*, p. 122.

conservará sempre seu valor. Para os dançarinos da cidade desde muito que ele não existe mais, da mesma forma com que nos nossos dias o maxixe não existe mais.⁵⁷³

Percebe-se que é, justamente, pela prática funcional da música de Nazareth, feita para dançar, que Mário de Andrade irá tê-la, por exemplo, a sua lógica estética nacionalista, como elemento posto à especificidade da referida arte primitiva, relacionada diretamente a uma prática e não especificamente à contemplação pura. Uma vez que perde tal função é mui rápido socialmente esquecida.

Em seguida, Mário de Andrade irá expor que o fator que leva à mudança de nome de gêneros, e que por vezes em muito se assemelham, é algo que retrata, estritamente, uma fase psicológica da dança urbana.

Este caráter psicológico que dá “heterônimo” ao mesmo gênero musical é antes social e historicamente construído, com todas as interferências que a práxis vivenciada pelo criador – o artista – em meio aos batuques dos negros e às outras interferências musicais que também passaram pelas mãos dos escravos urbanos de então, mesmo que advindas dos flancos europeus (tal como a polca e a habanera).

As fases psicológicas das danças urbanas a que Mário de Andrade se referia devem ser relacionadas de imediato com o caráter social que a estética de um modo geral possui.

Ora Ernesto Nazareth é o mais típico representante do maxixe. Do maxixe carioca, que é uma das muitas modalidades da dança urbana característica do Brasil, oriunda dos batuques rurais dos negros, urbanizados em dança pra pares, ao contato da habanera cubana e da polca européia. Chamaram-lhe “tango” a princípio, depois maxixe, e agora samba. Essas mudanças de nome não são desarrazoadas, pois que cada uma delas

⁵⁷³ Mário de ANDRADE, *Música e Jornalismo*, p. 134.

representa uma fase, por assim dizer, psicológica da dança urbana brasileira.⁵⁷⁴

Tal entendimento vai à mesma direção teórica em que Vazquez se apóia. Pois que, segundo este esteta, “as relações entre arte e sociedade não estão dadas de uma vez por todas; são relações históricas e, portanto, problemáticas. Modificam-se tanto a atitude do artista para com a sociedade quanto a desta para com aquele”, isto porque tanto o artista enquanto homem concreto se modifica “quanto à sociedade na qual faz a sua arte, e, com isso, seus valores, ideais e tradições”.⁵⁷⁵

Em seguida, o folclorista comenta a discussão que teve com Nazareth com relação ao tratamento estilístico de seus tangos – se maxixes ou tangos de fato – e admite que Nazareth tenha tido razão, de certo modo, ao não querer ver seus tangos sendo chamados de maxixes. Entrementes, na citação anterior, considera Nazareth como o mais típico representante de tal gênero.

O próprio Nazareth discutiu comigo, uma feita, por eu nomear de “maxixes” as composições dele, me afirmando que não, não eram “maxixes”, mas “tangos”, e que estes não eram tão “baixos” como aqueles. E sob certo ponto de vista ele tinha razão.⁵⁷⁶

Em outro momento, Mário de Andrade fará a distinção entre maxixes e tangos, admitindo que a polca a origem de ambos; contudo, o segundo gênero obteve uma interferência sutil da habanera, e por isso foi, socialmente, constituída em meio aos bailaricos e puladinhos do Segundo Império. Já o maxixe, teria feições mais brutas, grotescas, de execução destinada aos populares, taberneiros. Andrade deixa claro que Nazareth não queria aviltar suas peças com o desprestigiado título de maxixe, e com razão, uma vez que suas peças, como se sabe, eram estruturalmente bem arquitetadas e de uma riqueza expressiva singular, principalmente nos tangos.

⁵⁷⁴ Ibid, p. 135.

⁵⁷⁵ Adolfo Sánchez VAZQUEZ, *As Idéias Estéticas de Marx*, p. 123.

⁵⁷⁶ Mário de ANDRADE, *Música e Jornalismo*, p. 135

Entretanto, o esteta voltou-se para a influência que o maxixe exerceu sobre os tangos de Nazareth, justificando que “por outro lado, desde o baile a Júlio Roca, 1905, o maxixe adquirira foros de burguesia e reprincipiara vida honesta. E o caráter das composições de Nazareth é bem o do maxixe”.⁵⁷⁷

O esteta distinguiu dois momentos da formação do tango ao longo da história, demonstrando mais uma vez que apenas se pode compreender o *ethos* de dado gênero musical observando o meio social e histórico onde se manifesta.

Evolução curiosa essa da dança nacional... De primeiro com os nossos tangos havaneirados é, sobretudo o dengue açucarento do mulato, a sua sensualidade pegajosa que aparece. Dança mole, macia, cariciosa e /.../ sem caráter. Depois o Rio de Janeiro impôs a esse tango o domínio do branco, deselegantizando-o, encrudecendo-o, deixando a música duma nitidez brutal.⁵⁷⁸

É desta brutalidade que o branco submete à música influenciada pela malemolência de nossos negros que vão resultar os tangos de Ernesto Nazareth, já completamente estruturados e endurecidos. Este embranquecimento do maxixe, ou mesmo do tango mais arraigado a ele, pode ser associado psicologicamente com o processo de reurbanização proposto por Pereira Passos, que transformou profundamente a organização geográfica e mesmo social do Rio de então, alterando consideravelmente as relações culturais ali estabelecidas.

Mesmo admitindo que Nazareth tenha participado desse embranquecimento da música, Mário de Andrade fez questão de ressaltar que é no maxixe, certamente, mais próximo das raízes híbridas que o formaram, como a própria raça brasileira, mestiça, onde o Rei do Tango se encontrava, dizendo que “Ernesto Nazareth representa a face do maxixe que se acabou”. Até porque, se esquecido estava na memória do povo, isto ocorreu devido ao modismo próprio de outra fase da história, social e cultural do país, que fez com que o *Último Pianeiro* perdesse sua função social inicial.

⁵⁷⁷ Ibid, p. 135.

⁵⁷⁸ Ibid, p. 135.

Deste modo a arte tem o poder de resistir “às grandes limitações, /.../, na medida em que partiu de um agora e um aqui concreto”. Apenas desta forma, a arte pôde ascender-se à concreta universalidade. Compreende-se assim, que o particular e o universal juntam-se de forma tão harmoniosa que a exageração acentuada para um ou para outro, leva inevitavelmente a uma quebra desta dialética e com seqüelas assisadas para a arte. “Às vezes, é o artista que rompe esta unidade por horror ao particular (a seu tempo, à sua classe, à sua sociedade);” há momentos em que “é a sociedade que empurra a arte para um caminho falso, pela ânsia de impor sua particularidade (seus valores, suas idéias, seus interesses)”.⁵⁷⁹

Para melhor entendermos este caráter efêmero de sua música e função social, no último parágrafo deste artigo Mário de Andrade diz que “Não quis permanecer muito em vida, além das maravilhas que criou e estavam abandonadas. Primeiro abandonou a inteligência e ensandeceu.” E, como para demonstrar a dor que sentia ao perder o amigo e grande músico brasileiro, Mário de Andrade, conclui, de forma poética, as últimas passagens de Nazareth:

Vivia em uma casa de maníacos em Jacarepaguá. “Mas eu não sou maluco!” ele devia gritar lá na prisão, como fazem os loucos. Mas os homens sabiam que ele não estava mais com juízo e o prendiam lá. Então Ernesto Nazareth fugiu. Andou pelos matos próximos, andou se escondendo em cachoeiras com os animais aceitadores, ou no ventre das águas maternas. Sentia fome mais alcançara algum sábio horror dos homens, não quis aparecer, morreu. /.../ foi buscar na cachoeira carnavalesca a essência forte que transformou no lirismo arrebatado dum cachoeiral, seus tangos.⁵⁸⁰

No artigo, que data de 1940, Mário de Andrade demonstrou surpresa e mesmo satisfeito quando do festival organizado pela Associação dos Artistas Brasileiros em homenagem a Ernesto Nazareth. E comentou, como que para frisar, o já mencionado absurdo caso de polícia que causou a inserção de suas

⁵⁷⁹ Adolfo Sánchez VAZQUEZ, *As Idéias Estéticas de Marx*, p. 124.

⁵⁸⁰ *Ibid*, p. 135

obras no recital organizado por Luciano Gallet, em 1922, no Rio de Janeiro, ressaltando o bom acolhimento que o compositor carioca recebeu dos paulistas em 1926, e que causou certa curiosidade e mesmo alguns aplausos. “Desta vez, o salão da Escola Nacional de Música se encheu e o sucesso foi grande”⁵⁸¹

Em outro trecho, o esteta porá reparo e peso crítico às interpretações que se sucederam pelos renomados concertistas⁵⁸². Neste momento, Andrade disserta sobre a necessidade da evolução musical, que a princípio parte da inventividade acerca da interpretação, que deve ser, por excelência, diferenciada tanto ao longo dos anos como ao passar por diversos intérpretes. “O que mais se transforma, em música, é justamente a interpretação e os caracteres da técnica interpretativa, o *toucher*, o movimento, as acentuações rítmicas, que são os elementos mais frágeis, mais sujeitos a mudanças de sensibilidade dos tempos”. Esta, segundo ele, é a contribuição criativa que o músico executante deve trazer, e neste sentido está indo contra o tradicionalismo, ao elogiar Carolina Cardoso de Menezes em detrimento ao contemporâneo Henrique Vogeler, que possuía todas as condições para se aproximar ao máximo da forma como eram executados os tangos no tempo de Nazareth.⁵⁸³

A justificativa para tal crítica está precisamente no fato de que, certamente, nem sequer Chopin ou mesmo Nazareth interpretaria suas composições por todo o tempo igualmente, e que isso é algo natural no processo evolutivo da música, assim como foi tratado no artigo analisado anteriormente, sobre a evolução do tango e do maxixe, ao partirem da polca, e a função social da música urbana.

Num outro momento do mesmo artigo, Mário de Andrade comenta a conferência que antecedeu ao concerto e que foi ministrada por Brasília Itiberê. O esteta ressalta a importância que os pianeiros tiveram na evolução da dança no Rio de Janeiro, tocando nos *assustados*⁵⁸⁴ da burguesia, e também nas salas de

⁵⁸¹ Mário de ANDRADE, *Música Doce Música*, p. 307.

⁵⁸² Os pianistas presentes no referido concerto eram os seguintes: Mário Azevedo, Arnaldo Rebello e Carolina Cardoso de Menezes, além do contemporâneo de Ernesto Nazareth e conhecedor do gênero musical de seu tempo, Henrique Vogeler.

⁵⁸³ *Ibid*, p. 308.

⁵⁸⁴ Termo que vem a designar bailes agitados e alegres.

espera dos cinemas no início do século, sendo eles, os pianeiros, responsáveis pela mescla de nossa música, tornando-a graciosamente mestiça.

Gente semiculta, de execução muito desmazelada como caráter interpretativo, foram na realidade esses pianeiros os fatores daquela enorme mistura rítmico-melódica em que os lundus e os fados dançados das pessoas do povo do Rio de Janeiro do Primeiro Império, contaminaram as polcas e havaneiras importadas. Como resultado de tamanha mistura, surgiram os maxixes e tangos que de 1880 mais ou menos foram à manifestação característica da dança carioca, até que o novo surto de samba dos morros os desbancou, com muito maior caráter e verdade popular.⁵⁸⁵

A distinção que marca a música destes pianeiros é, sobretudo, o caráter essencialmente instrumental que possui, diferentemente das manifestações musicais mais popularescas, porém não exatamente a chamada “folclórica”. É, pois, o elemento vocálico que dá à música, de uma forma geral, sua feição mais popular, e neste sentido até mesmo o jazz ou o tango argentino possuem uma característica estritamente vocálica, monódica por excelência, ainda que por vezes repleta do instrumentalismo, típico da música urbana. O que demonstra que a música desenvolvida pelos pianeiros no Rio de Janeiro possui uma evolução menos lógica e artificial, justamente por não ter no elemento vocálico o fator determinante de sua constituição e manifestação.

Acerca da razão existente para que a música carioca executada pelos pianeiros seja estritamente instrumental, em diferencial com o *jazz* norte-americano e o tango argentino, vocais, Mário de Andrade explica que isso se dá pelo fato de tanto nos EUA como na Argentina, os problemas raciais sempre foram muito mais acentuados, permitindo que a música dos negros tivesse lá se desenvolvido com maior liberdade, ou mesmo menor interferência dos brancos, e assim da burguesia. Já no Brasil, “o próprio aproveitamento burguês do lundu dos escravos, reagiu muito cedo pela transformação da [música] negra em peça

⁵⁸⁵ Ibid, p. 309.

instrumental semi-erudita”. Para exemplificar, o esteta cita que há em seu livro *Modinhas Imperiais* um lundu escrito para instrumento de teclado, publicado lá pelos primeiros anos do Império, o que demonstra a interferência burguesa na música local e mesmo uma maior aceitação da música de negros nos salões da burguesia, alterando forçosamente, ou ainda de maneira pouco natural, a música popular oriunda dos negros brasileiros.⁵⁸⁶

Admite-se, facilmente, que Mário de Andrade tinha para si também, o pleno entendimento de que o “capitalismo não é em sua essência, uma força social propícia à arte, disposta a promover a arte”. Isto porque, conforme o “capitalista necessita da arte de algum modo, precisa dela como embelezamento de sua vida privada ou apenas como um bom investimento”.⁵⁸⁷

O esteta paulista entendeu que mesmo a aceitação por parte da burguesia, contudo, no que diz respeito aos elementos populares das músicas dos negros brasileiros, foi de certa forma uma atitude de reação contra a manutenção da pureza musical do povo escravo, uma vez que o lundu, ao ser escrito para o piano – e, portanto, dum modo estritamente instrumental –, sofreu uma deformação fazendo com que pudesse ser classificado como semi-erudito.

Neste sentido, é perceptível que o caráter profundamente marcante existente nos tangos e nos maxixes é o instrumental, sem a manifestação da voz. E se ao acaso existir⁵⁸⁸, o canto nos tangos e maxixes, ressalta “quase que se pode dizer, de luta de classes! São verdadeiras intrusões de populismo, dentro de uma forma espúria, que sempre hesitou entre sua base popular e sua deformação burguesa”.⁵⁸⁹

Não se pode negar que porção significativa do romantismo hipertardio da propositura estética marioandradiana esteja amostra nesta passagem, uma vez que como bem explica Ernest Fischer em sua obra *A necessidade da Arte* “O protesto romântico contra o mundo burguês-capitalista é como dissemos, um protesto que sempre reaparece”. Este posicionamento apresenta-se como uma

⁵⁸⁶ Ibid, p. 310.

⁵⁸⁷ Ernest FISCHER, *A necessidade da arte*. p. 61.

⁵⁸⁸ De fato, existe tanto o tango como o maxixe provido de voz, muito embora isto seja, sem dúvida, uma exceção rara.

⁵⁸⁹ Ibid, p. 310.

possível reação do esteta diante de um mundo que para ele é mesmo inaceitável. Fischer explica que perseverantemente, “escritores e artistas burgueses desenvolveram o método do realismo, um método pelo qual uma sociedade cujas contradições foram reconhecidas como tais é criticamente representada”. Neste sentido, Mário de Andrade pretendeu unir por sua propositura as diferentes classes do povo contra o sistema vigente, com a intenção clara de criar tensões explosivas, força propulsora da roda da história que visava à superação da realidade social brasileira, iniciando por sua consciência nacional e por via da Arte.⁵⁹⁰

Como que, para manifestar-se contra o aburguesamento da música, Mário de Andrade saúda a manutenção da tradição popular, revelada na evolução natural que teve o samba dos morros do Rio de Janeiro, que somente após não ter mais para onde evoluir é que deixou de se esconder dentro da fraternidade e pureza da macumba, descendo à cidade para ser abraçada pelo Brasil.

Para terminar, Mário de Andrade concorda com Brasília Itiberê, quando este conclui:

Proveniente da arte semi-erudita dos “pianeiros” dos assustados, mais estudioso e mais culto que eles, familiar a Chopin, Ernesto Nazareth quintessenciou, nos seus tangos admiráveis, a arte dos pianeiros cariocas. Nisto, pode-se mesmo afirmar que ele foi genial, de tal forma as suas composições, como caráter e riqueza de invenção se elevam sobre tudo quanto nos deixaram os outros pianeiros do seu tempo.⁵⁹¹

Desta forma, tal conclusão admite que seja, de fato, um engano grotesco categorizar Ernesto Nazareth no rol dos músicos populares, pois, ao defini-lo, Mário de Andrade frisa que o Rei do Tango descende de uma linhagem de músicos semi-eruditos, porém certamente foi mais “estudioso” e mais “culto” que os de seu tempo, sobrepondo-o aos pianeiros mais comuns e à própria Chiquinha Gonzaga.

⁵⁹⁰ FISCHER, op., cit., p. 79.

⁵⁹¹ Mário de ANDRADE, *Música Doce Música*, p. 311.

Classificar Ernesto Nazareth como “semi-erudito”, contudo, é, antes, querer dizer que o compositor tinha certo conhecimento que lhe possibilitava um melhor aproveitamento técnico-musical, mas que era utilizado para compor peças de origem popular, ainda que fosse para fazer danças a burguesia carioca de seu tempo. Ainda reside o fato de que, no todo de sua obra, a quantidade de peças populares que o tornaram célebre (mais de 200), sem dúvida, sufoca as que poderiam ser classificadas como obras eruditas de estilo absolutamente romântico. Mas mesmo assim, Mário de Andrade o tem como seu melhor exemplo, justamente porque Nazareth sintetiza o conhecimento e a cultura burguesa, dicotomizada com a popular. Neste sentido o esteta entende a forma pela qual seus tangos expressam de forma realista os problemas sociais de um tempo que se pode dizer não ter sido superado. E não o foi desde os tempos de Nazareth, Mário e hoje ainda. Eis exemplificações para a compreensão do romantismo hipertardio marioandradiano.

6.2 Ernesto Nazareth: um Romântico hipertardio

Cabe ressaltar aspecto do Romantismo hipertardio brasileiro como expressividade do desenvolvimento típico de via colonial por intermédio da obra de Ernesto Nazareth para que se exemplifique e especifique o caráter também hipertardio e romântico da propositura estética marioandradiana, já que, como se viu em momento anterior, o Esteta assume o pianista carioca como um referencial não exclusivo, mas possível para a estética nacionalista brasileira.

Para início de conversa, pode-se admitir que E. Nazareth era um homem que passava por experiências relacionadas com a modernidade. Logo, para a compreensão de sua obra, haverá a necessidade de estabelecer relações entre *modernidade*, *experiência histórica* e *modernismo*. Para tanto, partir da música por ele composta parece ser o melhor caminho.

Em 1922, Nazareth escreveu um tango chamado *O futurista*, remetendo-se possivelmente aos modernistas. Este termo, *futurista*, a princípio parece ter sido empregado para chacotear os que defendiam uma nova estética para a arte em torno da Semana de Arte Moderna de 1922.

Com relação à estética proposta pelos intelectuais do movimento modernista no Brasil e acerca do termo futurista, Menotti del Picchia, em conferência denominada Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal, diz que a estética por eles proposta é a da reação e que,

Como tal, é guerreira. O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-lo porque era um cartel de desafio. /.../ Não somos, nem nunca fomos “futuristas”. Eu pessoalmente abomino o dogmatismo /.../ No Brasil não há, porém razão lógica e social para o futurismo ortodoxo, porque o prestígio de seu passado não é de molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura. Demais, ao nosso individualismo estético repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acordo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade. (DEL PICCHIA, 1922)

Considere-se, porém a composição em questão um possível esforço para um novo estilo, a música moderna, que, não se pode esquecer, é levado em flâmula pela “novíssima” academia, então composta por intelectuais do mais alto quilate⁵⁹².

Fato é que, caso seja um esforço no sentido acima afirmado, dará margem para compreender muitas coisas acerca de seu tempo, através de uma análise que a observe de forma imanente, estrutural e harmônica. Caso seja uma paródia, fica a questão: por que Ernesto Nazareth a faz com tal intenção? Ele era uma figura respeitada entre os modernistas, os mesmos que, como Luciano Gallet – e este evidentemente não o fez sozinho –, tentou reabilitá-lo quando da depressão que o acometia desde a morte de sua filha, Maria de Lourdes, em 1917. Bem verdade que a atitude de incluir algumas peças do compositor carioca em um recital de música moderna, realizado na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, acabou virando caso de polícia, uma vez que nem todos o admitiam como um compositor de tradição acadêmica, como de fato não o era. Em particular, cabe dizer que, aparentemente, os mesmos que o que o subestimavam ainda

⁵⁹² Estou me referindo especificamente aos envolvidos na Semana de Arte Moderna de 1922.

desconheciam as origens autodidatas do revolucionário Grupo dos Cinco na Rússia⁵⁹³.

É por esta contradição⁵⁹⁴ que prefiro manter as duas hipóteses: a primeira, também a mais difundida, é a de que Nazareth a compôs para brincar elegantemente com os modernistas, que pareciam exagerar nas dissonâncias. A segunda seria que Nazareth estaria, sim, tentando, em um esforço, chegar a ser um modernista, algo que penso francamente nunca ter sido a razão ou vontade do compositor. Contudo, a única coisa com que sonhou a vida inteira, ser reconhecido pela academia como um compositor erudito, o que ele conseguiria já no fim da vida, quando a *academia dos modernistas*, principalmente os paulistas, e o próprio compositor francês Darius Milhaud⁵⁹⁵ o reconhecem como tal⁵⁹⁶.

