

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP

BRENO AMPÁRO ALVARES FREIRE

**A CONSTRUÇÃO DA BRASILIDADE: APONTAMENTOS HISTÓRICO-MUSICAIS
NA TRAJETÓRIA E OBRA DE MÁRIO DE ANDRADE**

MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

SÃO PAULO
2018

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP

BRENO AMPÁRO ALVARES FREIRE

**A CONSTRUÇÃO DA BRASILIDADE: APONTAMENTOS HISTÓRICO-MUSICAIS
NA TRAJETÓRIA E OBRA DE MÁRIO DE ANDRADE**

MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em História Social, sob a orientação da Professora Doutora Maria Izilda Santos de Matos.

SÃO PAULO
2018

BANCA EXAMINADORA

AGRADECIMENTOS

Em breves palavras quero expressar minha gratidão por todas as pessoas que tive a fortuna de ter ao meu lado nessa trajetória.

Minha orientadora e grande inspiração acadêmica, Professora Dra. Maria Izilda Santos de Matos. Historiadora, professora e amiga que acreditou desde o início no empreendimento desta pesquisa. Foi paciente, persistente e acompanhou-me em minúcias a todas as etapas deste trabalho, desde a elaboração do projeto no curso de Pós-graduação *Latu Sensu* até a consolidação da pesquisa. Devo a ti a possibilidade de inserção no mundo acadêmico, a imersão no mundo da História e todos os aprendizados dessa trajetória.

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), pela bolsa de estudos.

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), pelos recursos humanos e materiais.

Professor e amigo Dr. Antonio Rago Filho, por mostrar a imensidão da grandeza humana, pela inspiração artística, pelas conversas e por potencializar a humanidade dentro de nós.

Professor, músico e amigo Dr. Henri de Carvalho, pelo qual tive a graça de ser apadrinhado ao longo da trajetória histórico-musical deste trabalho. Pela contribuição de sua obra, pelas conversas e pela participação na banca de qualificação.

Professor Dr. Mauro Luiz Peron, pela inspiração nos debates estéticos da arte, pelo entusiasmo com o cinema, pela inspiradora paixão profissional e por encurtar fronteiras entre o conhecimento científico e o conhecimento artístico.

Professor Dr. Claudinei Rezende, um exemplo de erudição, humanidade e profissionalismo. Grato pelas contribuições ao longo da leitura deste trabalho e pela presença na banca de qualificação.

Professora Flávia Camargo Toni, pela incrível humanidade. Por ter me proporcionado ótimas experiências ao longo da disciplina *Musica brasileira* no entre-guerras no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), modificando e potencializando meu olhar sobre a obra *mariodeandradiana*.

Professora Dra. Beatriz Abramides e amiga Juliana Abramides, inspirações com as quais compartilho o ideal de emancipação humana pela via artística.

Professores da graduação em Ciências Econômicas da Universidade Presbiteriana Mackenzie, inspiração para a carreira acadêmica, professor Dr. Maurício Fronzaglia, professor Dr. Edgar Cândido e professor Dr. Joaquim Racy.

Professores Ana Paula Freire e Cláudio Torezan, pelos momentos de conversa, inspiração e trocas de amor e experiência.

Professora Ana Valéria Poles, pelas trocas ao longo do processo.

Professor Dr. Ives Gandra Martins, pelo interesse e contribuição ao longo da confecção da pesquisa.

Professor Dr. César Franco, Prof. Me. Guilherme Oliveira, Profa. Milena Miotto, Pedro, Paula, Daiane, Laís e Fernanda, artistas com os quais tive o privilégio de compartilhar cada etapa da trajetória acadêmica.

Camaradas do Programa de Serviço Social, Nathalia, Roberta e Simone.

Companheiros e companheiras de jornada Adriana K., Adriana S. Caio, Eder, Gabi, Giuseppe, João, Mari, Nina, Nívea, Paola e Rafaela.

Amigas Camilla Wootton Villela e Isadora Bertolini Labrada, pelos olhares rigorosos ao longo de cada palavra deste texto.

Amigo Vinícius Moraes, músico, historiador, camarada de muitos planos.

Amasiles Buzato e Vanessa Queiroz, pelos cuidados físicos e mentais.

Arquivos do Museu Villa-Lobos e da Biblioteca Alberto Nepomuceno, no Rio de Janeiro. Arquivo Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros, em São Paulo.

Luciana Supino, companheira de vida, inspiração, figura de maior admiração. Por percorrer ao meu lado todos os meandros dessa jornada chamada vida. Por semear dia após dia amor, carinho, ternura e companheirismo. Por compartilhar e contribuir comigo sua visão de mundo.

Cleber Alvares Freire, Solange Amparo de Souza Freire e Hugo Amparo Alvares Freire, respectivamente pai, mãe e irmão. Pelo respeito, confiança, amor e por acreditarem no potencial dos estudos como forma de superação dos desafios da vida.

A música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade. (WISNIK, 1989, p.13)

RESUMO

O presente trabalho tem como núcleo a discussão da trajetória musical de Mário de Andrade. Partindo dos anos de sua formação musical até os últimos momentos de sua vida, a pesquisa busca problematizar alguns aspectos históricos e culturais do contexto em que o protagonista esteve inserido.

As inquietações concernentes ao debate estético-musical sensibilizaram o autor, que produziu uma vasta documentação histórica, encontrando-se entre esses documentos: cartas, artigos jornalísticos, revistas, ensaios e pesquisas.

Assim, o objetivo central da presente pesquisa é problematizar questões e polêmicas em que Mário de Andrade se envolveu, privilegiando os meandros que delinearam sua obra literário-musical. Organizada em três capítulos, a dissertação pretende contemplar particularidades da trajetória cultural de Mário de Andrade, passando pelas discussões estéticas referentes à música e problematizando os esforços para a criação de uma música nacional, tendo como lastro fundamental as culturas populares.

A elaboração da pesquisa segue as possibilidades evocadas pelo corpus documental. O vasto epistolário produzido por Mario de Andrade tornou possível rastrear temporalidades e localidades, confidências, estratégias profissionais e a constituição de uma rede de interlocutores. Já a produção referente à música possibilitou a problematização de aspectos culturais e historiográficos daquela conjuntura. Ao investigar a trajetória de Mário de Andrade, observa-se um sujeito histórico inquieto, sensível e que procurou, pela via artística, contribuir para um mundo mais equânime.