⁵⁹³ O Grupo dos Cinco ficou assim conhecido devido ao fato de ser composto por cinco grandes nomes da música russa, Alexander Sergeievitch DARGOMYCHKY, César Antonovitch CUI, Mily Alexeievitch BALAKIREV, Alexander Porfirievitch BORODIN, Modest Petrovitch MUSSORGSKY. “O Grupo dos Cinco, também chamado *Mogutchaya Kutchke* (Grupo Poderoso), retomou a tradição legada por Glinka, criando uma música especificamente russa, deliberadamente diferente da música ocidental, embora não conseguissem esquecer e nem repudiar as influências de Shumann e Liszt [acrescento Chopin aos dois últimos, pois todos os três são particularmente românticos, com inclinações nacionais muito fortes]. O abandono das tradições e normas e regras da música ocidental foi-lhes facilitado pelo fato de que não as conheciam bem: pois eram, todos eles, autodidatas, diletantes na arte musical.” Otto Maria CARPEAUX, *O livro de ouro da História da Música: da Idade Média ao século XX*, pp. 286-7.

⁵⁹⁴ Esta contradição entre os modernistas que abominam Nazareth e outros, da mesma linhagem, que o querem como possível referência será tratada mais adiante, dentro de uma justificativa histórica, tanto com relação à modernidade e ao modernismo como à questão do nacional e do popular.

⁵⁹⁵ Darius Milhaud (1894-1974) – compositor francês natural de Aix-en-Provence, “pontificou no panorama musical francês desde 1920, quando formou, juntamente com Poulenc, Honneger, Auric, Germaine Tailleferre e Louis Durey o famoso Grupo dos Seis, reunido sob tutela de Jean Cocteau e de Eric Satie, cujas ressonâncias vieram banhar a parte turbulenta das águas da Semana.” Deu muita atenção às manifestações folclóricas, principalmente as de origem urbana, de várias regiões da Europa e de outras áreas do mundo, em particular o Brasil. Viveu no Rio de Janeiro entre os anos de 1917 e 1918, teve relação amistosa com muitas de nossas personalidades do nicho da alta classe social e musical, inclusive Ernesto Nazareth, a quem dedicou suas danças orquestrais (mais tarde, arranjadas para piano) *Saudades do Brasil*. Nelas, D. Milhaud faz valer as interferências do tango brasileiro, da polca brasileira e do maxixe como estímulos ou argumentos que deveriam também ser utilizados enquanto referências básicas à construção de uma música erudita com identidade nacional. Mais informações sobre o compositor francês ver José Miguel WISNIK, *O coro dos contrários*, p. 39; e também J. Donald GROUT, & Claude PALISCA, *História da música ocidental*, p. 713.

⁵⁹⁶ Com relação ao termo *erudito* ou suas derivações aqui empregadas, deve-se entender a relação com o conhecimento vasto, sobretudo o adquirido por leitura e/ou academia, algo que, no caso brasileiro, esteve sempre atrelado à elite de um modo geral, principalmente a que residia em meio à urbe, e neste caso em especial aos habitantes da capital do Império e, posteriormente, da República. Já o termo *popular* faz a referência do populário ou folclórico, que de certo modo é ingênuo em ciência, técnica e que, em geral, deve (ou ao menos pode) ser acessível e conhecido por todos. O que fica patente na diferenciação entre a música popular e a erudita é sem dúvida a funcionalidade que cada uma delas possui. Desta forma, a música popular se apresenta sempre interessada, ou seja, está sempre destinada a práticas múltiplas, inseridas em dados contextos do cotidiano, como o dormir, a brincadeira de roda, a dança, a marcha, o trabalho de lavoura, das lavadeiras e outros; é também recreativa, para o lazer e/ou entretenimento e para o ócio. Já a música erudita,

Posto em discussão primeiramente o título, em seguida apresenta-se a referida peça pelo gênero *tango*. Estudiosos da música⁵⁹⁷ são unânimes em afirmar que o tango, no caso especificamente brasileiro, é uma derivação direta da habanera cubana e do maxixe, sendo este último gênero um franco descendente do batuque afro-brasileiro. No entanto, é o maxixe uma derivação do tango ibérico, em fusão aí com a própria habanera. Esta aportou no Brasil em 1863, trazendo em si a referência de primeira dança mestiça das Américas.

Ernesto Nazareth construiu seu tango como uma segura adaptação nacional da habanera. Mário de Andrade explica: “O que o brasileiro chamou um tempo de tango, não tem relação propriamente nenhuma com o tango argentino, é antes a habanera e a primitiva adaptação brasileira dessa dança cubana”⁵⁹⁸ Assim, o nosso tango descende da *habanera*, ritmo que surgiu na região portuária de *Havana*, e, se interessa saber, entre marinheiros e prostitutas, grupos sociais classificados como populares.

A origem do termo tango, possivelmente, veio da expressão *tangível*, ou mesmo de *tango*, que significa tanger em quimbundo, língua dos nativos homônimos bantos de Angola. De origem espanhola, mais precisamente da Andaluzia, onde apareceu entre 1850 e 55, foi paulatinamente influenciado pelos ritmos peculiares à formação étnica, cultural e histórica dos respectivos países (Espanha, Cuba, Brasil e Argentina). Depois de se mesclar na Europa Ocidental com ritmos mediterrâneos, definindo seu estilo fundamente sensual, ganhou tons

em oposição, é música para ouvir; se faz dançar a um balé, este usufruto é para um número restrito de dançarinos, e não para todos, porque dela não se exige mais que o prazer desinteressado da beleza e o desfrute espontâneo da emoção estética. Neste sentido, a música erudita está atrelada ao aprendizado de um complexo e sistemático estudo dos códigos desenvolvidos e/ou legitimados pela academia musical (em especial, para este estudo, a européia) – é, por fim, trabalho intelectual. Já a música popular fica sendo toda a manifestação musical espontânea, desprovida de um saber mais específico ou técnico-musical, e que pode ser produzida por qualquer indivíduo da sociedade – e para ela. Pois que a música popular é, antes de tudo, coletivizadora, por sua função, exige a participação não qualitativa de todos que dela irão se utilizar. Já a erudita é criação individual que não revela senão a mensagem estética de um único autor, ao passo que a música popular carrega em si a, e, portanto se nutre da sensibilidade de um povo, é reveladora do temperamento e do sentimento de uma nação. Por fim, há que considerar que, ao longo da história da música no Brasil, tanto é possível, dadas as condições necessárias para tanto, um músico popular adquirir conhecimento o bastante a ponto de produzir uma obra de caráter erudito, como também pode um músico erudito abdicar de tantas normas acadêmicas de composição, para produzir uma canção típica e elementarmente popular, bem como amalgamar os dois gêneros propositadamente, como é o caso de um Alberto Nepomuceno, ou espontaneamente, como é o caso de um Ernesto Nazareth.

⁵⁹⁷ Ver autores como: Mário de Andrade, Jaime C. Diniz e Batista Siqueira, por exemplo.

⁵⁹⁸ Mário de ANDRADE, *Música Doce Música*, p. 151.

nobres e, com a denominação de tango andaluz, conquistou a burguesia européia. Foram as companhias de operetas francesas e espanholas que trouxeram o ritmo para a América Latina, por volta dos anos 1860.

É, neste instante, interessante, assim como não deixa de ser curiosa, uma breve síntese da história da adaptação do tango nos países da América Latina, pois este ritmo adquiriu feições diferentes nos países americanos. Na Argentina, o tango andaluz fundiu-se com a habanera cubana e com a milonga crioula, resultando no tango típico daquele país. No Brasil, o tango espanhol se mesclou com a habanera, que obteve grande voga entre nós, e ainda mais: recebeu os influxos da polca, adaptou-se à síncope do lundu já afro-brasileiro, tendo como produto final o tango brasileiro e o maxixe, cujo aparecimento se situa entre 1875 e 1880. O tango nacional é, pois, essencialmente carioca⁵⁹⁹. Mas a transformação do tango brasileiro em choro, o chamado *tanguinho*, só seria feita nos anos 1910, e decerto muito ao gosto dos editores, que visavam ao mercado, e para tanto pretendiam aproximar a ele o ritmo do samba. As partituras tiveram seus títulos alterados e o *tanguinho* se transformou em instituição nacional através das composições de Chiquinha Gonzaga.

Esta afirmativa, acerca da origem do tango no Brasil e sua derivação da habanera, fica confirmada quando B. Siqueira apresenta uma nota do *Jornal do Commercio* do dia 31 de maio de 1863, com os seguintes dizeres: “TANGO – *chanson havaneise de Lucien Bouscquet, de transcrição de F. Crose.*” Neste caso, o termo tango era tão somente um título de uma habanera que pertencia a uma opereta bufa denominada *L’ille du Calypso*. Porém, a primeira vez que o conceito foi utilizado como designativo de gênero musical no Brasil ocorreu através de Henrique Alves de Mesquita, o Mesquitinha, na peça *Ali Babá e os quarenta ladrões*, escrita em 1871 e editada em 1872. Esta peça seguiu sendo executada por quase três décadas, estabilizando o gênero habanera nos ouvidos dos cariocas (SIQUEIRA, 1967, p. 81).

⁵⁹⁹ O primeiro registro data de 1871 e foi escrito pelo pianista Henrique de Mesquita. *Olhos matadores* foi feito antes de *El choclo*, de Angel Villoldo, que em 1890 inauguraria o tango argentino.

Enquanto no Brasil o tango de “caráter europeu” se mesclava com a polca já abasileirada e com o lundu, na Argentina, algumas décadas depois, ele se tornaria ainda mais teatral ao juntar forças com as dramáticas milongas dos gaúchos dos pampas uruguaios. Com o sucesso do tango argentino na Europa do início do século XX, principalmente em Paris, criou-se, então, a denominação *tango brasileiro*, que só depois de 1914, aparece nas partituras locais.

Apesar de toda a discussão existente acerca do Rei do Tango Brasileiro, das 93 músicas deste gênero produzidos por Ernesto Nazareth apenas 13 aparecem com a designação “tango brasileiro”, e todos eles são posteriores à investida platina no mercado europeu. Quando Nazareth emplacou seu primeiro grande sucesso, o tango *Brejeiro* (1892), já estava claro o caminho do ritmo no país, com tiradas irônicas, imitações de instrumentos de sopro e até temas alegres, distantes da tragicidade que garantiria a notoriedade do similar, argentino uma década depois.

Ao mesmo tempo, Nazareth recusava-se a aumentar o andamento da música para facilitar a dança e popularizar o ritmo: não queria *maxixar* o seu tango, recusando-se a fazer música para dançar. O que não significa que os grupos de chorões e mesmo certos pianeiros de sua época não o tenham feito, para garantir o saracoteio dos bailes de então. O tango foi, assim, incorporado pelos tradicionais chorões, músicos que promoviam saraus itinerantes pelas ruas da cidade, animando a incipiente burguesia local.

Uma das mais marcantes diferenças que devem ser ressaltadas de imediato é o caráter *liederesco* que tanto o maxixe quanto o tango argentino adquiriram, diferentemente do brasileiro, em especial dos de Nazareth.

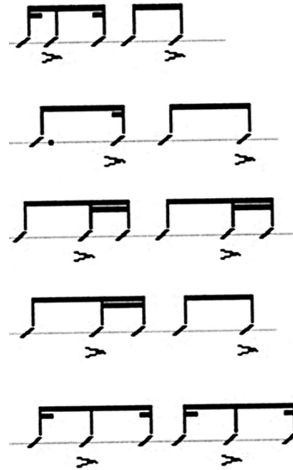
Há, contudo um depoimento relevante para o entendimento do que Nazareth concebeu enquanto tango. Gallet, após uma minuciosa análise sobre a obra do compositor, escreveu em uma carta a Mário de Andrade:

Descobri coisas ótimas do Nazareth. Não sei o que você disse dele, nem como o apurou. Mas concluí que, sob o nome de Tangos, ele oculta vários tipos bem determinados de músicas nossas. Encontrei – a) maxixes – b) tangos, a polca abasileirada, sem a rigidez da polca original – c) serestas, onde predomina

a forma melódica plangente – d) choros, sentindo-se desenhos instrumentais, com andamentos diversos – e) canções – f) puladinhos, com ritmo saltitante e regularmente quadrado – g) uma tentativa de africano no Batuque, menos interessante. Junto a isto, - h) polcas brasileiras, diferentes dos tangos – i) valsas – j) schottish brasileiras – estou convencido que nas schottish encontra-se a maior contribuição da nossa melódica.

Estou lembrando de cabeça e podendo não estar exatamente certo, mas é mais ou menos isto. Vê que há um campo extenso no Nazareth. Mas para ver tudo isto é preciso em geral, mudar sempre os andamentos [e acentos] escritos, que são sempre os de tango, da letra a até g.⁶⁰⁰

Segundo a explicação de Gallet, o gênero tango, a ser compreendido no conjunto das obras de Nazareth, é, sem dúvida, por demais complexo pela variedade genérica musical que ele imprime. Para ser sucinto, no aspecto rítmico, fica a predominância destas três seqüências, amiúde com variações:



O que há de peculiar nas seqüências rítmicas acima é a acentuação ocorrendo sempre no tempo fraco dos grupos, diferentemente da polca (como já vimos), algo que por ora comprova a afirmação de Luciano Gallet.

⁶⁰⁰ GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*. pp. 21-2-3.

De acordo com o maestro Sérgio Vasconcellos Corrêa, foi Ernesto Nazareth quem sistematizou o tango brasileiro “quando, a partir de 1890 lhe deu a forma de rondó de cinco seções”.⁶⁰¹

O tango *O futurista* apresenta todas as principais características peculiares ao gênero:

1. esquema formal rondó (A-B-A-C-A);
2. tonalidade maior (Mi maior);
3. compasso binário simples (2/4);
4. andamento *molto moderato*;
5. início tético, ou seja, na parte forte do primeiro tempo do compasso⁶⁰²;
6. linha melódica com muitos acentos expressivos, o que dá certo “dengo” à música e de pronto dificulta o fluxo dançante causado pelas interferências que recebe de outros gêneros primitivos ao tango, ou os outros tantos que ocultou, conforme as explicações de Gallet;

7. tanto este como outros tangos de Nazareth, de uma forma geral, são antes de tudo música pura, ou seja, não cantada, apenas instrumental.

Todos os tangos de Nazareth possuem estas características. No entanto, *O futurista* foge à regra em três momentos, a saber: primeiro, inicia-se com uma introdução e não no tema principal;

⁶⁰¹ Sérgio Oliveira de Vasconcelos CORRÊA, *Encarte*, 1983.

⁶⁰² Em alguns casos, o início pode apresentar-se em compasso anacrúsico, ou seja, a música começa na parte fraca ou do primeiro tempo ou do segundo.

O FUTURISTA.

TANGO.

Ernesto Nazareth.

Introdução
Molto Moderato.

PIANO

p *mf* *pp* *f* *p* *mf* *p*

sensível *meno* *più mosso*

tema *mf* *p*

Segundo, esta introdução estar em tom menor (Mi menor); e por último a parte C do rondó não é um tango, mas sim uma habanera que começa em Mi maior e já no terceiro compasso modula para Lá maior. De forma interessante, no mesmo compasso da modulação, decorre um gracioso movimento simultâneo de escala ascendente para a mão direita e descendente para a esquerda, simultaneamente, algo que interrompe o estilo dançante da habanera.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, organized into four distinct sections:

- TRIO:** The first section, marked with a piano dynamic (*mf*) and the instruction *ben legato e sempre espressivo*. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.
- First Ending:** The second section, marked *ben pizzicato* and *cresc.* (crescendo). It includes a first ending bracket and a repeat sign.
- Second Ending:** The third section, marked *dolente* (doleful), *rit. molto* (very ritardando), and *extincto* (extinct). It features a *tr.* (trill) and an *affettuosa* (affectionate) marking. It concludes with a double bar line and the instruction *D.C. S.*
- CODA:** The final section, marked *molto rit.* (very ritardando) and *levando-si* (lifting up). It ends with a piano dynamic (*pp*) and the word *FIM.* (Finis).

Isto posto, volto à discussão inicial, sobre o fato de esta música, *O futurista*, ser uma brincadeira com os modernistas ou tentativa esmerada de chegar, com argúcia tal, a uma obra modernista.

Nazareth utiliza-se de recursos muito freqüentes nas peças modernas, como o "exagero" de dissonâncias em intervalos de segunda maior e menor, em acordes que apresentam o sétimo grau de sua fundamental, tanto maior quanto

menor, e assim por diante⁶⁰³. Possui uma introdução que privilegia a dissonância com combinações rítmicas, aparentemente, desconexas pela complexidade com que se utilizados recursos que caracterizam expressivamente a música (*p*, *rit*, *mf*, *pp*, *sensível* e *meno* sob a *fermata*)⁶⁰⁴.

Em termos harmônicos, passa boa parte da música causando a impressão de suspensão e/ou de expectativa para a resolução do tema, algo muito comum nos músicos modernos, que não costumam fazê-lo na tônica, até porque a música moderna caracteriza-se pelo atonalismo e politonalismo – no caso do primeiro, não havendo tom, não há repouso tonal. Contudo, Nazareth, após passar por acordes dominantes, subdominantes e conduzir a harmonia para a dominante da dominante, o que causa a impressão de não repouso ou perpétua suspensão, vai repousar no compasso final do trecho A.

Na parte B, trabalha com a cadência mais trivial e comum ao todo de sua obra, sempre relacionando tônica, subdominante e dominante, dominante da dominante, e assim por diante. Porém, estes elementos o aproximam dos românticos que tanto serviram de referência para a sua obra

Na parte C, Nazareth expõe uma habanera, gênero que, no momento que estamos analisando (1922), de há muito se fazia esquecido, mas que teve certa influência na música dos brasileiros da segunda metade do século XIX.

Assim, compreendê-la tanto enquanto esforço modernista quanto possível paródia levará a uma mesma conclusão sobre o modo como a faz em relação à realidade histórica, social e, então, da personalização de sua alma. Alma esta que se manifesta pela música, expondo, a todo o momento, a contraditoriedade peculiar ao seu tempo, em um mundo que não consegue no seu cotidiano ser moderno por inteiro e está o tempo todo preso ao tradicional, antigo, acadêmica ou popularmente, nas relações sociais sempre presentes.

⁶⁰³ Aos leigos no que toca à linguagem musical basta saber que estes recursos a que me refiro como: intervalos harmônicos de segunda maior e menor, o mesmo com sétima maior e menor, causam a sensação de erro ou distorção, desafinação do instrumento, choque de sons dissonantes, enfim, que parecem não combinar um com o outro, dentro daquilo que se compreende ser música tonal.

⁶⁰⁴ A letra *p* significa *piano*: no trecho onde este se encontra, o músico deve tocar fraco no instrumento, fazendo-o soar baixo; *rit.* significa ritardando, e nesta hora o executante deve desacelerar o andamento da música; *f* é o mesmo que forte; *mf* é o mesmo que meio-forte; *pp* é pianíssimo ou muito fraco, *sensível* e *meno*, é para tocar com baixa intensidade, mui sensivelmente, junto com a *fermata*: deixando o som se acabar por ele mesmo.

Tendo por referência a obra de Nazareth como expressão latente da relação existente entre modernidade e experiência histórica, não se pode descartar ainda que no todo de sua obra ele não tenha buscado ser um “modernista” ou, por outra, que o compositor viveu uma época de intensa agitação, tanto no plano prático como no plano teórico, que sem dúvida atingia suas práxis de uma maneira ou de outra. Assim, se faz mister esclarecer que na obra de Nazareth, com relação à modernidade e experiência histórica, está intrínseco o *desenvolvimento*, conceito de que se pode retirar dois entendimentos: de um lado, todo o processo de transformação da sociedade, objetivamente relacionado com o emergir do comércio mundial. De outro as mutações subjetivas da vida individual, conseqüência inevitável das ocorrências derivadas do

autodesenvolvimento, isto é, uma potenciação dos poderes do homem e uma amplificação da experiência humana /.../, a combinação de ambas, sob o ritmo compulsivo do mercado mundial, necessariamente cria uma dramática tensão interior nos indivíduos que sofrem o desenvolvimento em seus dois sentidos.⁶⁰⁵

Primeiro, o capitalismo rompendo com todos os laços tradicionais do passado pré-capitalista, limítrofe em imaginação e estreiteza moral. De outro lado, o desenvolvimento contínuo de uma economia capitalista gerando voraz alienação social, que atomiza esta sociedade, destruindo-a por uma insensível ganância econômica que lhe permite o desdém, decidido a aniquilar valores culturais ou mesmo políticos que este desenvolvimento econômico teria de antemão criado e potencializado. Claro que este desenvolvimento (tanto político quanto econômico) no Brasil se apresenta segundo sua peculiar característica, própria de um país calcado em bases estruturalmente coloniais ou de capitalismo hipertardio.

A dualidade de sentimentos que a experiência na modernidade proporciona na Europa, durante o século XIX é a de estar no limiar do viver uma era revolucionária e de progressos materiais, tecnológicos e científicos nunca antes assistidos, estando ao mesmo tempo presentes em um mundo que, material e

⁶⁰⁵ Perry ANDERSON, *Modernidade e Revolução*, p. 3.

espiritualmente, não chega a ser moderno por inteiro, exatamente por ser uma evolução material voltada a atender às necessidades e a manutenção dos exclusivos interesses do capital, e não de resolver problemas humanos e, portanto sociais, historicamente construídos até então.

O século XIX trouxe, enfim, mudanças perceptíveis de imediato, tanto pela forma como ocorreram como pela rapidez com que alteraram a paisagem no processo de seu desenvolvimento, paisagem esta que servirá de palco para a experiência moderna. Esta modernidade, que ocorre lá pelos flancos da Europa ainda no início e meados do século XIX, no Rio de Janeiro começará apenas nos anos finais do mesmo século, e principalmente no início do seguinte.

Em *O futurista* Nazareth apresenta, por intermédio de sua subjetividade, *tanto a expectativa do novo como o óbvio do tradicional*. Este é um dos registros históricos mais significativos que faz de seu tempo e seu cotidiano.

Não se deve perder de vista que a humanidade como um todo - não exatamente ao mesmo tempo, porém mais cedo ou mais tarde -, e neste meandro o próprio Nazareth, viu o crescimento das cidades em um curto espaço de tempo, acarretando, na maior parte das vezes, danos terríveis para o ser humano: convivência do trabalho nas amplas vilas industriais e nas fábricas automatizadas, tomadas por engenhocas a vapor, ferrovias, telégrafos, telefones, enfim, todo um aparato técnico que promoveu a rápida comunicação a longa distância e em massa, por meio de aparelhos ou mesmo recursos de média; Estados nacionais cada vez mais fortes política e economicamente falando, e suas influências por meio de conglomerados internacionais de capital, que visava a um mercado mundial que a tudo envolve e a todos; movimentos sociais de massas que lutava, direta ou indiretamente, contra esta modernização, em geral imposta de cima para baixo.⁶⁰⁶

Como mencionei acima, estes ainda gerais acontecimentos modernizadores ocorreram no Rio de Janeiro do final do século XIX para o início do XX,

⁶⁰⁶ V. Marshall BERMAN, *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, p. 18.

principalmente com as reformas urbanísticas e higienizadoras de Pereira Passos, como veremos daqui a pouco.

O mundo moderno em questão, no qual estava contido Ernesto Nazareth, principalmente dentro de uma realidade como era a brasileira de seu tempo, apresentava uma heterogeneidade paradoxal, açambarcando o movimento de transformação espiritual pelo domínio das técnicas materiais, de modo a atender às necessidades próprias de uma lógica específica do mercado e da produção, bem como das relações sociais errantes e multáveis estabelecidas a partir dos interesses do capitalismo, e tão-somente por ele, portanto, de interesse exclusivo da burguesia.

Em *O futurista*, portanto, Nazareth apresenta, através da sua subjetividade, tanto a expectativa do novo, mortalha da tradição, como esta própria, que ainda lhe é muito presente e inseparável de seu espírito. Contraditoriedade expressa que não deve se limitar ao entendimento de uma única peça, mas dentro da complexidade como sua obra, de uma maneira geral, manifesta, compreendendo que seu autor vive em um mundo moderno que necessariamente gera aporia como que de maneira espontânea.

Assim, o mundo moderno como se pretende somente o é porque, uma vez, concebido pela burguesia⁶⁰⁷, esta classe foi quem o conduziu sob a égide de uma dinâmica de fato revolucionária.

Marx explica que:

A burguesia só pode existir com a condição de revolucionar incessantemente os instrumentos de produção, por conseguinte, as relações de produção e, com isso, todas as relações sociais. A conservação inalterada do antigo modo de produção constituía, pelo contrário, a primeira condição de existência de todas as classes industriais anteriores.⁶⁰⁸

⁶⁰⁷ Classe que Ernesto Nazareth tanto fez dançar e, de uma maneira até mais capital, consumir a sua obra.

⁶⁰⁸ Karl MARX, *Manifesto do Partido Comunista*, p. 24.

Esta é, provavelmente, a visão que dá base ao entendimento, aqui em síntese, sobre o ambiente moderno, esse ambiente que desencadeou uma espantosa impulsão de movimentos modernistas, dos tempos de Marx, de Nazareth e até chegar ao nosso tempo.

Em termos mais teóricos, o modernismo em si é uma conseqüência do processo de modernização, e um e outro são ligados por um fator singular, que é a experiência histórica em sua essência. Para ser mais explícito, o modernismo é a *expressão* feita em *múltiplas linguagens*, para retratar ou imprimir as percepções que a humanidade experimenta empiricamente, num mundo modernizado e constantemente modernizador. Devido a esta constância do desenvolvimento nos mais diversos aspectos – e, portanto, a esta experiência contínua em sua potencialidade do auto-sustentar-se e do refazer-se, pela própria razão de ser fagedênico – é que o modernismo aparece como algo que continua a se desenvolver e a se manifestar em forma das mais variadas tendências.

As particularidades que cada região ou país do mundo reuniu em suas obras pátrias constataam a singularidade que o movimento modernista apresentou segundo sua origem e a realidade no qual está inserido. Tomando a licença para repetir uma citação de Mário de Andrade, mas desta vez, mais completa em detalhes acerca da definição do movimento modernista, o esteta expõe que:

O movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro e extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antepopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito. Bem natural, pois, que a alta e a pequena burguesia o temessem.

Uma coisa dessas seria impossível no Rio, onde não existe aristocracia tradicional, mas apenas burguesia riquíssima. E esta não podia encampar um movimento que lhe destruía o espírito conservador e conformista. Se Paulo Prado, com sua autoridade intelectual e tradicional, tomou a peitos a realização da Semana, abriu a lista das contribuições e arrastou atrás de si os seus pares aristocratas e mais alguns que a sua figura dominava, a burguesia protestou e vaiou. Tanto a burguesia de classe como a do espírito. E foi no meio

da mais tremenda assuada, dos maiores insultos, que a Semana de Arte Moderna abriu a Segunda fase do movimento modernista, o período realmente destruidor. Porque na verdade, o período heróico fora esse anterior, iniciado com a exposição de pintura de Anita Malfatti e terminado na festa da Semana de Arte Moderna. Durante essa meia dúzia de anos fomos realmente puros e livres, desinteressados, vivendo numa união iluminada e sentimental das mais sublimes, isolados do mundo ambiente, caçados, evitados, achincalhados, malditos, ninguém pode imaginar o delírio ingênuo de grandeza e convencimento pessoal com que reagimos. O estado de exaltação em que vivíamos era incontrolável.⁶⁰⁹

O pesquisador Vasco Mariz elabora três fundamentos para o desenvolvimento objetivo da arte modernista: “o direito permanente à pesquisa estética, a atualização de uma inteligência artística brasileira, e a estabilização de uma consciência criadora nacional, ressaltamos o impulso unânime de cantar a natureza, a alma e as tradições brasileiras, banindo para sempre os pastiches da arte européia”⁶¹⁰

Considerando os fundamentos do musicólogo, Nazareth não objetivou uma pesquisa estética, já que sua obra se caracteriza por demais como um retrato ou mesmo uma crônica da sociedade e da cultura carioca. Quanto à atualização de uma inteligência artística brasileira, o Rei do Tango Brasileiro exercia com sua obra uma função social muito específica, comercial e direcionada a um mercado específico, ainda que reapropriada por outros segmentos sociais que se utilizavam de sua música, como é o caso dos chorões; e por último, quanto à estabilização de uma consciência criadora nacional, Nazareth não se preocupou com uma temática específica, apenas catalisou a alma do carioca de um modo geral, considerando efetivamente o pluriverso cultural do Rio, e isto de uma forma espontânea, embora muito própria, mas elementarmente ingênuo – diferentemente dos compositores que vieram a se destacar no entorno dos modernistas, como veremos mais adiante.

⁶⁰⁹ Mário de ANDRADE, *Movimento Modernista*. pp. 28-31.

⁶¹⁰ Vasco MARIZ, *Heitor Villa-Lobos*, p.55.

Num outro sentido, porém, pode-se dizer que Nazareth – apenas por estar envolvido por uma série de acontecimentos histórico-materiais que devem ser compreendidos como modernizadores, trazendo a modernidade para o cotidiano do músico carioca –, no afã de expressar suas experiências históricas, a própria práxis por assim dizer, é por si só, e sem pretensão alguma de sê-lo, um artista *modernista*.

É preciso enquadrar o modernismo em um tempo determinado, muito embora ele ocorra num desenvolvimento desigual em diversas realidades⁶¹¹.

A modernidade por si só deve ser um processo contínuo e também constituída de contínuos pensares distintos; igualar a arte e o pensamento é, portanto, impossível, devido ao constante declínio que compreende, e que é equiparável à metáfora da *parábola*⁶¹² para a compreensão de sua prolongação no tempo histórico que segue em expansão e em permanente renovar-se do produtor desta estética, que aí, sim, será indubitavelmente modernista.

Um modo de compreender a gênese e o processo de desenvolvimento do modernismo é estudar cautelosamente o que é a *temporalidade histórica em diferencial* na sua imanência. Para tanto, seria necessário entrar em uma análise sobre a conjuntura política e social, que partiria de uma relação direta com a mudança de postura política do capital europeu após as revoluções de 1848 e o destino das formas culturais produzidas pela burguesia ou no âmbito de sua influência material e espiritual, como classe social hegemônica.

Neste sentido, a postura antes revolucionária da burguesia passaria a ser reacionária quando da segunda metade do século XIX, pois esta classe até então revolucionária, que já se fazia dominante, colocava-se, então, em uma luta contra o proletariado e, portanto, decaía ideologicamente. Deste modo, na via colonial, em face do seu retardo histórico, seu caráter estético inicial foi principalmente o

⁶¹¹ Como já discutido anteriormente, o que envolve a questão de sua heterogeneidade. O modernismo não possui tempo determinado para acontecer, também não tem espaço determinado. Tanto é fato que Perry Anderson fala da ausência de um movimento modernista realmente significativo na Inglaterra do início do século XX, mesmo esta sendo a pioneira da Revolução Industrial capitalista e estando geograficamente posicionada ao ocidente da Europa, e isto é dado em muitos outros países do mundo ocidental. Vide Perry ANDERSON, *Modernidade e Revolução*, 1986.

⁶¹² O termo parábola aqui empregado deve ser entendido como o fenômeno geométrico que propõe uma envergadura linear.

naturalismo, que paga tributo à idilicização de nosso passado agrário-escravocrata, e que no caso do desenvolvimento do modernismo brasileiro tem á frente uma burguesia aristocratizada que ambiciona não apenas a sua hegemonia econômica como também a cultural.

Ernesto Nazareth se torna o músico Nazareth nesse momento histórico em que eram postas em debate questões acerca da construção *ideal* de nossa identidade nacional⁶¹³. Este também era um momento em cujo desenrolar foram se constituindo influências materiais perceptíveis da modernidade, e que, portanto, envolveria para nós elementos paradoxais como: a diversidade dentro de uma unidade, as determinações do legítimo e do ilegítimo, do popular e do erudito, e por fim, da dual e não menos pelejante relação entre tradição e modernidade. Dualidades que sugerem a transição, a mudança, e, portanto, a decomposição, ainda que no longo prazo, mas que se mantém presente no hibridismo. O principal aliado estético, no emergir deste pensamento, é o romantismo, que na música de Nazareth estará identificado, principalmente, pela influência aguda de F. Chopin, que como compositor europeu – e isto bastaria para causar fascínio nos brasileiros de então – teve grande prestígio entre os compositores modernos por relacionar esteticamente as canções populares e folclóricas da Polônia com a música reconhecida pela academia.⁶¹⁴

Desta forma, também na literatura, nossos autores – ao tratar de assuntos que discutem especificamente elementos pertencentes à nossa formação étnica híbrida, como o indianismo, o sertanismo e o caboclismo – acabam por fazer uma positiva exposição e avaliação da cultura brasileira. Utilizando-se destes elementos, acreditavam estar protegendo a nacionalidade, pelo menos em termos literários. A originalidade de nossos costumes e folclores, que se desenvolvem em meio às tradições, é posta em evidência por autores como José de Alencar,

⁶¹³ Pode-se dizer que isto era uma referência cultural européia, visto que o nacionalismo europeu se firmava principalmente em países mais próximos do leste europeu além de mais fortemente na Alemanha e Itália.

⁶¹⁴ César Cui, compositor pertencente ao Grupo dos Cinco da Rússia, fala de como estas interferências do nacional estavam presentes no modo de compor de F. Chopin e de outros compositores românticos que entusiasmavam este grupo. Para maior aprofundamento, ver J. Donald GROUT, & Claude PALISCA, *História da música ocidental*, p. 668.

Gonçalves Dias, Gonçalves Magalhães e outros, e estes, por sua vez, são tidos como ícones de um momento de auto-afirmação das nossas raízes culturais.

Entretanto, o cientificismo passou a predominar como estilo literário já no final do Império, transformando completamente os parâmetros de análise. O romantismo, que tinha em suas características mais gerais a expressão do particularismo e singularismo, foi substituído pelo positivismo filosófico. A cultura brasileira – e, neste caso, a manifesta dentro dos limites do Estado do Rio – começou a passar por todo um processo de avaliação por parâmetros padronizados segundo o saber técnico e científico, de referências tipicamente européias.

Perderia o romantismo a função de descortinar aos olhos letrados a formação de nossa cultura e nossa brasilidade. Este papel seria executado por cientistas que realizavam investigação de molde positivista em torno da área de ciências humanas, tais como: a história, a geografia, a antropologia, a sociologia. Crescia a idéia de progresso, de evolução e, portanto, de uma civilização moderna que com estes recursos conceituais e técnicos permitiriam uma compreensão epistemológica mais precisa da nossa cultura.

Neste contexto evidencia-se uma ruptura no modo de compreender o conceito de *cultura*, de forma a colocá-lo em oposição um ao outro: cultura *popular* e *erudita*. Estes representariam dois horizontes distintos, pois o erudito está adjunto à modernidade, à evolução técnico-científica e à universalização do conhecimento, acreditando serem os responsáveis pela conservação do patrimônio cultural da Nação; o outro horizonte, na mesma leitura positivista, nega o valor cultural das antigas tradições, mostrando seu esgotamento diante do progresso civilizatório, a extinção por assim dizer do saber popular, pela sua limitação.⁶¹⁵

⁶¹⁵ V. Mônica Pimenta VELLOSO, *Tradições populares na Belle Époque Carioca*, 1988.

Este modo de pensar nunca antes experimentado por nós, no sentido das possibilidades técnico-científicas e da universalização do conhecimento, será, em um viés político, predominante por longa data, e assim será assíduo e trabalhado no âmbito cultural. Mesmo os intelectuais que compunham o núcleo de vanguarda modernista, que tinham em seu arcabouço teórico certo interesse, latente, na união dos dois universos, popular e erudito, viam-se postos a fazê-lo coercitivamente – algo que evidenciava a sua distinção, e não uma amálgama homogênea. Isto acabava por afirmar o desdém com que os membros das elites olhavam para a cultura popular, reafirmando desta maneira sua posição e função social.

Desse modo, a relação existente entre o tradicional e o moderno é de uma hostilidade sem igual na história. A vida em âmbito moderno parece ter perdido todas as referências do passado. Começamos nosso caminho a desconstruir nossas tradições. Com efeito, nenhum papel social é bem definido para o homem moderno.

Na medida em que é possível identificar na obra de Ernesto Nazareth a interferência do popular – legítima expressão do que é entendido como velho, tradicional, preso às raízes –, em uma estrutura musical que em geral busca ao mesmo tempo carregar em si o elaborado, uma racionalidade complexa (aí representada pela interferência da música erudita), e que é representante não menos legítima do conhecimento científico e, portanto, moderno, pode-se, então, enquadrar sua música como moderna. Isso à medida que traz em si o paradoxo, elemento identificável na generalidade do mundo que, no caso brasileiro, arrastasse para uma modernidade dentro da realidade material de um país que tem em si as marcas de um capitalismo de via colonial. Portanto, Ernesto Nazareth é o compositor que esteticamente se expressa deixando as marcas de seu romantismo hipertardio. Não obstante é justamente pelo caráter prático funcional de sua obra, feita para a dança, que o esteta irá tomá-la, por exemplo, à sua construção estética nacionalista, como componente referencial à especificidade da referida arte primitiva, relacionada diretamente com uma prática e não

propriamente à pura contemplação. Com isto, Mário de Andrade dá sinal de sua elaboração estética como expressão de um romantismo hiper-tardio.

7. A confirmação do estro romântico marioandradiano

Enquanto intelectual, Mário de Andrade alcançou certa respeitabilidade, ainda que sua formação não tenha sido nos umbrais da academia, acabou por assumir a condição de pensador e crítico de música no Brasil. Segundo o professor de História da Música Paulo Sérgio Malheiros dos Santos: “A inquietação intelectual de Mário de Andrade e suas reflexões sobre a Arte desenvolvem-se estreitamente ligadas a uma intensa participação na vida cultural brasileira”. Nesse sentido, possui “...um caráter eminentemente funcional, vinculadas a situações práticas e precisas, embora mantenham uma sólida base teórica”. Concorda-se aqui, em parte, com o professor já que quanto ao fato de Mário de Andrade ter uma “sólida base teórica”, nesse trabalho apresentou-se como uma inverdade, posto pelo que se tem do caráter pouco ou por vezes nada profundo de seus escritos sobre estética musical. Santos diz ainda que: “Certamente, Mário nunca pensou em fazer uma obra que caracterizasse uma Estética, com teorias perfeitamente orgânicas. Considerava-se muito mais um comentador que um teórico”, e o exagero “...de abstrações filosóficas lhe parecia prejudicial ao artista, pelo risco de o subjugar a dogmas, limitações preestabelecidas”. Contudo, “...a *posteriori*, pode-se acompanhar seu pensamento estético, articulando idéias dispersas em textos variados. Nesse contexto, os escritos musicais ocupam posição privilegiada e fundamental - ímã poderoso, capaz de atrair as partes dispersas de um todo coerente”.⁶¹⁶

Também Jorge Coli escreveu, em 1990, que Mário de Andrade “...não pensou jamais em fazer uma obra que contivesse as premissas, os axiomas e o desenvolvimento de uma estética musical”.⁶¹⁷

Entretanto, Mário planejava sim organizar o seu pensamento estético, e, como se viu, estruturava em capítulos seus estudos e aulas sobre estética musical na intenção de publicá-los como livro de Introdução à Estética

⁶¹⁶ Paulo Sérgio Malheiros SANTOS, *Músico Doce Música*. p. 14.

⁶¹⁷ Jorge COLI, *Mário de Andrade e a Música*, pp. 41-2.

Musical⁶¹⁸. Se não possui uma estética, e nisso há uma certa coerência dada à fragilidade da formação acadêmica do musicólogo, há certamente uma intencionalidade e uma contínua elaboração de seu arcabouço ideológico, ainda que diferentemente de outros trabalhos nota-se uma preocupação diminuta em relação à música nacionalista, mas em sutileza encontram-se certas recomendações para se seguir com vistas a se constituir uma música autêntica, principalmente, no parágrafo conclusivo da sessão que tratou *das Primitivas manifestações artísticas*, já que o objetivo de tal material era o de formar músicos e compositores⁶¹⁹, algo que não pode ser compreendido deslocado de seu tempo histórico e desarticulado do caráter ontológico de seu ser social.

O professor Santos diz ainda que: “Convicto ele de dar caráter social à criação musical, Mário de Andrade voltou-se para o nacionalismo, mesmo porque a música brasileira, até então, com poucas exceções, achava-se totalmente subjugada à tradição européia”. Algo que até aqui se admite, entretanto, o pesquisador não se apercebeu de que havia uma profundidade muito maior do que essa, que diz ter o musicólogo reconhecido, e que remontava a lógica dos interesses sócio-econômicos da aristocracia paulista.

Segundo Santos: “Os últimos modelos românticos, aqui dominantes, tornavam-se tradicionalistas na Europa e nacionalizar a música brasileira era não só caracterizá-la, mas também modernizá-la”, oferecendo, desse modo, “...uma contribuição significativa para o impasse da música ocidental pós-romântica. Passaríamos da imitação para a criação”⁶²⁰, diz o professor, entretanto, sendo um pouco mais atencioso na compreensão da obra marioandradiana, ao observar a decorrência de suas atividades desde 1922 nota-se, por sua própria escrita, o caráter da propositura que defendeu, algo como um modernismo nacionalista. Para o que interessa discutir nesse trabalho, que é a configuração Romântica de seu modernismo reacionário, expressão de uma experiência

⁶¹⁸ Vale lembrar que o seu Livro *Introdução à Estética Musical* é derivado do esforço da professora Flávia Camargo Toni e contou com a ajuda de Jorge Coli na organização do material manuscrito que foi publicado cinco anos após à publicação do artigo de Coli aqui referido.

⁶¹⁹ V. Gilda de Melo e SOUZA, *Prefácio da Introdução à Estética Musical*, p.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 16.

histórica dentro de um processo de modernização que conservou, contraditoriamente, as bases econômicas, sociais e políticas anteriores.

A propositura marioandradiana acerca da estética nacionalista compendia-se em cinco pontos: Em primeiro lugar, a música é a expressão do espírito do povo que a cria; em segundo lugar, a reprodução dos padrões europeus bloqueia os autores brasileiros que se formaram em nossos conservatórios, obrigados a uma expressão sem nenhuma autenticidade; em terceiro, sua libertação deveria ser também sua aproximação com o fator nacional, por intermédio do resgate para com a música genuinamente do Brasil; em quarta posição, é que a música dita nacional estaria em processo de constituir-se, dentro da atmosfera popular, e é lá que teria de ser esquadrihada; por último, é que encarecida em termos artísticos pelo afazer criativo dos compositores eruditos, estaria apta a representar, paralelamente com as composições ulteriores no cenário universal. Desse modo, encaminhar-se-ia por seu aporte particular, à riqueza espiritual da espécie humana.

Tais conceitos de Mário de Andrade divulgados em seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, documento de que é apariscente o seu modernismo nacionalista, semelha ter sido tomado, por exemplo, o pensamento de Leon Tolstoi (1994) que compreendeu só ser possível de fazer arte universal fazendo arte regional.

A coerência correlata das tais conjeturas de Mário de Andrade foi tornada nacional por conta da conservação das representações a propósito da música terrantesa que ela própria gerou e organizou. Para discorrê-las naquilo que há de inovação, vale indicar que o começo da quadra republicana foi assinalado por um certo fascínio pelo avanço e por uma modernização de caráter civilizatório na qual o modelo era fornecido pelas grandes potências da Europa. O espírito desenvolvimentista, com vistas ao progresso e cosmopolita, que se hospedou em meio à nata da sociedade, denegava qualquer componente da cultura popular que fosse capaz de conspurcar a corporatura civilizada da classe dominante.

Em tal ambiente, insuficientemente, favorável à tradição popular, a iminência das culturas populares em meio aos núcleos citadinos mais afortunados foi experimentada como promiscuidade. A solução depuradora era excluir as classes menos favorecidas, ou seja, os pobres por assim dizer, e detentores de legados culturais tradicionais difundidas nas regiões centrais das principais cidades, tal como aconteceu nas reformas urbanísticas do Rio de Janeiro e também em São Paulo. Ao mesmo tempo, existiram investidos do desarraigamento das crenças afro-brasileiras e da autoridade policial dos festejos religiosos ou mesmo carnavalescos, algo que contribuiu para dimensionar quão rumoroso sugestionava ser o elogio de músicas aproximadas como peculiares de pretos e mestiços. O sentido público das tradições populares, manifestadas em espaços como os que cercam a igreja católica da Penha, na capital ou na paulicéia do início do século, desabonava as esferas culturalmente norteadas para o velho continente. Abarcado pelas concepções evolucionistas e, portanto, racistas, o Brasil carecia aplacar a marca das raças rebaixadas e dos povos atrasados em termos culturais, alojadas em terras nacionais.⁶²¹

O modernismo arquitetado por artistas, nos idos da década de 1920, reconfigurou o atilamento até então contraproducente da particularidade brasileira, revendo, além disso, uma estação precedente da história na qual se demonstrou uma pretensão de emancipar-se em relação ao predomínio cultural europeu - o romantismo. A propositura de nacionalizar a música, elaborada por autores que se pretendiam eruditos diante da ocasião modernistas, extraía seu ânimo do descontentamento com a inclusão de elementos rítmicos, melodias ou frações melódicas populares que oferecia avivamento local, mas não modificavam os modos de expressão. A alusão vicejou em meio a autores musicais do século XIX, e penetrou o século passado, sem comprometer a estruturação da linguagem de acordo com técnicas de composição e formas já aplicadas, assimiladas a ajuntamentos instrumentais e vocais peculiares. Pode-se notar o acrescentamento do “orbe” de timbres através da utilização de

⁶²¹ Mais informações acerca do projeto de modernização excludente v. Carlos José Ferreira dos SANTOS, *Nem tudo era Italiano: São Paulo e Pobreza (1890-1915)*, p. 65 à 134.

instrumentos que não fazem parte da orquestra sinfônica, alguns prontamente estimuladores da qualidade de evocar para a prática popular.

Há que se dizer que o movimento modernista, pelo momento em que se deu, não foi o responsável pelo nacionalismo musical, que já estava em uso desde metade do século XIX, e que contou com autores que valorizavam a pesquisa na base terrantesa. Claro exemplo disso foram Alexandre Levy, Brasília Itiberê da Cunha e Alberto Nepomuceno.⁶²²

Contudo, tais autores ainda trabalhavam muito com a citação, sem a incorporação da nacionalidade. Carecia a tais compositores, para o que passou a interessar a certos modernistas, a familiaridade com a música da terra que revolveria a citação numa metodologia ultrapassada. Pela propositura marioandriana os rudimentos nacionais, melódicos e rítmicos não deveriam ser percebidos, pelo contrário, poderiam esvaecer-se, sorvidos na malha das peças. O objetivo cobiçado pelos defensores do modernismo nacionalista era o de fazer com que os autores da música erudita no Brasil se especializassem na língua instrumental do país tal como fala seu idioma mãe. Concebeu-se que a frase de alusão era passível de ser adquirida por qualquer compositor, e não dependendo, necessariamente, da sua origem; já a criação de música nacional seria um privilégio dos autores na condição de partícipes de uma identidade social-nacional.

A professora Elizabeth Travassos levanta alguns problemas em relação a isso quando escreve que:

O desejo de alcançar uma identificação imediata e emocionalmente carregada com a música brasileira fez da nacionalização um desafio. Não seriam os cânticos de candomblé e as danças rurais exóticas para um músico formado nos conservatórios de São Paulo ou do Rio de Janeiro? Não seriam tão exóticas para este músico quanto para os egressos das instituições congêneres européias? Não seria exótico o canto dos índios Pareci, gravado por Roquette-Pinto e usado por Villa-Lobos no Choros nº 3? Por certo que sim, e a atração que essas sonoridades exerciam sobre os ho-

⁶²² Para maiores informações acerca dos primeiros momentos do nacionalismo ainda no século XIX e no início do séc. XX: v. Francisco ACQUARONE, *História da música brasileira*, 1954.

mens cultos era semelhante àquela que fez Milhaud encantar-se pelos maxixes cariocas. A fronteira que separa exotismo da incorporação profunda da música popular era difícil de traçar.⁶²³

O contubérnio, ou a familiaridade identitária, com a tradição popular pode deixar de ser abjurado também nas angarias do folclore - ruma de entusiasmo criador para os autores - principalmente quando passaram a não ser mais entendidas como empreitada de amadores.

Mário de Andrade quando conduziu o Departamento de Cultura de São Paulo, entre os anos de 1935 e 1938, deu prosseguimento aos planos de coordenação institucional para o apuro sistemático da cultura popular. Para tanto criou a Sociedade de Etnografia e Folclore, que trazia o maestro Camargo Guarnieri como um dos mais ilustres sócios.⁶²⁴

Foi Mário de Andrade aquele que mais cuidadosamente se dedicou à dificuldade das raias existentes em meio ao exotismo e ao nacionalismo, em escritos que não se davam ao arcano de suas perplexidades. Dessa forma, organizou um entendimento próprio acerca de povo e nação brasileira. Ao mesmo tempo, procurou basear-se na noção de expressão, compreendida como movimento peculiar aos atos de concepção que extraídos da interioridade do indivíduo são devolvidos à exterioridade da vida.

Nesse sentido,

O trabalho artístico calcado em cânones europeus transmitidos nas escolas gerava obras que contrariavam a expressão autêntica do músico brasileiro, no período moderno. Que o Padre José Maurício se expressasse musicalmente nos moldes do classicismo europeu era compreensível, pois na época em que viveu não havia propriamente um vernáculo musical. No século XX, porém, as linhas mestras deste vernáculo estavam em plena cristalização. Este era quase um mote do folclorista Mário de Andrade, ansioso diante da instabilidade das cantigas brasileiras, nenhuma multissecular como queriam os teóricos europeus de folclore musical. A

⁶²³ Elizabeth TRAVASSOS, *Modernismo e Música Brasileira*, p. 39.

⁶²⁴ Wilson MARTINS, *História da Inteligência Brasileira*, p. 16.

música popular brasileira, caótica (ainda), tinha menos de um século de idade, e era com essa tradição modesta que os criadores deveriam lidar.⁶²⁵

No que diz respeito ao ato criador em si, o musicólogo paulista exercitou sua propositura teórica não especificamente na música, mas também em sua obra literária de maior vulto, *Macunaíma*. De fato, obra exemplar no que toca ao processo de constituição e manifestação da cultura popular, que é de certo modo zelada por Mário de Andrade. Parece claro que a adaptação de uma experiência como essa, antes feita em material de cunho lingüístico literário, e passada para a linguagem musical não deve ser algo que se faça de imediato ou mesmo espontaneamente, entretanto, com *Macunaíma*, segundo Elizabeth Travassos:

o musicólogo ia além da orientação do esteta que não se envolve diretamente com a produção. Nele, não é só o conteúdo da expressão que diz respeito à cultura popular; a própria forma está contaminada pelas formas de expressão populares, algo que o autor quis manifestar chamando o texto de rapsódia. A narrativa transpõe técnicas composicionais da música popular, como a agregação *ad hoc* de episódios e os processos de variação usados pelos cantadores. O rapsodo fala de dentro da tradição, usa a linguagem de seus personagens e não detém uma perspectiva externa, histórica, antropológica ou psicológica. Faz-se rapsodo para salvar do esquecimento os feitos do "herói" da tribo Tapanhuna e a memória de um mundo primitivo, encarnada nas maneiras de falar e de pensar, nas explicações míticas do cosmo, na confiança na magia e na sabedoria dos provérbios. Pode-se argumentar que *Macunaíma* tem sempre boa dose de exotismo, mas Mário não estava retratando índios ou primitivos das Américas, e sim a mentalidade primitiva que os brasileiros carregam, na medida em que recorrem à macumba e outras magias, que se conformam com a autoridade da tradição e com as situações dizendo "paciência...". Passando a limpo o bom selvagem do indianismo romântico, como no movimento antropofágico de Oswald de Andrade, desmascarava o

⁶²⁵ Elizabeth TRAVASSOS, *Modernismo e Música Brasileira*, p. 41.

modo de ser brasileiro - o modo dos indecisos, com um pé no Uraricoera, mas prontos a se jogar nos braços da Europa...

parei aqui.

Segundo Elizabeth Travassos o fato de o descontentamento com a forma de se envolver com a música popular, que prevaleceu em meio aos predecessores, reunido às reações contrárias ao romantismo, que assinalou os movimentos modernistas, produziu determinadas temáticas predominantes do discurso de cisão com o romantismo: “Dentre elas, a repulsa a tudo o que pudesse ser qualificado de sentimental. A reação, em Mário, não visava a abolir o tão decantado poder da música de mobilizar afetivamente os indivíduos e estava a serviço da afirmação de uma nova sensibilidade, propriamente moderna”.⁶²⁶

Contudo, não é possível falar em modernismo mas, em modernismos, do mesmo modo que não é possível falar em romantismo, apenas em romantismos, e nesse sentido Mário de Andrade não vem com seu modernismo para romper com o romantismo, até por que ele próprio se afirmou um simbolista, afeito às possibilidades psicológicas tanto em poesia como em música conforme avaliado por sua Introdução à Estética Musical, além do nacionalismo peculiar àquele movimento estético, mas é claro que não a todo ele, conforme vimos, certa linhagem do romantismo buscava o retorno ao próprio passado e uma forte influência da música terrantesa, como são os casos de Alemanha e Itália e poder-se-ia aqui incluir a Áustria-Hungria e mesmo a Espanha. Se for fato que esse tipo de romantismo vicejou como característica estética de países que trazem as marcas de uma modernização conservadora e que se processou tardiamente, Mário de Andrade traz em sua propositura do nacionalismo musical e pelo psicologismo simbolista, as marcas das contradições existentes em nossa sociabilidade em face de nosso cômico desenvolvimento hiper-tardio. Ele próprio, ser social que experimentou por suas relações pessoais tais

⁶²⁶ Ibid., p. 41-2.

contradições, pensa e exterioriza tais contradições e não as soluciona de modo a contribuir com qualquer avatar verdadeiramente revolucionário, mas ao contrário, as afirma. Assim, teórica e reacionariamente ele as estimula.

A questão da arte como expressão que, no irromper dos anos exequiais do século XVIII, foi além das presunções da arte enquanto imitação da natureza e ferramenta de aperfeiçoamento da moral e da fé religiosa, frutificou com facilidade na música e na poesia, linguagens excetuadas do comprometimento para com a descrição ou ainda inadequadas à representação da vida de forma copiosa, tal como nas artes plásticas isso é possível. Naquelas, os símbolos sonoros atuam de modo alegórico, já que não remetem a alusões externas ao próprio indicante, de igual modo que tal como advém nos símbolos orais e escritos.⁶²⁷

O fenômeno da exteriorização de definições ou acepções através de fenômenos acústico-musicais é peça de variadas teorias, e não faltando quem defenda a vernaculidade da música enquanto linguagem, cuja ausência de capacidade de representação imitativa da realidade, no sentido mais naturalista das coisas e fatos em si, seria amplamente contrabalançada pela opulência de absorvimento em um código particular. As dificuldades da semântica musical tornaram-se um assunto dispendioso a Mário de Andrade.

De seus esforços intelectuais, finalizou asseverando que o objetivo da linguagem musical não é o de apresentar o mundo, haja vista as malfadadas tentativas da música descritiva e mesmo as onomatopéias, que não passam de ícones incipientes e quando muito, grosseiros. Sua particularidade está na potencialidade de expressar os estados de espírito daquilo que ele chamou, bem amiúde, de comoções. Eis, como vimos, o que defendeu em sua *Introdução à Estética Musical*. Lembrando que a valorização dos estados da alma ou mesmo do caráter psicológico e do subjetivismo na música, sendo ela a expressão do indivíduo compositor, algo próprio do rompimento que propunham os românticos contra o classicismo que valorizava por demais a razão.

⁶²⁷ Mário VIDEIRA, *O Romantismo e o Belo Musical*, pp. 43 à 55.

Nota-se que os referenciais que compõe o pensamento estético-musical marioandradiano, mais uma vez, resvala em concepções próprias do romantismo, mas com as especificidades que lhes são historicamente cabíveis, enquanto expressão de um modernismo reacionário próprio de nosso desenvolvimento hiper-tardio. E por essa via, isto si dá também pelo fato de não se poder falar de forma geral em ruptura entre a arte que se deu, caracteristicamente, no século XIX, pelo romantismo e a do século XX o modernismo, pois, conforme nos explica Paulo de Tarso Sales: “Romantismo e modernismo são manifestações estéticas que denotam o mesmo processo civilizatório e modernizador”. Entretanto, “...o modernismo buscará atualizar-se como técnica, ou enfoque, trazendo o universo estético para mais próximo das realizações das ciências naturais, enquanto ainda conserva a noção do ‘gênio criador como herança do romantismo”. É certo que o “...modernismo irá ainda empreender um expurgo dos excessos sentimentalistas do romantismo, sem, no entanto, abrir mão da sensibilidade do autor em relação à sua auto-expressão”.⁶²⁸

Propõe-se aqui uma reflexão em paralelo ao modo como se deu na Europa e como aparece com similaridades na produção estético-musical de Mário de Andrade. Segundo Ernest Fischer para se pensar o caso europeu: “Uma das experiências básicas era a do indivíduo que emergia, sozinho e incompleto, da crescente divisão do trabalho, da especialização e da conseqüente fragmentação da vida”. Com o peso referencial da “...velha ordem, a categoria social de um homem tinha sido como que uma espécie de intermediário em suas relações com os demais e com a sociedade em geral”. Entretanto, no “...mundo capitalista, o indivíduo se defrontava sozinho com a sociedade, sem intermediário algum, como um estranho no meio de estranhos, como um ‘Eu’ isolado em oposição ao imenso ‘não-Eu’”. Essa circunstância instigava “...a autovalorização e um orgulhoso subjetivismo, mas produzia igualmente um sentimento de fragilidade, perda e abandono”.⁶²⁹

⁶²⁸ Paulo de Tarso SALES, *Aberturas e Impasses*, pp. 25-6.

⁶²⁹ Ernest FISCHER, *A necessidade da Arte*, p. 65.

É certo que, conforme vimos, Mário de Andrade carregou em suas ideias as especificidades das contradições de nosso desenvolvimento tipicamente hiper-tardio, pois o musicólogo pôde valer-se de seu capital de relações sociais para despontar inclusive como intelectual e profissional, se é que se pode, realmente, separar essas duas coisas. Pois a burguesia não se constituiu revolucionariamente aqui, ao contrário, nosso desenvolvimento como se sabe derivou do empenho da própria aristocracia paulista, ainda que tais contradições não tenham eliminado, em certa medida, a referida perda do eu de que também tratou Marx ao mencionar a era burguesa em seu Manifesto do Partido Comunista (1985). No primeiro capítulo ficou evidenciada sua afeição, a de Mário de Andrade, a aristocracia e a melancolia derivada do medo da solidão, bem como da falta de reconhecimento de seu trabalho, principalmente o intelectual. Mário de Andrade, muitas vezes, demonstrou ter esse espírito desbravador e impetuosamente napoleônico, dionisíaco, ainda que contraditoriamente apoiado pela aristocracia em seu empenho com o modernismo-nacionalista, como configuração do romantismo em solo de desenvolvimento hiper-tardio, e acometido de súbito por uma fragilidade chopiniana.

Fischer explica que o mundo em que veio a luz o romantismo “Encorajava simultaneamente o ‘Eu’ napoleônico e um ‘Eu’ choroso, prosternado aos pés das sagradas efígies”. Constituíam-se dessa forma um “...‘Eu’ ora disposto a conquistar o mundo, ora tomado pelo terror da solidão. A subjetividade do artista e do escritor, isolada e voltada sobre si mesma, lutando pela vida, vendendo-se no mercado e, no entanto, enfrentando o mundo burguês como ‘gênio’”, colocava-se o indivíduo a sonhar “...com a unidade perdida e clamava por uma comunidade ideal, projetada pela imaginação, ora no passado, ora no futuro. (...)”.⁶³⁰

Também Mário de Andrade sonhou com uma unidade que tinha de construir, com vistas ao futuro do país que se modernizava olhando para o

⁶³⁰ Ibid., p.65.

passado, numa tentativa de construção da nação calcada na tradição tipicamente colonial.

Para o autor de *A Necessidade da Arte*: “Todas as contradições inerentes ao romantismo foram levadas a um ponto extremo pelo período revolucionário que teve o seu prólogo na guerra norte-americana pela independência e teve o seu ato final em Waterloo”. As atitudes tomadas diante da Revolução burguesa como um todo e diante de cada uma das etapas dela constitui “...a verdadeira chave para a compreensão do movimento romântico. A cada passo, a cada volta nos acontecimentos, o movimento se rachava, se dividia em um encaminhamento progressista e um encaminhamento reacionário”. Desse modo, “...em cada divisão a pequena-burguesia demonstrava ser, como Marx escreveu a Schweitzer, ‘a própria contradição corporificada’”. Algo que “...todos os românticos tinham em comum era certa antipatia pelo capitalismo (uns encarando-o de um ângulo aristocrático, outros encarando-o de um ângulo plebeu), certa crença faustiana ou byroniana na insaciabilidade dos indivíduos...” e um sincero consentimento “...da ‘paixão em seus próprios direitos’ (Stendhal). Na medida em que a produção material ia sendo oficialmente consagrada como a quintessência daquilo que valia a pena...”, ao passo “...em que uma crosta de respeitabilidade recobria o cerne imundo dos negócios, os artistas e os escritores procuravam com maior vigor e mais intensamente revelar o coração humano, arremessando a dinamite das paixões...” versus “...a ordem aparente do disciplinado mundo burguês. E, na medida em que se tornava mais clara a relativização dos valores pelos métodos capitalistas de produção, a paixão - a intensidade da experiência - aparecia mais fortemente...” enquanto um valor incondicional.

“O romantismo...”, no entendimento de Ernest Fischer “...foi, seguramente, uma quebra. Levou aos bravios, exóticos, ilimitados horizontes: mas também levou cada povo de volta ao seu próprio passado e à sua natureza específica”. Consta-se que “...os grandes românticos admiraram Napoleão, personalidade ‘cósmica’, sem limites. Ao mesmo tempo, a revolta romântica unia-se às lutas de libertação nacional. Foscolo congratulou-se com

Napoleão através de uma ode intitulada *A Bonaparte Liberatore*". No ano de "...1802, ele pedia a Napoleão que proclamasse a independência da República Cisalpina, na Itália. No fim, repugnado com o conquistador, tornou-se antibonapartista". Da mesma forma, Leopardi, amargurado e desiludido com o fracasso do libertador francês na conquista da independência para o seu país..."⁶³¹

Mário de Andrade almejava o novo, o moderno ao mesmo tempo em que esteve voltado para o seu próprio passado, conforme disse no ano de 1942, em sua conferência sobre o *Movimento Modernista*: "O nosso sentido era especificamente destruidor". Eis um aspecto da modernidade e certamente do modernismo enquanto forma de expressar as experiências históricas do indivíduo diante do processo de modernização que a tudo destrói. Contudo, Mário diz que para tal destruição, a alavanca para o moderno: "A aristocracia tradicional nos deu mão forte, pondo em evidência mais essa geminação de destino - também ela já então autofagicamente destruidora, por não ter mais uma significação legítima". E se é certo entendermos que de fato a aristocracia perdia naquele instante sua "significação legítima", valer-se dela para a atualização do espírito seria um conservadorismo do espírito aristocrático em contraditório papel de desenvolver aqui as forças produtivas de forma dissimulada. Já a respeito da burguesia:

Quanto aos aristôtes do dinheiro, esses nos odiavam no princípio e sempre nos olharam com desconfiança. Nenhum salão de riqueza tivemos, nenhum milionário estrangeiro nos acolheu. Os italianos, alemães, os israelitas se faziam de mais guardadores do bom-senso nacional que Prados e Penteados e Amarais...⁶³²

Eis aspecto intrigante da sua franca oposição ao estrangeirismo, como que em valorização do nacionalismo, ao passo que se opunha à burguesia dizia do espírito destruidor, algo que se suporia revolucionário, mas que no

⁶³¹ *ibid.*, pp. 65-6.

⁶³² Mário de ANDRADE, 1990, *O Movimento Modernista*, p. 25.

entanto era conservador das tradições, e isso levado à “mão forte” da aristocracia. (está sem paralelismo sintático e semântico – precisa ser reescrito)

Dessa forma, em seus escritos, Mário de Andrade apresenta como característica que assume, grande envolvimento com os problemas próprios de seu tempo, como problema de ordem econômica, política, social e é claro, também de ordem cultural. Nesse sentido, Jorge Coli explica que: “O período nacionalista da estética de Mário exigiu do artista a aquisição de um inconsciente nacional, para se conseguir uma produção, intrinsecamente, expressiva da alma brasileira”. De modo que, “...é o pedido de uma consciência moral, e mais tarde histórico-social para a produção de uma arte que tenha significação no seu tempo. É a consciência política implacável do artista que fecundará as suas obras”.⁶³³

A unidade perdida ou mesmo a ser constituída, no caso da especificidade brasileira, é o mote que fez recuperar o *folk lore*. Eis segundo Fischer (2002) um dos aspectos mais importantes do romantismo, que dá margem ao nacionalismo, não apenas o alemão mas em geral.

O legado intelectual marioandradiano ao longo de pouco mais de duas décadas, retratou preocupadamente peculiaridades histórico-sociais do Brasil. Por aí, não há que separar a obra desse autor como pertencente a fase de imaturidade e maturidade, cada uma de suas obras, adequadas ao momento de sua produção, expressando profunda necessidade de exteriorização de um espírito altamente sensível e frágil a história de seu tempo presente.

Destarte, não deixou de exprimir a realidade brasileira por suas contradições. Uma modernidade que iniciava paradoxalmente, bastante peculiar no modo de desenvolvimento das forças produtivas, bem como da sociabilidade aqui presentes. No caso brasileiro que segue os destinos da via colonial, tal caráter do que é moderno, por sua experiência histórica, tanto é excludente quanto sua própria expressão artística, o modernismo, igualmente o foi.

⁶³³ Jorge COLI, *Mário de Andrade e a Música*, p. 53.

Tem-se aqui como característica desse nosso desenvolvimento econômico típico o fato de nos mantermos, de certa forma, atrelados à lógica neocolonial, tendo que grupos nacionalistas não conseguiram se apresentar enquanto desafio, verdadeiramente, significativo aos interesses do capital internacional, durante os anos que cercaram a produção intelectual marioandradiana e ademais.

Aprofundando um pouco mais acerca de nosso desenvolvimento hipertardio o filósofo J. Chasin explica que a prática industrial nas raias nacionais açambarcou a primeira metade do século XX “em tentativas e contramarchas que não lograram ultrapassar o nível da insipiência”. Pois, em face da objetivação do modo de produção designadamente capitalista e episodicamente clássico, como os de Inglaterra e França, diante “dos quais a industrialização alemã e italiana já são *tardias*” e que datam das últimas décadas do século XIX, “a industrialização brasileira é *hiper-tardia*”, vez que não se completava naquela primeira metade de século XX.

Em termos sociais, a ponderação que se faz é a de que no tempo em que se efetiva a industrialização tardia, “num quadro histórico em que o proletariado já travou suas primeiras batalhas teóricas e práticas, e a estruturação dos impérios coloniais já se configurou, a *industrialização hiper-tardia* se realiza já no quadro da acumulação monopolista avançada”, enquanto os prélios imperialistas já se deram, “e numa configuração mundial em que a perspectiva do trabalho já se materializou na ocupação do poder de estado em parcela das unidades nacionais que compõem o conjunto internacional”. Não fosse o bastante, “a industrialização *tardia*, apesar de retardatária, é autônoma, enquanto a *hiper-tardia*, além de seu atraso no tempo, dando-se em países de extração colonial, é realizada sem que esses tenham deixado de ser subordinados das economias centrais”.⁶³⁴

Isso parece refletir, em última instância, na esfera superestrutural. Note-se que segundo Mário de Andrade, “...o espírito modernista e as suas modas foram diretamente importados da Europa”, devido ao fato de, em relação ao Rio de Janeiro, São Paulo ser,

⁶³⁴ CHASIN, 2000, p. 34

*espiritualmente muito mais moderna porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo conseqüente. Caipira de serra-acima, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo.*⁶³⁵

Em parte, a apoucada manufatura existente fora criada com capital regional e de origem agrária, mas também em parte pelo capital forasteiro. Bem observa Cáo Prado Júnior que tal como no passado estritamente colonial, ainda naquela primeira metade de século, a economia mantinha-se, basicamente, pelo provisionamento em benefício do mercado consumidor externo, daquilo que era produzido pela natureza. De sorte que: “Não são assim apreciáveis, no que respeita o nosso desenvolvimento e libertação do colonialismo, as perspectivas dessa indústria substitutiva de importações e dominada por empreendimentos imperialistas”. Assim, cometimentos de tal natureza constituíram-se de forma limítrofe, por se tratar de processos orientados a partir de empenhos financeiros exteriores, “esses não irão além, nas suas iniciativas e inversões dos limites fixados pelas disponibilidades de nossas contas externas”. Deste modo, Caio Prado Jr. conclui entendendo que “esses limites são função do valor das exportações”, uma vez que, “é esse valor que vai, em última instância, determinar o quantum das inversões e pois o ritmo e nível do desenvolvimento industrial” em nosso país, que também por essa razão não completou seu projeto modernizador.⁶³⁶

Retomando a compreensão do Movimento Modernista, como aquele que deveria preparar o espírito para o projeto modernizador do país, enquanto evento de ordem espiritual-ideológica, portanto superestrutural pela própria avaliação marioandradiana, tal movimento constituiu-se:

...nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo,

⁶³⁵ ANDRADE, 1990, p.20.

⁶³⁶ PRADO JR. 1978, p. 188.

*pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito.*⁶³⁷

Para melhor compreender o que Mário de Andrade situa nesta passagem, vale a explanação de Werneck Sodré acerca da origem dos “movimentos artísticos de vanguarda” no velho continente, já que o historiador compreende que tais manifestações justificavam-se naqueles flancos “por razões objetivas e subjetivas”, sendo mesmo reflexo das “angústias de uma sociedade em radical mudança, a que o conflito devastador abalara dos alicerces à cúpula” e que vinham dar em praias tropicais por intermédio de artistas “que os haviam conhecido em suas fontes”. Entretanto contrariamente, o Brasil não era portador das mesmas históricas “condições e razões que, lá, haviam produzido aqueles movimentos”. Na Europa ocidental, a decadência humana, gerada pela vida que se processava pela lógica da produção tipicamente burguesa, refletia-se nas revelações artísticas, muitas vezes, apresentadas em caráter estético renovador. Muito embora houvesse manifestações que não se equiparavam àquelas que representavam as frivolidades e baixezas espirituais da burguesia novecentista. Mesmo assim, aquela já amadurecida “era muito diferente da jovem burguesia brasileira, que emergia de uma sociedade secularmente dominada pela classe latifundiária, descompromissada, pronta a aceitar tudo o que rompesse com o passado, menos, naturalmente, o que lhe pusesse em risco a posição de classe” hegemônica.⁶³⁸

O autor de Paulicéia Desvairada disse ser “muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor”. De sorte que “as modas que revestiram este espírito foram, de início, diretamente importadas da Europa”. E não que se pudesse, por este motivo, dizer que aqueles modernistas paulistas eram “uns antinacionalistas, uns antitradicionalistas europeizados”, pois isto seria “falta de subtileza crítica”. Para o esteta, afirmar isto seria deslembrar o regionalismo que já existia enquanto movimento especificamente paulista e bastante propagado

⁶³⁷ ANDRADE, 1990, p.20.

⁶³⁸ SODRÉ, 1984, p. 58.

“pela ‘Revista do Brasil’; é esquecer todo o movimento editorial de Monteiro Lobato; é esquecer a arquitetura e até o urbanismo (Dubugras) neocolonial, nascidos em São Paulo. Desta ética estávamos impregnados”.⁶³⁹

Destarte, o Modernismo no Brasil, e em particular nas artes plásticas, inicialmente tendeu a refletir, a mescla de tais mandos externos, suscitados por processos históricos absolutamente diferentes, mas também traz em si aspectos particulares, próprios “das influências internas, que começam a se impor, aquelas predominando e até indispensáveis, na forma e nas técnicas, e estas manifestando-se principalmente nos motivos, nos temas”.⁶⁴⁰

Se por um lado o modernismo teve “...um pouco de pitoresco na contribuição nacional; daí, também, a dificuldade na conquista do apreço geral”. Foi isto o que aconteceu com “...Anita Malfatti e, depois, e já em menores proporções, com Tarsila do Amaral, para acabar se impondo com os Volpi, os Segall os Portinari, os Guignard como, na escultura, com Brecheret”. Foi igualmente o que ocorreu com “...Vila Lobos, consagrado mais rapidamente no exterior, e justamente pelo que, nele, é original e brasileiro”.⁶⁴¹

Assim, o historiador Werneck Sodré pontua que, no que toca à área das letras, também ocorreu a amálgama bem urdida das “...influências externas - o futurismo, por exemplo - e influências internas, copiando-se aqui...”, as contradições estético-formais da Europa, tal “...como acontecera na passagem do século, quando imitamos, no Brasil, os contrastes entre românticos, parnasianos e simbolistas”.

Fixou-se naquele contexto, claras distinções formais entre dois grupos: o que se fazia pelo modismo modernista e o que resistia enquanto passadista: o primeiro grupo apressava-se “...no culto à piada, na pedrada pedestre, na simples negação”, enquanto que o segundo constituía-se contumaz “...à sonoridade vocabular, à ênfase retórica, que tomavam como literatura”. Grupos defensores de idéias estéticas muito variadas e que versavam acerca de um modernismo muito tipicamente brasileiro “...se multiplicaram, por isso mesmo, radicalizando-se algumas em nacionalismos incoseqüentes, do tipo ‘pau-brasil’, ‘arco-e-flecha’ ou

⁶³⁹ ANDRADE, 1990, p. 19.

⁶⁴⁰ SODRÉ, 1984, p. 58

⁶⁴¹ Ibid, p. 58.

‘borrões de verde e amarelo’”. Com o passar do tempo filtraram-se as “...falsidades e desmandos, pondo em esquecimento enorme acervo que apenas servira como material bélico para a luta contra os passadistas”.

O típico Modernismo brasileiro, enquanto movimento artístico, significou tanto menos pelo que construiu que pelo resultado de seu potencial destruidor. O que restou da obra de seus precursores pouco significa. O aniquilamento do habitual formalismo, “...da ênfase, da retórica, a simplicidade de estilo, a busca da clareza, a amplitude da frase, o acolhimento a formas populares, a aproximação com os motivos nacionais, o esforço renovador, contudo, constituíram enorme serviço”, dando abertura para uma fase inteiramente nova “...às letras e a todas as formas e manifestações artísticas e mesmo, mais amplamente, culturais, no Brasil”.⁶⁴²

O que se tem, segundo os autores que discorrem sobre o Modernismo no Brasil, sobretudo no momento que cercava a *Semana de Arte Moderna de 1922*, é que aquele movimento constituía uma preparação espiritual da burguesia que se colocaria politicamente em 1930. Mas isso também muito contraditoriamente, seguindo a lógica de sua natureza bem peculiarmente atrófica nestas terras.

Se de uma parte não havia nada de classicamente burguês no modernismo daqui, os salões da aristocracia paulista, àquela altura em processo de decadência, deram abertura para uma nova etapa da história do país, não apenas da política, mas aos destinos da incompetente e contra-revolucionária burguesia nacional. Segundo Mário de Andrade, o salão de dona Olívia Guedes Penteado chegou a tal nível de freqüentadores em acaloradas discussões que acabou tendo “...como elemento principal de dissolução a efervescência que estava preparando 1930”. Lá é que se deu primeiramente, segundo o esteta paulista, o entusiasmo para a “...fundação do Partido Democrático, o ânimo político eruptivo que se apoderara de muitos intelectuais, sacudindo-os para os extremismos de direita ou esquerda”, algo que, de certa forma, levou a “...um malestar sobre as reuniões”. Pouco a pouco, os democráticos que irromperiam em 1930 com a aristocracia paulista e sua República Velha, “...foram se afastando. Por outro lado, o integralismo encontrava algumas simpatias entre as pessoas da roda: e ainda

⁶⁴² Ibid., p. 58-9.

estava muito sem vício, muito desinteressado, pra aceitar acomodações”. Mário de Andrade explica que foi muito discretamente, “...mas com firmeza...”, que “...Dona Olivia Guedes Penteado soube terminar aos poucos o seu salão modernista”.⁶⁴³

Naquele instante, a burguesia brasileira estava tão aparte do que havia sido e representado para o mundo, enquanto classe verdadeiramente revolucionária no velho continente – embora similarmente aos moldes de Alemanha e Itália – que segundo o esteta paulista: “...quando fixada na compreensão da burguesia, a existência de uma onda revolucionária, ela principiou nos castigando com a perda de alguns emprêgos...”, forma de retalhamento e expressão de sua posição ideológica contra-revolucionária.⁶⁴⁴

Neste sentido, o filósofo José Chasin bem entendendo os processos de desenvolvimento do capitalismo por suas vias, e se apropriando de uma concepção marxiana da história, explica que “...se a história se repete – uma vez como drama, outra como comédia – , a industrialização tardia da via prussiana é o drama, enquanto a industrialização hiper-tardia da via colonial é penosa comédia”.⁶⁴⁵

Assim, do mesmo modo que a burguesia não compreendeu aqui sua função revolucionária, não aceitou sequer a espiritualidade modernista que a prepararia para tanto. Mário de Andrade reafirmou o caráter especificamente destruidor do Movimento Modernista, explicou, assim também, o aspecto ideologicamente contraditório, mas bem próprio de nossa burguesia anti-revolucionária.

Ora, vale lembrar aqui a explicação de Marx que diz: “Uma formação social nunca decai antes de estarem desenvolvidas todas as forças produtivas para as quais é suficientemente ampla...”, bem como jamais aparecem novas relações de produção mais elevadas “...antes de as condições materiais de existência das mesmas terem sido chocadas no seio da própria sociedade velha”.⁶⁴⁶

⁶⁴³ ANDRADE, 1990, pp.23-4.

⁶⁴⁴ Ibid, p. 24.

⁶⁴⁵ CHASIN, 2000, p. 55.

⁶⁴⁶ MARX, 1984, p. 531.

Mário de Andrade, ao menos, demonstrou clareza de que o movimento modernista foi antes um “movimento de Inteligência”, e por esta razão não foi o que contribuiu para o resultado efetivo “...das mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil”. Mas, entendeu que se tratou “essencialmente” de “...um preparador; o criador de um estado-de-espírito revolucionário e de um sentimento de arrebatamento”. Nesse sentido, explicou que “...si numerosos dos intelectuais do movimento se dissolveram na política...”, e caso muitos deles, incluindo-se aí o próprio Mário, tenham participado “...das reuniões iniciais do Partido Democrático, carece não esquecer que tanto este como 1930 eram ainda destruição”. A isso Mário de Andrade chamou, superficialmente, de revolucionário para aquela circunstância, o que de fato para o todo não o foi.⁶⁴⁷

Por esta passagem, Mário de Andrade confirma o desenvolvimento desigual existente entre as artes, e também todos os demais elementos que compõem a esfera superestrutural, para com a lógica existente na configuração das estruturas sócio-materiais que as produzem. Marx explica que a partir da “...transformação do fundamento econômico revoluciona-se, mais devagar ou mais depressa, toda a imensa superestrutura...”, isto porque: “Na consideração de tais revolucionamentos tem de se distinguir sempre entre o revolucionamento material nas condições econômicas da produção...”, portanto, “...o qual é constatável rigorosamente como nas ciências naturais...”, e, de outra parte, “...as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, em suma ideológicas, em que os homens ganham consciência deste conflito e o resolvem”. É por esta razão que “...a humanidade coloca sempre a si mesma apenas as tarefas que pode resolver...”, já que “...a própria tarefa só aparece onde já existem, ou pelo menos estão no processo de se formar, as condições materiais da sua resolução”.⁶⁴⁸

Buscando a explicação plausível para a justificativa da transformação histórica, Mário de Andrade acabou por apresentá-la de forma idealista, pois expõe que: “Os movimentos espirituais precedem sempre as mudanças de

⁶⁴⁷ ANDRADE, 1990, p. 25.

⁶⁴⁸ MARX, 1982, p. 531.

ordem social. O movimento social de destruição é que principiou com o P. D. e 1930". Apesar disso "é justo por esta data de 1930, que principia para a inteligência brasileira uma fase mais calma, mais modesta e quotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção. À espera que um dia as outras formas sociais a imitem".⁶⁴⁹

Voltando-se mais uma vez para aspectos da esfera estrutural, a economia brasileira seguiu, desde sempre, dependente da exportação e, portanto, das determinações econômicas internacionais, antes do açúcar e do cacau, com a utilização da força de trabalho escrava, e ainda depois do advento abolicionista e de seu objetivo causal concluído, então com um novo modelo de utilização e exploração sistematizada da força de trabalho imigrante nas lavouras de café e mesmo da frágil indústria. Uma vez que "...os imigrantes, insatisfeitos com as condições quase miseráveis da vida nas fazendas ou impossibilitados de adquirir ou manter uma pequena propriedade, começam a migrar para a cidade, onde as indústrias se expandem...", mesmo que lentamente, e de maneira dramática, ou mesmo trágica para aqueles indivíduos já desterrados acolá no além mar e aqui, "...são obrigados a se render ao destino do qual procuravam escapar: a proletarização".⁶⁵⁰

Por este processo, entende-se que a "...classe operária constituía uma minoria na sociedade...", ainda profundamente ruralizada naquele início de século. "Além disso, pela pouca urbanização, ela se mantinha dispersa...", soma-se a este fato "...o peso dos imigrantes em seu meio, se de um lado lhe transmitia toda uma experiência acumulada pela classe operária européia, de outro lado acentuava um abismo cultural entre o elemento mais avançado e a massa analfabeta, recém-saída da escravidão". Não obstante, o "...crescimento da indústria e das cidades apontava a importância futura do proletariado".⁶⁵¹

Aproximadamente nos de anos 1930, a produção e as relações sociais de produção constituíam-se ainda numa lógica econômica de ordem semicolonial, de raríssima manufatura e bem dizer sem qualquer indústria pesada. De modo

⁶⁴⁹ ANDRADE, 1990, p. 25.

⁶⁵⁰ V. Cem anos de República, 1989. vol. 3. p. 8.

⁶⁵¹ SADER, 1980, p. 16.

que, a burguesia atrofada e a velha aristocracia não entraram em choque entre si, como houve de ser para o capitalismo clássico. Ao contrário. Tão logo se proscreeu a escravatura, os senhores das grandes lavouras inclusive tiveram parte na marcha em que a indústria manufatureira principiara, "...reunindo capital para a criação de tecelagens de algodão no Nordeste, para trabalhar o material ali produzido, e de fábricas de sacos de juta, em São Paulo, para os sacos em que o café era acondicionado e exportado".⁶⁵²

Houve mesmo uma interligação entre os gerenciadores e favorecidos dos setores da economia nacional industrial e agrária, logo os interesses destas "burguesias" abocaram-se. Por serem os grandes empregadores de força de trabalho e também por serem os administradores da produção comerciável, os aristocratas acabam se tornando análogos aos industriais citadinos.

Os grandes produtores rurais aplicavam-se amiúde não apenas à pecuária e a lavoura extensiva para a exportação, mas também ao comércio, à pequena indústria e à direção de bancos, algo que confirma a fusão entre setores da economia que alhures em modelos clássicos de desenvolvimento do capital se viam apartadas e que aqui se fundiram em uma única classe, a burguesia.⁶⁵³

Aparte das posições estéticas diretamente relacionadas à música, note-se que em sua obra literária de maior vulto, Macunaíma, Mário de Andrade tratou de compor seu herói justamente do aferro peculiar que campo e cidade denotam. Vale ressaltar que "esta oposição decisiva da composição do Macunaíma é um triunfo mimético, pois aparece aqui, formalizado esteticamente, a mesma oposição tida como decisiva, dentro da vida social brasileira, pela oligarquia cafeeira", da qual o esteta, por suas relações sociais, sempre esteve em proximidade. Entendendo que não houve no país uma industrialização de via clássica, nem mesmo de via tardia, mas apenas prática industrial, cabe frisar que o período republicano anterior a 1930 corresponde exatamente à fase liberal, relacionado diretamente com o pináculo ciclo do café. Mas, segundo Carlos Eduardo Berriel: "o 'baronato' cafeeiro opôs-se em grande medida a este novo

⁶⁵² DAVIS: 1979, p. 208.

⁶⁵³ IANNI: 1965, p. 132.

rumo da sociedade brasileira, fazendo assim com que surgissem correntes ruralistas em oposição à industrialização e à urbanização decorrente”.⁶⁵⁴

Naquele tempo, o tímido setor industrial lidava com acometimentos de diferentes tipos. O primeiro deles advinha dos que defendiam a propensão agrária do Brasil, que em muito, eram os próprios políticos paulistas representantes dos cafeicultores locais.

É bem verdade que boa parte da prática industrial em São Paulo foi estimulada pelo imigrante, tal como o esteta já sinalizara em citação anterior. Tal fato provocava certo ferrundo e xenofobia, sentimentos resultantes da má compreensão dos fatos, mas que não era próprio apenas dos ruralistas, como também da porção urbana que acreditava ser a indústria a culpada pelo alto custo de vida. O imigrante era, inversamente, tido como detentor do capital estrangeiro, o que era por si só uma inverdade.

A habitual disputa existente entre os grandes proprietários de terras, também grandes transportadores de seus produtos que rumam para fora do país, e que desejam ardentemente mercadorias de baixo custo e vindas do estrangeiro, e de outra parte os industriais, que intentavam resguardar-se contra os itens estrangeiros que concorriam com seus produtos aqui fabricados, pode ser em certa medida, notada cá no Brasil. Todavia, inexistia uma unanimidade de posição por parte da burguesia industrial. Segundo Horace Davis em sua obra *Para uma Teoria Marxista do Nacionalismo*, “...muitos são agentes ou produtores para firmas estrangeiras e não ousam opor-se aos interesses imperialistas”. Este motivo é o que explica o fato de “...serem contra as tarifas protecionistas. São também contra a regulamentação da economia pelo Governo e, por isso, são conhecidos como ‘não intervencionistas’”.

Malgrado a burguesia brasileira tenha bem recebido as investidas do capital internacional, existiu de contínuo um ambiente antagônico a uma imódica influência do exterior na economia, e que para tanto procurou, como mecanismo de defesa, neutralizar o campo de ação alienígena majorando o controle do estado. Segundo Davis, tal “...movimento incluía os homens de negócios que

⁶⁵⁴ BERRIEL, 1990, 170.

recebiam encomendas dos departamentos governamentais, ou que realizavam obras sob contrato, ou que usavam as ligações com o Governo para realizar transações financeiras...”, algo que se configurava como o intervencionismo do estado para com setores da economia. “Esse grupo, conhecido como os ‘capitalistas burocráticos’, conseguiu certo apoio popular sob a liderança de Getúlio Vargas, até que este se suicidou, em 1954”.⁶⁵⁵

Pode-se dizer que Mário de Andrade buscava por sua produção jornalística e militância em favor de uma estética musical nacionalista, o reconhecimento consciente do homem brasileiro para com suas próprias origens e raízes sociais, e que portanto, deveria assumir efetividade política como meio de integrar-se plenamente ao exercício decisório acerca das preocupações gerais da sociedade civil e de sua amplificação organizacional, no próprio estado.

Por meio do nacionalismo, Mário de Andrade pretendia uma socialização do artista nacional, caracterizada em seu artigo, *O artista e o artesão*, no qual o elemento artesanal contrai essa funcionalidade. Esse artifício, adquire valor político no momento em que o artista apreende sua importância ao situar as anteposições da existência nacional. A música constitui-se, por sua propositura, como uma *causadora* político e social, especialmente enérgica por conta de seus atributos inerentes e por causa do poder que exerce sobre os auditórios, “...como elemento funcional de ação social”.⁶⁵⁶

Em seu trabalho intitulado *Poesia e Política em Mário de Andrade* Joan Dassin lembra que no ano de “...1939 Mário explicava sua concepção de nacionalização da música e seu conceito sobre os músicos brasileiros, a partir não de uma perspectiva estreita, mas sim de uma liberdade estética que já se prefigurava em *O Café*”, de sorte que, “...uma arte que, social sempre, tenham uma liberdade mais estética em que o homem possa criar a sua forma de beleza mais convertido aos seus sentimentos e justiça do tempo da paz”.

⁶⁵⁵ DAVIS, 1979, p. 209.

⁶⁵⁶ Jorge COLI, *Mário de Andrade: introdução ao pensamento musical*, p. 125.

Desse modo, em um ensaio também de 1939, denominado: “...*Evolução social da música no Brasil*, incluído em *Aspectos da música brasileira*, Mário distingue três fases no desenvolvimento da música brasileira”. A universal foi a primeira, “dissolvida em religião”; a segunda internacionalista, ‘com a descoberta da profanidade, o desenvolvimento da técnica e a riqueza agrícola’; e a terceira, a fase contemporânea do crítico, nacionalista, marcada pelo pragmatismo e por uma certa autoconsciência”.⁶⁵⁷

Mas é oportuno apontar o caráter imperativo que a coletividade deve exercer sobre o indivíduo dentro da propositura musical marioandradiana. No caso da ópera *O Café*, exemplificou Jorge Coli, Mário de Andrade fez valer a atuação de “uma consciência social e política plena, fazendo com que fiquem eliminados os personagens, em benefício das massas corais”.⁶⁵⁸ Constata-se, assim, uma coincidência poética proveniente de um ambiente específico em que símbolos e generalizações similares ao da estética soviética. Ainda que seja um abuso e pura superficialidade compará-lo com uma espécie de Andrei Zdanov tupiniquim.

Uma das passagens mais significativas de seu documento *O Movimento Modernista* é justamente parte central desta tese, que procura confirmar seu vínculo, o de Mário de Andrade, para com o romantismo que aqui no Brasil se processou hiper-tardamente, como expressão análoga ao próprio modo de desenvolvimento do capitalismo brasileiro e suas contradições específicas.

Por sua auto-relação com o Romantismo, Mário de Andrade não se referiu, especificamente, ao romantismo literário por demais acadêmico, disposição que se constituiu aqui como elemento de importação, tal qual o modernismo igualmente o foi. A título de exemplo, o esteta trouxe à baila cada uma das correntes estéticas referidas, equiparando os trabalhos de Domingos José Gonçalves de Magalhães e de Anita Malfati.

Todavia, para o que aqui interessa, primordialmente o esteta refere-se “ao ‘espírito’ romântico, ao espírito revolucionário romântico, que está na

⁶⁵⁷ Joan DASSIN, *Poesia e Política em Mário de Andrade*, p. 126.

⁶⁵⁸ Jorge COLI, *Música Final*, p. 328.

Inconfidência, no Basílio da Gama do 'Uruguai' nas líras de Gonzaga como nas 'Cartas Chilenas' de quem os senhores quiserem". É o espírito transformador residente no romantismo que o atrai incondicionalmente. Espírito crítico, consciência teórica acerca de sua realidade, mas que visou antes de tudo à transformação de sua vida real ou que construiria a base matéria que possibilitaria a transformação verdadeiramente sensível. De modo idealista como se a consciência do ser o determinasse. Nesse sentido, ignorou que: "As revoluções precisam de um elemento passivo, de uma base material. A teoria só se realiza num povo na medida em que é a realização das suas necessidades". Porém: "Serão as necessidades teóricas diretamente necessidades práticas?" Segundo Marx: "Não Basta que o pensamento procure realizar-se; a realidade deve igualmente compelir ao pensamento".⁶⁵⁹

Conforme o esteta paulista inversamente a essa lógica aventa em seu *O Movimento Modernista*, foi mesmo o espírito romântico que "...preparou o estado revolucionário de que resultou a independência política, e teve como padrão bem briguento a primeira tentativa de língua brasileira". E, nesse sentido o "...espírito revolucionário modernista, tão necessário como o romântico, preparou o estado revolucionário de 30 em diante, e também teve como padrão barulhento a segunda tentativa de nacionalização da linguagem. A similaridade é muito forte".⁶⁶⁰

Assim, de modo impalpável, não resvala sobre o conceito de revolução permanente, que se apercebeu aqui pelo tom superficialmente historiográfico e concernente à reflexão que suscitou sobre o passado. No entanto, contraditoriamente, carrega ainda uma denotação política, já que determina as empreitadas do presente e também do futuro.⁶⁶¹ Isso fica bastante claro quando, em citação Mário de Andrade sente a necessidade de que a teoria chegue às massas, por isso entendeu a importância de uma inteligência "...mais modesta e cotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção. À espera que um dia as outras formas sociais a imitem". Ora, pela consciência e preparação para as

⁶⁵⁹ MARX, 2005, p. 152.

⁶⁶⁰ ANDRADE, 1990, p. 33.

⁶⁶¹ V. TEXIER, 2005, p. 184.

transformações que se sucederam a partir de 1930, isso não se deu. Pois, pela forma “cômica” do capitalismo hiper-tardio brasileiro, não foi potencializada as forças produtivas para a superação das classes hegemônicas anteriores, não houve sistematicamente a geração de novas formas sociais, apenas específicas aporias que suscitaria num estado debilmente crescente.⁶⁶²

É certo que por um lado o romantismo se apresentou como ruptura, construindo novas possibilidades, ampliando ilimitadamente os horizontes formais e por isto tido revolucionário, mas ao mesmo tempo, - tomando licença para se repetir uma citação - “...levou cada povo ao seu próprio passado e à sua natureza específica”. Pois, que “a revolta romântica unia-se às lutas de libertação nacional”. Mesmo que tendo se manifestado em diferentes realidades econômico-sociais e culturais, o Romantismo apresenta alguns elementos em comum, tais como: “um sentimento de desconforto espiritual...” em face de “...um mundo no qual o artista não conseguia encontrar-se, um sentimento de insegurança e solidão”, algo que motivava a pretensão por uma unidade social renovada, “...certa preocupação com o povo, suas canções e lendas e a celebração do caráter único – da unicidade – do indivíduo pelo ilimitado subjetivismo...”. A título de exemplo, Ernest Fischer explica que na porção oriental do velho continente, regiões em que não havia se dado o triunfo do capitalismo “...e onde o povo ainda trabalhava sob o jugo de um medievalismo decadente, o romantismo significava pura e simplesmente rebelião”, aguilhoamento ao povo com o objetivo de que se erguesse “...contra os opressores internos e externos, apelo à consciência nacional para enfrentar o feudalismo, o absolutismo e a exploração estrangeira”. É neste contexto que o romantismo sistematiza a arte popular ou o *folk lore*. Alguns compositores valeram-se de tal gênero objetivando-o em novas bases como arma espiritual “...para incitar o povo à luta contra condições degradantes”. Foi desta forma que “...o individualismo romântico tornou-se um meio de libertar a personalidade humana do cativo medieval”. Assim, mesmo não tendo a Europa oriental realizado a conflagração democrático-burguesa, o romantismo, lá por aqueles

⁶⁶² ANDRADE, 1990, p. 33.

flancos, "...apareceu como uma luz distante nos trabalhos dos românticos da Rússia, da Hungria e da Polônia".⁶⁶³

A título de exemplo, e não desinteressadamente para o que se seguirá quanto à especificidade do romantismo marioandradiano, vale lembrar um pouco das experiências pelas quais passaram o povo polonês, naquele primeiro terço de século XIX.

Antes da morte do Tzar Russo Alexandre I, também rei da Polônia, já era prática a luta clandestina de parte do povo polonês, principalmente da aristocracia polonesa, contra o opressor, mas esta se intensificaria após aquele 1º de dezembro de 1825. O retorno de "...russos, familiarizados com a vida ocidental durante a invasão da Alemanha e da França, propiciada pelo recuo de Napoleão...", levava para a terra natal homens dotados com ideais de alvedrio. Já em pátria, e com fundamentada animosidade contra o absolutismo que também os levava à guerra, tais soldados organizaram um levante, a chamada Revolta de Dezembro. Contudo a sublevação foi abafada em passo acelerado. A enérgica polícia russa rapidamente adquiriu conhecimento acerca dos conspiradores, contra a ascensão de Nicolau I, que foram condenados à sentença de morte. Nada obstante, "...tornou-se evidente que muitos russos partilhavam da revolta dos poloneses..." contra o despotismo e a violência. As conspiratas polonesas, descobertas por espões, foram repreendidas com maior brutalidade. Prisões e mortes foram decorrentes. Não apenas as "...masmorras do mosteiro Carmelita..." mas também "...os subterrâneos da Câmara Municipal e do Palácio Bruel foram transformados em prisões". Os atos de despotismo e violência se seguiram naquele conturbado, e ainda inicial, 1826. "No Liceu e na Universidade, tornava-se difícil conter a agitação dos espíritos e o povo manifestava abertamente os seus sentimentos". Missas eram rezadas pelas gentes em honra aos que morriam pela libertação da Polônia. "Os funerais de Staszic, o grande patriota que legou suas terras aos camponeses, deram motivo à manifestação nacional". Dezenas de milhares de pessoas seguiam em cortejo,

⁶⁶³ FISCHER, 1976, p. 67.

e o “...pano mortuário que cobria o caixão foi rasgado em mil partes”, uma delas ficou com F. Chopin.⁶⁶⁴

É este o clima de tensão, experimentado historicamente, que fundamentou a obra de Chopin, também sua família, sua mãe e irmã Luísa guardaram luto de protesto contra Nicolau I após o luto oficial de Alexandre I. Os amigos e familiares do pianista envolviam-se todos nas insurreições. Contudo, a saúde débil e sua carcaça quasimodesca limitavam seu campo de ação à sua própria música. Os jovens inflamavam-se com a causa da emancipação, a ansiedade e a emoção gerada na expectativa da grande revolta que envolvia a todos. “A Polônia tornara-se um vulcão”. De fato aquele “...não era o lugar adequado para um artista. Os amigos de Chopin compreenderam isso. Chopin não poderia continuar a trabalhar em paz...”.⁶⁶⁵

Após ter concluído a universidade já em 1829, é enfim convencido pelos amigos de que deveria partir. “...os outros poderiam lutar, suar e morrer na glória dos próprios esforços, mas ele – até sua alma era corcunda!”. Mesmo triste entendeu que era necessário sacrificar-se para poder desenvolver sua arte. Como gratidão e respeito à sua alma frágil e generosa o amigo músico José Elsner ofereceu-lhe uma cantata de despedida que o fez emocionar-se e ter por esta uma possível guia para a realização de sua obra nacionalíssima:

Que teu talento, nascido em nossa terra,
 Esplenda em tudo e em toda parte,
 Estejas nas margens do Danúbio,
 Do Spree, do Tibre, ou do Sena.
 Cultiva as tradições de teu país.
 E por tua música,
 - nossas mazurcas e cracovianos -
 Cantas a glória de tua Pátria!
 Sim, realizará teus sonhos.
 Crê, sempre, Chopin, que por tua musa,
 Levarás à glória o teu País!
 Coro
 Não importa deixares teu País,
 Pois tua alma fica conosco
 Fazemos votos por tua felicidade

⁶⁶⁴ SCHELESINGER, 1968, pp. 33-4.

⁶⁶⁵ Ibid, p. 35.

E guardamos no coração tua memória.⁶⁶⁶

Isto posto, trata-se de fazer uma pequena referência ao mais ilustre filho do romantismo polonês, entendendo que seu país foi também região onde o capitalismo se desenvolveu muito tardiamente, também em face do imperialismo e de sua dominação antes pela Rússia durante o século XIX, bem como as desventuras que se seguiram com a invasão alemã durante a segunda guerra. Destarte, importa frisar aqui uma relação de vida e obra já estabelecida entre Mário de Andrade e F. Chopin.

Essa relação foi traçada, interessantemente, por Marcos Antônio de Moraes em sua tese doutoral que trata “A epistolografia de Mário de Andrade”. Nesta obra, Moraes estabeleceu uma inter-relação entre a conferência ministrada pelo esteta em 1942 “A Atualidade de Chopin” e algumas passagens das experiências pessoais, bem como sua visão de si, a do esteta, exteriorizadas em certas missivas destinadas a amigos. Na referida conferência, “Mário fixará o músico polonês como revolucionário [...], destruidor de academismos, personalíssimo’, vivendo em sua obra tanto o ‘rito coreográfico e dionisíaco do seu espírito’ como o ‘bom senso de seu equilíbrio’”. A perspicácia do ensaísta Marcos A. Moraes leva-o a encontrar relação em uma carta que Mário de Andrade envia a Carlos Lacerda em 1944, quando a este escreve acerca de sua própria obra, percebendo nela “...uma ‘constância coreográfico-dionisíaca que atravessa toda’ a sua “poesia, ...”.

Não obstante, quando o autor da conferência trata Chopin por “revolucionário” e “destruidor de academicismos”, tal epíteto liga-se completamente com o que já se discutiu anteriormente quanto ao caráter destruidor do Movimento Modernista, com o qual o esteta manteve-se profundamente envolvido.

Também por ter em sua obra literária uma constante fusão entre os universos do popular e do erudito, tal qual em *Macunaíma* e nos poemas de *Clã Jabuti*, Mário de Andrade “...não deixou de notar isso em seu modelo, no campo

⁶⁶⁶ Ibid, p. 36.

da música do romantismo...”, já que para o esteta, F. Chopin “...vive o domínio exato da arte, por essa ligação do aristocracismo do artista erudito com o popular e até mesmo o popularesco que ele não renega”. Bem como “...a firme intenção de Mário (atribuída igualmente a Chopin) de participar dos destinos culturais do país e fazer arte de ‘ação’”. Pois ao escrever ao amigo Álvaro Lins faz compreender-se a si do mesmo modo quando diz que teria nascido “...pra fazer a obra temporária que age, força a vida e morre cumprida a ação”.

Impondo-se veementemente contra qualquer diletantismo no que interessa ao ato consciente para a produção estética, Mário explica que “...Chopin conheceu a sua arte e o seu instrumento, não só genialmente, o que independe da vontade dos homens, mas como estudioso consciente’, Nessa perspectiva, não será descabido”, segundo Marcos A. Moraes, “vislumbrar-se uma autobiografia sinuosa, decalcada em uma projeção” de um Mário de Andrade que, tratando de si escreveu:

*É incontestável que sou um sujeito muito consciente do que faço. É sempre possível que eu esteja fazendo mais, ou também menos, ou mesmo outra coisa do que pretendo fazer, mas a verdade é que toda a minha obra e meus gestos estão sob o signo do Querer.*⁶⁶⁷

Aceitando como certa a auto-identificação de Mário de Andrade para com F. Chopin, estará aqui deveras confessada sua relação não direta com o Romantismo em geral que é muito amplo, mas com um Romantismo específico que se processou, por parte do compositor polonês, como reação revoltada e insatisfeita, não conformista com o imperialismo que se abatia sobre sua gente, bem como era das tradições e memórias de seu país, como recomendou o amigo Elsner, que tirava inspiração temática para sua obra de nacionalismo “libertador” e profundo.

Mas é que Chopin parece vir muito a calhar com o momento histórico daquele 1942, já que diante de tal contexto nacional e internacional de guerra revela-se o objetivo da conferência, e, com isto, certos aspectos da alma humana, as “angustias de espírito” de específica consciência e superficialidade

⁶⁶⁷ MORAES, 2007, pp. 19-20.

crítica de Mário de Andrade. Não obstante o caráter ideológico da conferência é também muito bem afirmado por Wilson Martins quando explica que: "...na 'Atualidade de Chopin', tema da aula inaugural que, a 11 de julho, proferiu no Conservatório Dramático de São Paulo: a literatura e as artes passavam, de novo, a ser vistas como 'a voz da Revolução'", enquanto "...instrumentos de cidadania e como armas doutrinárias. O único defeito dessa concepção é que não podemos negar-lhe legitimidade por parte dos nossos adversários e até por parte do governo, não raro com deploráveis resultados". Assim sendo, o musicólogo vê-se naquele contexto politicamente responsável.⁶⁶⁸

É neste sentido que o musicólogo introduz a referida conferência, dizendo aos alunos que: "Chopin é dessa espécie de gênios que não só crescem com o correr dos anos e se depuram em sua significação artística, mas a certos momentos da história são como que redescobertos em sua significação humana e utilitária".⁶⁶⁹

Assim, Mário de Andrade encontra em Chopin a referência idealizadora de caráter e individualidade de postura artística, pertinaz em identidade nacional e que se afasta da patriotada vulgar presente aqui e caracteristicamente imperialista alhures. É a causa histórica presente que clama por sua personalidade artística, por uma profunda necessidade de manter franca oposição aos regimes ditatoriais, dados à luz naqueles idos entre guerras, e que a Segunda Guerra Mundial tornou hiante pela profunda desumanidade que acarretou, a começar pela própria Polônia. É com muita perspicácia que Mário de Andrade utiliza a história de Chopin e do domínio Russo sobre a Polônia estabelecendo paralelo com o presente em meio à Guerra Mundial e também à sua particular dinâmico-crítica em face do totalitarismo varguista no Estado Novo, aquém contraditoriamente atendia com seu trabalho.

Atente-se aqui para o fato de que, a transformação moderada ou o potencial reacionário que tanto o romantismo chopiniano, quanto algumas

⁶⁶⁸ Wilson MARTINS, *História da Inteligência Brasileira*, p. 194.

⁶⁶⁹ ANDRADE, 1963, p. 137.

expressões do modernismo, sobretudo aqui no Brasil, serão trazidas à baila pelo esteta com a pretensão de apresentar por elas forma muito específica.

Não descabidamente, a análise que Mário de Andrade realizou sobre a obra de Ernesto Nazareth, tomando, este célebre compositor carioca que foi profundamente influenciado pela obra de Chopin, como referencial para a música que perpetra as bases da música terrantesa, e que por isso deveria servir de exemplo para os compositores modernos e nacionalistas. Contudo, as contradições existentes na obra de Nazareth como fruto da expressividade de uma alma também tomada pelas contradições da vida objetiva, em meio a uma sociabilidade especificada pelas relações sociais de produção, próprias de um país de base econômica tradicionalmente colonial, também podem ser encontradas na produção marioandradiana.

Se em Ernesto Nazareth existe espontaneamente a expressividade da organização societária carioca, permeada pela cultura negro-mestiça, portanto popular-tradicional e o referencial erudito ocidental romântico, tendo que a erudição enquanto norteamento técnico de composição da música, refere-se ao padrão europeu, principalmente, no que toca ao referencial de civilização dominante, na propositura marioandradiana reside igualmente a contradição entre o moderno e o tradicional. Berriel na análise que faz de Macunaíma aponta “a oposição fundante da composição do Macunaíma (aquela entre o campo e a cidade, respectivamente locais de império e de aprofundamento de sua descaracterização)”, dizendo que não se trata de um “...produto volitivo e casual da imaginação de Mário de Andrade”. Mas ao contrário, em Macunaíma “...esta oposição decisiva (...) é um triunfo mimético, pois aparece” na obra, “...formalizado esteticamente, a mesma oposição tida como decisiva, dentro da vida social brasileira, pela oligarquia cafeeira”.⁶⁷⁰

De outra forma, a etapa apontada como “...liberal da economia brasileira, que corresponde à República Velha e ao auge do ciclo do café, é também o momento de emergência da prática industrial no país”. Berriel explica que o uso do termo “prática industrial” em prejuízo de algum ulterior julgamento que

⁶⁷⁰ Carlos Eduardo BERRIEL, *A Uiara Enganosa*, p. 170.

desviasse à equivocada idéia de que teria existido nessa época uma industrialização de via clássica em nosso país.⁶⁷¹

É sabido que a aristocracia cafeeira fez grande oposição à nova direção da sociedade brasileira, cometendo, desse modo, o aparecimento de linhas que defendiam o ruralismo em aferro ao processo de industrialização e à conseqüente urbanização.

Berriel reconhece em Macunaíma que a expressão “cidade” aparece enquanto uma noção de capitalismo verdadeiro “...como entificação simbólica de industrialização, o que também quer dizer, dadas as circunstâncias particulares de período e de local ...”.⁶⁷²

Pelo modo como Marx compreende, inclui-se que “...consideradas em função dela [a forma do capitalismo industrial] todas as demais formas aparecem como formas simplesmente derivadas ou secundárias – formas derivadas, como a do capital usurário, e ademais secundárias, posto que correspondem a um capital invertido em uma função específica que cai dentro de seu processo de circulação – ; por isso, à medida que vai evoluindo, o capital industrial tem que principiar por impor-se àquelas duas formas (comercial e usurária) e convertê-las em formas derivadas, submetidas a ele. O capital industrial se encontra com estas outras formas tradicionais no momento em que nasce e se instaura; são condições prévias a ele, não condições que ele mesmo implante como formas de seu próprio processo de vida. (...) Quando a produção capitalista se desenvolve plenamente e passa a ser o regime fundamental de produção, o capital usurário se submete ao capital industrial e o capital comercial se converte em uma modalidade deste, em uma forma derivada do processo de circulação. Para tanto, ambos têm que se vender e sujeitar previamente ao capital industrial.”⁶⁷³

Dentro da característica condição nacional da década de 1920, tal procedimento do capitalismo verdadeiro em vir à tona foi seriamente afetado e adiado, já que a política econômica, necessariamente de exportação da produção agrária, impediu o desenvolvimento industrial brasileiro.

⁶⁷¹ Ibid., p. 170.

⁶⁷² Ibid., p. 171.

⁶⁷³ Karl MARX, apud BERRIEL, p. 171.

Não obstante ser verdadeira esta oposição entre ruralistas e industrialistas na época, é decisivo que se tenha em conta que na particularidade da formação do capitalismo brasileiro, tendo este se constituído através do que chamamos de via colonial e sendo marcadamente próprio desta a conciliação entre o historicamente velho e o historicamente novo, de tal forma que o novo deve pesado tributo ao velho, no seu processo de emersão e vigência o confronto entre as componentes agrária e industrial do modo de produção capitalista, no caso brasileiro, teria forçosamente que assumir modalidade específica; digamos assim, formas abrandadas e veladas.⁶⁷⁴

Oswald de Andrade, na introdução de 1933 a *Serafim Ponte Grande*, observou que: “O movimento modernista, culminado no sarampão antropofágico, parecia indicar um fenómeno avançado”. São Paulo era dono de “...um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura novarica da semicolônia...” em paralelo aos “...custosos surrealismos imperialistas? Eis porém que o parque industrial de São Paulo era um parque de transformação. Com matéria-prima importada. Às vezes do próprio solo nosso. Macunaíma”.⁶⁷⁵

De sorte que, a economia brasileira, segundo Berriel, estava dividida em três setores básicos: primeiramente, o “...industrial, personificado pelo imigrante italiano (Conde Matarazzo, Conde Lindolfo Crespi etc.), que é subordinado e ao mesmo tempo postulante à posição hegemônica na economia brasileira”. Como possibilidade, Marx, diz que “...tem que principiar por impor-se àquelas duas formas (comercial e usurária) e convertê-las em formas derivadas, submetidas a ele”.⁶⁷⁶ Assim, a “...simples existência deste setor industrial representa contraposição à forma dominante de acumulação no Brasil, contraposição esta, já sabemos, suavizada pela prática brasileira de conciliação”. Além disso, “...o desenvolvimento deste setor industrialista é obstaculizado pelo próprio sistema

⁶⁷⁴ José Chasin, *O Integralismo de Plínio Salgado - Forma de Regressividade no Capitalismo Hiper-Tardio*, p. 619.

⁶⁷⁵ Andrade, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*, Rio de Janeiro, **Civilização Brasileira**, 1972, p. 132 et seqs.

⁶⁷⁶ Karl MARX apud BERRIEL, p. 173.

que ele questiona, já que o capital gerado pelo setor agro-exportador é transferido para fora do país - pela própria lógica da intermediação comercial estrangeira” – destarte , “...enfraquecendo o já débil mercado interno”.⁶⁷⁷

Em segundo lugar, vem o campo da “...intermediação comercial, forma concreta da ação imperialista...”, que “...ocupa setores altamente rentáveis da economia cafeeira, através de seus mecanismos de escoamento da produção (estradas de ferro, linhas marítimas) e de casas exportadoras...”, que possui sede “...no porto de Santos. ‘Usurpa’ assim a principal fatia do excedente, sendo fator de limitação do desenvolvimento mais amplo da indústria e do próprio café”.

E por fim, o setor cafeeiro. Que é a “...nova classe social burguesa-agrária brasileira’, na designação de Francisco de Oliveira. É, ao mesmo tempo, tradicional, ‘quatrocentona’”. Esta amarrada ao “...capital inglês (principalmente) e, por isso, é limitada por ele. Do processo mais geral da produção do café (produção-distribuição-troca-consumo) participa limitadamente das três últimas instâncias e com relação à primeira...” desempenha uma influência “...com limites crescentes, na medida em que o capital inglês começa a financiar o próprio plantio das mudas na fazenda”.⁶⁷⁸

O café mantém com o capital forasteiro uma afinidade contraditória, suportando um aferro mais fendido e em ocasiões declaradamente aguerrido.

No entanto, se nos detivermos à idade de ouro da saída do café entre os anos de 1910-1925, iniciamos a captar que a aristocracia do café já experimentava um período de distinção interior. Ou seja, no transcurso da *idade do ouro* do café, a oligarquia distingue, em sua essência, frações mais adiantadas do que outras, no que diz respeito ao desempenho político e ações conectadas às dificuldades peculiares do setor. E foi tal distinção que propiciou um momento ainda que passageiro, mas fecundo ao nacionalismo.

Parcela da alta sociedade detentora do oligopólio cafeeiro, que há muito se fazia diminuta, nada obstante valendo-se dos melhores representantes em âmbito da política e também da intelectualidade brasileira, apesar de obter a

⁶⁷⁷ ibid, p. 173

⁶⁷⁸ ibid., p. 174.

produção extensiva de café dispôs-se pelo emprego progressivo da intervenção comercial dos frutos de sua produção. Este segmento refere-se àquele que nos anos 1920, definiu-se politicamente pelo Partido Democrático em oposição ao Partido Republicano Paulista, este certamente comandado por parte da maioria dos produtores de café, e imune, por sua tradição política-econômica, a propositura de modernização e a ideologia nacionalista que os membros do PD propagavam.

Tal setor, guiado pela família Prado construiu uma estrutura de ingerência na mediação comercial, que paulatinamente pôde conduzir ao arrefecimento e ainda, em vezes, à obliteração da interferência imperialista na área. Nesse sentido, uma considerável ferrovia, abrangendo novos confins produtores de café, foi construída sob o controle da família Prado, bem como a Casa Prado-Chaves e ademais dispersam o privilégio exclusivo dos ingleses no mercado de saída.

Para uma maior explicitação da especificidade histórica brasileira, por aquilo que contém de paradoxal, Berriel explica que: “A oligarquia cafeeira - a efetiva classe hegemônica do Brasil - articula um programa de feições nacionalistas, porém sobre a base da estrutura agrário-exportadora tradicional...” A parcela diminuta da oligarquia e produtora extensiva, organizou “...o projeto de um Brasil autônomo, rompido com a forma de dominação até então praticada, porém mantendo intacta estrutura tradicional”.⁶⁷⁹ Algo que implica evitar as alterações que o desenvolvimento industrial certamente traria, tal como a divisão social do trabalho por exemplo. De sorte que foi desse nacionalismo de alicerce cafeeiro, que almejava a manutenção da monocultura enquanto estrutura agrícola exportadora, porém emancipada economicamente, foi que surgiu a base do nacionalismo cultural difundido pelo movimento modernista. Em relação a isso, vale as palavras do próprio Mário de Andrade em sua conferência de 1942, quando a certa altura diz que:

a Semana de Arte Moderna dava um primeiro golpe no nosso aristocratismo espiritual. Consagrado o movimento pela aristocracia paulista, si ainda

⁶⁷⁹ *ibid.*, p. 175.

sofreríamos algum tempo ataques por vezes cruéis, a nobreza regional nos dava mão forte e ... nos dissolvia nos favores da vida. Está claro que não agia de caso pensado, e si nos dissolvia era pela própria natureza e o seu estado de decadência. Numa fase em que ela não tinha mais nenhuma realidade vital, como certos reis de agora, a nobreza rural paulista só podia nos transmitir a sua gratuidade.⁶⁸⁰

Carlos Guilherme Mota expõe que o pensamento marioandradiano em tal conferência está organizado em três bases. Primeiramente: "...a crítica aos registros aristocratizantes de sua atividade e das de seus companheiros, por ele próprio apontados"; em segundo lugar: "...o caráter propriamente político de sua conferência"; e em terceiro: "...a marca ideológica nacionalista (que direta ou indiretamente atravessou seus contemporâneos)". Evidentemente "...que o social, o político e o ideológico não podem ser dissociados nesta investigação sobre produção cultural - a divisão surge assim, neste passo, para efeitos de visualização do tema central", que cerca as "...formulações da intelectualidade que mantém em suspensão, através dos tempos, uma ideologia: a ideologia da Cultura Brasileira, do 'estado de espírito nacional (Mário), da 'consciência criadora nacional' (Mário)", bem como "...das 'aspirações nacionais' (J. Honório Rodrigues), da 'cultura brasileira' (Fernando de Azevedo), da 'cultura nacional' (Afonso Arinos de M. Franco e Cascudo), do 'pensamento nacional' (Calmon), da 'consciência brasileira' (Abguar Bastos) etc".⁶⁸¹

Nesse sentido, compreendendo a função social de Mário de Andrade enquanto intelectual que responde aos interesses ideológicos específicos, vale asseverar que sua produção estético-musical é apenas a exteriorização superficial de questões históricas mais profundas que o universo meramente representativo, pois, liga-se inevitavelmente com as relações sócias de produção e em última instância com a própria estrutura econômica que serve de base para a nossa sociabilidade específica. De sorte que é necessário para captar a lógica específica de sua produção, compreender o caráter incompleto que possui a

⁶⁸⁰ Mário de ANDRADE, *O Movimento Modernista*, p. 22.

⁶⁸¹ Carlos Guilherme MOTA, *Ideologia da Cultura Brasileira*, pp. 105-6.

burguesia agrária enquanto classe dominante, já que esta planejou sim o progresso econômico bem como cultural, garantindo em níveis gerais uma prática regressiva. Pois que segundo J. Chasin, a especificidade que guarda o capitalismo hiper-tardio brasileiro ou o que se chamou de via colonial, essa:

...engendra uma burguesia que não é capaz de perspectivar, efetivamente, sua autonomia econômica, ou o faz de modo demasiado débil, conformando-se assim em permanecer nas condições de *independência neocolonial* ou de *subordinação estrutural* ao imperialismo. Em outros termos, as burguesias que se objetivaram pela *via colonial* não realizam sequer suas tarefas econômicas, ao contrário da verdadeira burguesia prussiana, que deixa apenas, como diz Engels, de realizar suas tarefas políticas. De modo que, se para a perspectiva de ambas, de fato, é completamente estranha a efetivação de um regime político democrático-liberal, por outro lado a burguesia *prussiana* realiza um caminho econômico autônomo, centrado e dinamizado pelos seus próprios interesses, enquanto a burguesia produzida pela *via colonial* tende a não romper sua subordinação, permanecendo atrelada aos pólos hegemônicos das economias centrais. Em síntese, a *burguesia prussiana* é antidemocrática, porém autônoma, enquanto a burguesia colonial, além de antidemocrática, é caudatária, sendo incapaz, por iniciativa e força próprias, de romper com a subordinação ao imperialismo.⁶⁸²

Tem-se que, a aristocracia constituiu-se inacabadamente devido ao fato do seu planejamento não ter sido competente em efetivar, ao mesmo tempo, a ideação das demais classes, como o infante proletariado e a igualmente imatura burguesia industrial. Caso o fizesse na circunstancialidade histórica de tais classes, quando da realização do próprio projeto, incluiria em tal processo a sua preeminência política, justamente por ter um programa deveras abarcante. No entanto, ocorreu o inverso, pois o projeto da oligarquia cafeeira de fato pôs de lado as classes sociais que recém surgiam.

⁶⁸² José CHASIN, *A Miséria Brasileira*, pp. 103-4.

Por outra, enquanto classe burguesa a aristocracia paulista constitui-se de forma igualmente incompleta assim como o projeto que elabora não modificou a fundo a condição de dependência e sujeição do Brasil em relação aos países imperialistas. O Brasil, ao vicejar de tal projeto, continuou na função de municiar, de ter produtos primários, os centros hegemônicos do capital, principalmente café. Em substância coisa nenhuma modificou. A sujeição ficou tácita.

E, ainda, incompleta como classe burguesa é a aristocracia do café assim como nem este próprio projeto ela foi hábil de arrastar a cabo. Pois que a crise do capitalismo deflagrada com a quebra da bolsa de Nova York em 1929; O golpe de Vargas em 1930, e a decorrência da insurreição constitucionalista paulista de 1932, terminaram o contexto.

Todavia, durante o tempo que existiu, tal movimento designou uma sorção de juízos direcionados para a realidade histórica do Brasil, que se de uma parte em âmbito superestrutural da sistematização de idéias eram, em maior parte, equivocadas ainda assim, por outro lado deixaram um resíduo cultural estimável ainda não assimiladas na totalidade.

O programa ou a propositura marioandradiana, relatam Ênio Squeff e José Miguel Wisnik "...aponta para uma música 'artística' que encontre ao mesmo tempo uma nova função prática (a conquista da expressão nacional)...". Assim: "O programa tem uma tintura ao mesmo tempo ilustrada e romântica que corresponde bem à oscilação quase paradigmática do intelectual letrado no Brasil frente às culturas do povo". O sentido "...romântico marca a concepção de povo como fonte prodigiosa da qual emana a cultura autêntica e criativa, tesouro-inconsciente-coletivo..." hábil para o processo de decompor "...a *persona* europeizante da nação, remetendo-a a um ponto de equilíbrio profundo onde se daria a individuação" ou seja, "...a identidade atingida ao final de uma via tormentosa de divisões entre a máscara social dominante – que mostra a fisionomia do colonizador ocupante – e o rico repositório submerso de símbolos que habita o inconsciente coletivo – divisado na música popular rural".⁶⁸³

⁶⁸³ Ênio SQUEFF & J. Miguel WISNIK, *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*, pp. 144-5.

A literatura, as artes plásticas e para o que aqui interessa a música brasileiras são buscadas não em outras fontes, mas nas cavidades de tal equívoco ideológico. Em música apresenta-se aqui a parte mais significativa da contribuição marioandradiana, como configuração do romantismo estético de sua propositura conjetural nacionalista, enquanto expressão da determinação histórica característica do cômico desenvolvimento do capitalismo hiper-tardio brasileiro.

CONCLUSÃO

Buscou-se, por estas páginas, captar a lógica específica social e historicamente constituída do pensamento estético-ideológico marioandradiano. Valorizou-se sua produção, tendo como ponto de partida a leitura imanente de seus escritos.

Nesse sentido, não foi tomada aqui a iniciativa arbitrária de conceituação a priori ou mesmo de ajuizar com base em qualquer pressuposto teórico para a compreensão de seu pensamento. Todos os fatos e conceitos de que partimos foram retirados com base na necessidade que o contato com os documentos e a dada realidade histórica analisada exigiram. De sorte que a afirmação do estro romântico em sua propositura estético-ideológica e nacionalista é característica do musicólogo paulista e tornou-se algo constatável partindo-se da compreensão do próprio objeto.

Seu romantismo, em síntese, reside no simbolismo de força psicológica, na arte militante por uma causa que era a nacional, na pesquisa da música terrantesa e no emprego sistemático dessa como matéria prima para produção da música erudita. Esses três pontos surgem em Mário de Andrade como expressões sintomáticas de uma organização social que se manifestou espiritual e materialmente, de modo a carregar consigo as marcas da especificação histórica do desenvolvimento econômico hiper-tardio do capitalismo no Brasil.

O pensamento estético-ideológico marioandradiano – que influenciou grandes músicos como Francisco Mignone, Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri e outros das gerações que seguiram até o presente, como é o caso do ilustre Sérgio Oliveira de Vasconcelos Corrêa cuja inestimável contribuição ainda merece justiça de reconhecimento e muita pesquisa – apesar da crítica que aqui se fez, foi analisado de um ponto de vista histórico e com o respeito à contribuição superestrutural que, certamente, soma como pista para o estudo e desvendamento da história da cultura brasileira. Mas, o objetivo deste trabalho aparece como uma investida sincera em direção do desejo de transformação da atual situação de fatos que abalam a todos.

Pois, Mário de Andrade com a licença dos equívocos que cometeu, em face de suas limitações enquanto indivíduo de específica realidade sócio-histórica, serve-nos como exemplo de homem que buscou transcender a estrutura da cotidianidade e alcançou espaços importantes dentro da história do país que se confunde com a sua própria, tendo ele rumado na direção de sua individuação.

Há que se compreender e esquadrihar paralelos com o tempo presente, já que a função de qualquer produção humana deve partir de uma necessidade imediata com o objetivo de interferir na vida real. Ora, até este momento participamos de um mundo onde se materializam, em chagas abertas, os elementos que interrompem o processo de humanização em todos os sentidos. Pouco se tem feito contra a obliteração intelectual que atinge a todos sem maiores distinções.

Põe-se como prática vergonhosa e rentável a efetivação da ignorância. Indivíduos têm sido mal preparados e diplomados para o obtuso desenvolvimento de jovens que passam a sentir, cada vez mais, o peso de seu despreparo para a manutenção de sua vida objetiva neste modo de produção, já bastante excludente, em função de seu parco acesso ao conhecimento qualitativo.

Nossas escolas públicas e alhures, nem tão longe, também particulares despejam, de modo aviltante milhares de indivíduos, para prestarem como força produtiva funcional ou de reserva, e não muito mais do que isso.

Ainda que biológica e universalmente unívocos, cada vez mais se dividem os humanos em duas categorias sócio-culturais: de um lado a dos homens egrégios, minoritariamente abastados por conta de seus despojos capitais, ou mesmo alguns quantitativamente diminutos bem-aventurados; e de outro a dos homens vulgares, conformados com a rudeza de suas vidas e que têm para si como única explicação da miséria da vida real o idealismo carola.

Fato a se notar é o de que nascemos e fomos criados em meio a esta arraia-miúda, vista como verdadeiros bárbaros que constituem a maioria desgraçada material e espiritualmente - infeliz da humanidade que já tarda a se completar.

A história como ciência que tem por objeto a humanidade nos faz compreender a razão prática da importância de trabalhos que se proponham: humanamente radical e contra o rebaixamento superestrutural estético em nossos dias; humanamente radical e contra a real *alienação*, em seus múltiplos sentidos, e que em geral apresenta-se na forma de *flores imaginárias* objetivadas nas frivolidades do cotidiano das relações humanas, já há muito volatilizadas por nosso modo de produção excludente e gerador de contradições; humanamente radical em presença da compreensão de que é na práxis social que a ausência de crítica se interioriza e se exterioriza atingindo destrutivamente, em sentido axiológico, crianças, jovens e adultos - que por isso, se abstêm de seu papel de indivíduos transformadores de sua realidade sócio-material e cultural; humanamente radical em face à urgência de investimentos de ordem superestruturais como artilharia teórica e espiritual para o aperfeiçoamento de práticas contra as mazelas da vida objetiva; de sorte que Mário de Andrade surge como exemplo, apesar dos enganos que cometeu, por ter buscado nas condições de seu tempo transcender em sentido histórico, aperfeiçoando continuamente a potencialidade de sua individuação.

Tem-se pois, diante de nossa real condição nacional – bastante heterogênia – a necessidade de promover de forma direta, clara, reflexiva e tendenciosamente humanista uma compreensão lógica da atual situação de coisas que nos assaltam a alma e nos confinam à laia subterrânea privando-nos de nosso sentido humano-genérico.

Contra a autocracia institucionalizada a que nos dão obrigatoriamente, não o direito, mas o dever de eleger um representante, algo que nos atesta tal como bestas feras que somos, diante de nossa inabilidade de exercer, por nos mesmos, nossas vontades políticas em prol da socialidade.

Compreendendo o fato de estarmos na pré-história da humanidade, urge alertar para a concreta necessidade de se adquirir a sensibilidade e a consciência, investindo pesadamente na contemplação das artes e em estudos de profundidade histórica e filosófica que mobilizem atenção, ambiental, social e

política em favor de uma democracia plena, e não como está para uma corja de vis ilustres.

A contribuição de Mário de Andrade foi toda ela no intuito de aflorar a sensibilidade por meio das artes, que dentre as produções é a mais humana e espirituosa, prova da imensa capacidade essencial da humanidade em face do trabalho, da socialidade, da universalidade, da consciência e da liberdade. Já se tem a disposição histórica para iniciarmos estabelecer uma relação direta com a ação em favor de nossa completude enquanto humano-genérico. O envolvimento com este trabalho e muitos outros que se têm produzido na intenção de se desvendar nosso sentido histórico legitima o primeiro passo para a ação transformadora, antes da alma para uma positiva dação em favor da humanidade.

A luta em que se propõe qualquer pessoa que se dedique ao trabalho científico, principalmente daqueles que carregam a responsabilidade docente, será sempre em favor da emancipação humana, independente dos referenciais do passado com seus teóricos e seus falsos heróis, para que a poesia possa ser tirada do futuro e realizada no presente.

Um trabalho que tem por fundo teórico uma concepção humanista há que se constituir, antes de tudo, pertinaz e gerador potencial de transformações dialógica e prática, por que o conhecimento apenas se materializa no outro e o outro é minha porção essencialmente e, por isso, indissociavelmente socializante.

Um trabalho que se põe em favor da humanidade é, e por si só, pratica atitudinal de relevante proporção material, já que plasmadas nas massas estão ideologias que se apresentam como peso morto da história, como disse Marx (2004) desencantam-nos ao sonho, sufocam-nos à luta e limitam-nos a uma vida de conformidade para com as verdadeiras misérias, onde a poesia parece-nos sempre ridícula. Por este motivo, há que ser radical contra a ignorância e atenciosamente sensíveis a ela, porque a raiz do homem só pode ser o próprio homem.

Há que se materializar a luta na necessidade, possibilidade, gratuidade e virtude do real desenvolvimento e elevação espirituais, mas para a conseqüente transformação de nossas práticas cotidianas em relação ao outro, de modo a

exercitarmos a generosidade em seu melhor sentido, o que nos coloca diante de um paradigma que nos foi vilmente apartado na contemporaneidade, o de que somos universalmente os mesmos e naturalmente necessitados de nossa natureza social.

Portanto, a relação transitiva e reversiva entre a consciência-prática pretende ser transgressora da ordem vigente. Porque cultura, educação, assim como o bem estar ambiental, natural e social, não são objetivos do modo de produção e da instituição das relações sociais de produção vigentes. Pois que, a ignorância ainda é geradora de acúmulo e riqueza, e muito mais de carestia e pobreza, brutal humildade e prostração que se concretiza como escudo inibidor da luta que se inicia contra todas essas ocorrências. Porque cultura e educação também se constituem como forma de luta política, assim como a política deve se realizar pela sociedade civil concreta através da consciência de si e do mundo, fator indissociável para a alteração da vida real. A contradição é o berço da transformação do mundo. Mas deve ser percebida e compreendida como tal, a sensibilidade passa a ser fundamental nesse processo.

Os sentidos e o espírito de Mário de Andrade aqui se tornaram a minha própria assimilação, de sorte que além dos meus órgãos sensitivos convencionais, formam-se por essa razão "...órgãos sociais, na forma da sociedade, logo por exemplo a atividade em imediata sociedade com outros etc., tornou-se um órgão da minha externação de vida e um modo da apropriação da vida humana". O objetivo de toda essa pesquisa é avançar para novo patamar de nossa própria humanização enquanto emancipação, o que não se caracteriza como quimérico nem utópico, porque objetiva e subjetivamente nossos sentidos se humanizaram e educaram-se diante de uma sociabilidade específica, que é histórica e muito grotesca como decorrência do modo de produção capitalista, o que nos entorpece e nos faz acreditar que não podemos por nós o que se fez historicamente por ele. Vale lembrar que "O olho se tornou olho humano, da mesma forma como seu objeto se tornou um objeto social, humano, proveniente do homem para o homem".⁶⁸⁴ Nesse sentido, se de um lado temos Mário de Andrade que pouco se

⁶⁸⁴ Karl MARX, *Manuscritos econômicos e filosóficos*, p. 109.

aventurou politicamente - podendo ser considerado um desengajado ou absenteísta quando comparado a seu irmão preso durante a “Revolução de 1930” em contrapartida, lutou, como atitude também política, para a publicação de sua obra, tendo ele próprio custeado seus livros, em um país que não valorizava e dá poucos sinais de que valoriza a formação intelectual de seus jovens. Como disse Antonio Cândido a Joan Dassin (1978) todos os intelectuais que despontavam em meio aqueles conturbados anos entre 1930-45, diante da capacidade intelectual e da cultura geral de Mário de Andrade eram mesmo uns analfabetos. Portanto, a configuração de sua individuação é o seu melhor exemplo, sua melhor aula de estética e história, a sua maior contribuição humana.

BIBLIOGRAFIA

- ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1954.
- ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 2002.
- AGGIO, Alberto et alii. *Política e Sociedade no Brasil (1930-1964)*. São Paulo: Annablume, 2002.
- AGRA, Lucio. *História da arte do século XX: idéias e movimentos*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.
- ALDRICH, Virgil C. *Filosofia da arte*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1976.
- ALVARENGA, Oneyda. *Cartas: Mário de Andrade Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- AMARAL, Aracy (org.). *Correspondência, Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp/IEB, 2001
- ANDERSON, Perry. *Modernidade e Revolução*. In *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, 1986.
- ANDREUCCI, Álvaro Gonçalves Antunes. *Et alii. CULTURA AMORDAÇADA: Intelectuais e músicos sob a vigilância do DEOPS – módulo VI – Comunistas*. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial, 2002.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda & MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando: introdução à filosofia*. São Paulo: Moderna, 1993.
- ARISTÓTELES, A Poética. In *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- _____, *A Política*. São Paulo: Editora Escala, s/d.
- BARRAUD, Henry. *Para Compreender as Músicas de Hoje*. São Paulo: Perspectiva 1997.
- BARRENTO, João. (Org.). Introdução; *Realismo, Materialismo, Utopia, uma polêmica 1935-1940: Gerog Lukács, Ernest Bloch, Hanns Eisler e Bertolt Brecht*. In *Manuais Universitários 10*. Lisboa: Moraes, 1978.
- BENJAMIN, Walter. "O narrador". In *Os pensadores*, vol. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BERGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. 11ª Edição. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BERRIEL, Carlos Eduardo. (org.) *A Uiara Enganosa*. Mário de Andrade hoje. São Paulo: Ensaio, 1990.
- BIANQUIS, Geneviève. *A vida quotidiana na Alemanha na época romântica*. Lisboa: Edição "Livros do Brasil", s/d.
- BONNEFON, Charles. *História da Alemanha*. São Paulo: C&A Editora Nacional, 194
- BORNHEIM, Gerd Alberto. *Dialética: teoria, práxis*. Porto Alegre: Ed. Globo; EDUSP, 1977.
- BRANDÃO, Antonio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos Culturais de Juventude*. São Paulo: Moderna, 1996.

- BUND, Konrad. *Panorama Histórico*. In MILLINGTON, Barry. Org. *Wagner, um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- BUNGE, Mario. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Perspectivas, 2002.
- BUORO, Anamelia Bueno. *Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte*. São Paulo: Educ/ Fapesp/ Cortez, 2002.
- CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo: 1998.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CAPANEMA, Gustavo. "A Crise Republicana". In: SCHWARTZMAN, Simon (org.). *Estado Novo, um Auto-retrato*. Brasília: CPDOC/FGV, Editora Universidade de Brasília (*Coleção Temas Brasileiros* v. 24), 1983.
- CARMO, Paulo Sérgio do. *Merleau – Ponty: uma introdução*. São Paulo: EDUC, 2004.
- CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da História da Música: da Idade Média ao século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CARVALHO, Henri de. *Ernesto Nazareth, Rei do Tango Brasileiro: a transformação da estética musical na cidade do Rio de Janeiro – 1880-1834*. São Paulo: Dissertação de Mestrado em História Social, PUC/SP, 2004
- _____, "O Futurista de Ernesto Nazareth: imitação burlesca ou expressivo esforço modernista dentro de uma modernidade paradoxal?" In: *Cultura Crítica: Música Brasileira*. Revista Cultural da APROPUC-SP Nº 2 – setembro de 2005.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das Almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CAZNOK, Yara Borges. *Música – Entre o audível e o visível*. São Paulo: UNESP, 2003.
- Cem Anos de República vol. 3. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____, *A Forma Sonata Beethoeiniana. O Drama Musical Iluminista*. In Revista de filosofia / política / ciência da história. Tomo III – Música e literatura. São Paulo: Ad'Hominem, 1999.
- _____, *Monteverdi - humana melodia*. Tese (doutoramento em História). São Paulo FFLESH – USP, 2003.
- CHASIN, José. *Rota e Prospectiva de Um Projeto Marxista*, Revista Ensaio Ad Hominem, "Abertura", n.º 1, t. IV, São Paulo, Ad Hominem, 2001.
- _____, *Democracia direta e democracia representativa*, Revista Ensaio Ad Hominem, "Abertura", n.º 1, t. III, São Paulo, Ad Hominem, 2000*.
- _____, *A Miséria Brasileira*. São Paulo: Ad Hominem, 2000.
- _____, *O integralismo de Plínio Salgado. Forma de Regressividade no Capitalismo Hiper-tardio*. São Paulo: Ad Hominem, 1999.
- _____, *Estatuto Ontológico e Resolução Metodológica*, in Teixeira, *Pensando Com Marx, Uma Leitura Crítico-Comentada de O Capital*, "Posfácio", São Paulo, Ensaio, 1995.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 11ª Edição. São Paulo: Ática, 1999.

- CHIARETTI, Marco. *A Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Àtica, 1995.
- COLI, Jorge. *Música Final*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998.
- _____, *Mário de Andrade e a Música*. In: Mário de Andrade hoje. São Paulo: Ensaio, 1990.
- _____, *Mário de Andrade: introdução ao pensamento musical*, São Paulo: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 12, 1971.
- CONTIER, Arnaldo D. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru, SP: EDUSC, 1998.
- COUTINHO, Carlos Nelson & TEIXIRA, Andréa de Paula. *Ler Gramsci, Entender a realidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CROSSMAN, R. H. S. *Biografia do Estado Moderno*. (Coleção História e Política, v. 12).
- D'ARAÚJO, Maria Celina Soares. *O segundo Governo Vargas: 1951-1954*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- DANTAS, San Tiago. *D. Quixote – um apólogo da alma ocidental*. In: Cadernos da UnB. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1979.
- DAVIS, Horace B. *Para uma Teoria Marxista do Nacionalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- DELMAS, Jean. As linhas diretrizes da economia mundial. In: Pacaut, Marcel e Bouju, Paul M. *O Mundo Contemporâneo (1945-1975)*. Lisboa: editorial Estampa, 1979, pp. 41-42 (coleção Imprensa Universitária, v. 6)
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- EINAUDI. *Enciclopédia, Artes-tonal/atonal*. Portugal: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.
- FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930*. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Brasil em Perspectiva*, 20 ed. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1995.
- FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.
- FERRY, Luc. *Homo Aestheticus, a invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ad'Hominen, 1994.
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2002.
- FLEISCHER, Margot (org). *Filósofos do Século XX*. Rio Grande do Sul: Ed. Unisinos, 2004.
- FONSECA, Pedro Cezar Dutra. *Vargas, o capitalismo em construção*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- GALBRAITH, John K. *A era da incerteza*. São Paulo: Pioneira, 1980.
- GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Wehrs, 1934.
- _____, *A missão dos músicos brasileiros de agora*. In: KATER, Carlos Elias. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.
- GASSET, José Ortega Y. *A desumanização da arte*. 5ª Edição. São Paulo: Cortez, 2005.
- GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: UNESP, 2002.
- GELLNER, Ernest. *Antropologia e política: revoluções no bosque sagrado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*: São Paulo, Martin Claret, 2004
 _____. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister 2ª ed.* São Paulo: Ensaio, 1996.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978.
 _____. 1891-1937. *Cadernos do cárcere, vol. 4 e 6*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- GROUT, J. Donald & PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa, Gradiva, 1997..
- HEGEL, G. W. F. *Lições Sobre a Estética, Introdução*. São Paulo. Departamento de filosofia da USP, 1997.
 _____. *Estética, a idéia e o ideal*. In Coleção Os Pensadores. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *Seminário de Zollikon..* São Paulo: EDUC; Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- HELLER, Agnes. *O Cotidiano e a História*, São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- HERF, Jeffrey. *O Modernismo Reacionário: tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no 3º Reich*. São Paulo: Ensaio, 1993
- HERMANN, C. & MARCADÉ, J. *A península Ibérica no Século XVII*. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 2002.
- HINDEMITH, Paul. *Curso condensado de harmonia tradicional*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1949.
 _____. *Treinamento Elementar para Músicos*. São Paulo: Ricordi, 1988.
- HOBSBAWM, Eric. *Tempos Interessantes: uma vida no século XX*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.
 _____. *A Era das Revoluções*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
 _____. *A Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia da Letras, 2005.
- HOLZ, Hans Heinz et alii. *Conversando com Lukács*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- HORTA, Luiz Paulo. *A música das Esferas: crônica dos anos 90*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- IANNI, Otávio. (org). *Política e Revolução social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- JDANOV, Andrei. "A tendência ideológica da música soviética" In SILVA, Flávio. *O Tempo e a Música*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2001.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?*. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 1999.
- KATER, Carlos Elias. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.
- KOELLREUTTER, H. J. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Movimento, 1990.
 _____, *Documentos Anexos*. In: KATER, Carlos Elias. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.
- KOSIK, Karel. *Dialética do Concreto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, Georg *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____, *Prolegomenos a uma estética marxista: sobre la categoria de la particularidad*. México: Editorial Grijaldo, 1965.
- _____, *O Romance Como Epopéia Burguesa*. In Revista de filosofia / política / ciência da história. Tomo III – Música e literatura. São Paulo: Ad’Hominen, 1999.
- _____, “Trata-se do Realismo!” In BARRENTO, João. (Org) *Realismo, Materialismo, Utopia, uma polêmica 1935-1940, Gerog Lukács, Ernest Bloch, Hanns Eisler e Bertolt Brecht*. Manuais Universitários 10. Lisboa: Moraes, 1978.
- _____, *Introdução a uma Estética Marxista*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *As formas e a vida: Estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. São Paulo: UNESP, 2003.
- MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na linguagem da Música*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1994.
- _____, *Heitor Villa-Lobos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald – músico de uma saga romântica*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*, v. VII. São Paulo, EDUSP/CULTRIX, 1979.
- MARX, Karl. *Manifesto do Partido Comunista*. In. *Obras Escolhidas*, vol. I. Lisboa: Avante!, 1985.
- _____, & ENGELS, Friedrich. *A Burguesia e a Contra-Revolução: Textos 3*. São Paulo: Edições Sociais, 1977.
- _____, *Para a Crítica da Economia Política: Obras Escolhidas*. Lisboa: Edições Avante, 1982.
- _____, *A Ideologia Alemã (I - Feuerbach)*, ed. Hucitec, São Paulo, 1987.
- _____, *Manuscritos Econômicos e Filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____, *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____, *O 18 brumário de Luís Bonaparte*. In. *Textos Volume III*. São Paulo: Edições Sociais, 1977.
- _____, *A Sagrada Família*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- MAYER, Arno J.. *A Força da Tradição, a persistência do antigo regime*. São Apulo: Companhia das Letras, 1987.
- MENDES, Gilberto. Entrevista em anexo, In SOARES, Terezinha Rodrigues Prada. *A Utopia no Horizonte da Música Nova*. Tese doutoral; São Paulo: USP-FFLCH/Departamento de História, 2006.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. 2 ed., São Paulo, Martins/Edusp, vol. VII, 1981.

- MILLINGTON, Barry. *Wagner: um Compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2007.
- MOTA, Carlos Guilherme & CAPELATO, Maria Helena. *História da Folha de São Paulo (1921-1981)*. São Paulo: IMPRES, 1981.
- MOTA, *Ideologia da Cultura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1977.
- NAPOLITANO, Marcos. *Historia e musica – Historia cultural da musica popular*. 2ª Edição *Belo Horizonte: Autentica*, 2005.
- NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich W.. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*. in *Coleção dos Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi et alii. *Estado Novo, ideologia e poder*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- OLIVEIRA, Valéria Garcia de. *Et alii. CULTURA AMORDAÇADA: Intelectuais e músicos sob a vigilância do DEOPS – módulo VI – Comunistas*. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial, 2002.
- PANDOLFI, Dulce. “Os anos 1930: as incertezas do regime”. In FERREIRA, Jorge. et alii (org.). *O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo* (Coleção O Brasil Republicano v. 2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- PENHA, João da. *O que é existencialismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- PEREIRA, Antônio Celso Alves. *Os Impérios nucleares e seus reféns: relações internacionais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Graal, 1984
- PEREIRA, Marco Aurélio. *Revolução Constitucionalista*. São Paulo: Ed.do Brasil, 1989.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio. “O proletariado industrial na Primeira República”. In: *história geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1960/72. T. 3 (2 v).
- PRADO Jr. Caio. *A Revolução Brasileira*, 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PRESTES, Luis Carlos. In: PRIORI, Mary Del (org.) *Documentos de História do Brasil: d Cabral anos 90*, São Paulo: Scipione 1997.
- ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Buriti, 1965.
- RUBIÃO, Murilo in Eneida Maria de SOUZA, *Mário de Andrade Carta Aos Mineiros*, Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- SADEK, Maria Tereza. *Machiavel, machiavéis: a tragédia otaviana*. São Paulo: Símbolo, 1978.
- SADER, Eder et al. *Movimento Operário Brasileiro (1900/1979)*. Belo Horizonte: Veja, 1980.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2005.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura Como Missão; tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros. *Músico Doce Música*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- SCHLESINGER, Hugo. *A música e o amor na vida de Chopin*. São Paulo: Clube do Livro, 1968.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1999.
- SCHWARTZMAN, Simon (org.). *Estado Novo, um Auto-retrato*. Brasília: CPDOC/FGV, Editora Universidade de Brasília (Coleção Temas Brasileiros v. 24), 1983.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. 1ª Edição. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- SILVA, Hélio. *A revolução traída*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- SILVA, Sonia A. Ignacio. *Filosofia Moderna: Uma Introdução*. São Paulo: EDUC, 2003.
- SILVA, Flávio (org.). *O Tempo e a Música*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2001.
- SIMÃO, Azis. *Sindicato e Estado*. São Paulo: Editora Ática, 1981.
- SOARES, Terezinha Rodrigues Prada. *A Utopia no Horizonte da Música Nova*. Tese doutoral; São Paulo: USP-FFLCH/Departamento de História, 2006.
- SODRÉ, Nelson Werneck, *Síntese da História da Cultura Brasileira*. 12ª. Ed. São Paulo: DIFEL, 1984.
- _____, *Brasil, radiografia de um modelo*. São Paulo: Vozes, 1977.
- SÓFOCLES. *Antígona*. 6ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- SOUZA, Maria do Carmo Campello de. *O Processo Político-Partidário da Primeira República*. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Brasil em Perspectiva*, 2ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- SOUZA, Gilda de Melo. *Prefácio*. In ANDRADE, Mário de. *Introdução à Estética Musical*, São Paulo: HUCITEC, 1995.
- SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2000.
- TEXIER, Jacques. *Revolução e democracia em Marx e Engels*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács: Etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: UNESP, 2008.
- TOLSTÓI, Leon. *O que é a Arte?* São Paulo: experimento, 1994.
- TOMÁS, Lia. *Ouvir o lógos: musica e filosofia*. São Paulo: UNESP, 2002.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- _____. *Modernismo e música brasileira*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- VAISMAN, Ester. *A Usina Onto-Societária do Pensamento*. Revista Ad Hominem n° 1, t. I – Marxismo. São Paulo: Ad Hominem, 1999.
- VALÉRY, PAUL. *Eupalinos ou O Arquiteto*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- VARGAS, Getúlio Dorneles. *O governo trabalhista do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1952,1954, 1969. 4v.

- VÁSQUEZ, Adolfo Sánches. *As Idéias Estéticas de Marx*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- VEIGA, Luiz Maria. *A Coluna Prestes*. São Paulo: Scipione, 1992.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. A construção da nacionalidade: os intelectuais e o poder. In *O Brasil Republicano: o início do nacional-estatismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003
- _____, *O mito da originalidade brasileira: a trajetória intelectual de Cassiano Ricardo (dos anos 20 ao Estado Novo)*. Dissertação de Mestrado. PUC, Rio de Janeiro, 1983.
- _____, "Cultura e Poder no Estado Novo: uma configuração do campo intelectual". In OLIVEIRA, Lúcia Lippi; GOMES, Ângela de Castro; VELLOSO, Mônica Pimenta. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- _____, *Tradições populares na Belle Époque Carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- _____. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- WOLD, Milo et al. *An Outline History of Western Music*. Boston, McGraw-Hill, 1998.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Temas de Estética y de História de la Música*. Barcelona: Labor, 1975.

PERIÓDICOS

- ANDRADE, Mário de. "Ernesto Nazareth": In: *Ilustração Brasileira*, junho de 1928. Acervo da FBN-RJ, *clipping*, p. 248.
- _____. Ernesto Nazareth.. In: *Música e jornalismo. Diário de São Paulo*. São Paulo: Edusp/Hucitec, 1993. p.
- _____. Ernesto Nazareth. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 07/01/1940, *clipping*, p. 249.
- _____. *Movimento Modernista*. In: *Cadernos Ensaio*. São Paulo: Ensaio, 1990.
- _____. *Músicas Políticas (I, II, III, IV)*. In: COLI, J. *Música Final*. São Paulo: UNICAMP, 1998.
- ARAÚJO, Mozart. Centenário de Ernesto Nazareth. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro: 1963.
- _____. Ernesto Nazaré. In: *Revista Brasileira de Cultura*. Rio de Janeiro: MEC, 1972.
- MEMÓRIA, Assis. *Maestro Nazareth*. In *Revista Careta*. 18/10/1924.
- MURICY, Andrade. Ernesto Nazaré. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 17/3/1963.
- _____. Ernesto Nazareth, compositor. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 8/8/1926, *clipping* p.277.
- _____. Seminário de música Ernesto Nazareth em Vitória. *Panfleto*. Espírito Santo, dezembro de 1962.

PINTO, Aloísio de Alencar. Ernesto Nazaré. *In Revista Brasileira da Música*. Ano II, nº 5, 1963.

ESCRITOS DE MÁRIO DE ANDRADE

- ANDRADE, Mário Raul de Moraes. *Introdução à Estética Musical*. São Paulo: HUCITEC, 1995.
- _____, *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.
- _____, *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Vila Rica, 1991.
- _____, *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- _____, *Música Doce Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- _____, *Música e Jornalismo*. São Paulo: Edusp/HUCITEC, 1993.
- _____, *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.*
- _____, “Carta a Gustavo Capanema – 30/09/1940”. In: SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri, o Tempo e a Música*. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo; Imprensas Oficiais de São Paulo, 2001.
- _____, *O Banquete*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2004.
- _____, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004*
- _____, In. MORAES, Marco Antonio. *Correspondências: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- _____, et alii “O Movimento Modernista” *In. Mário de Andrade Hoje, cadernos ensaio 4*. São Paulo: Ensaio, 1990.
- _____, *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999.
- _____, *Obra Imatura*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)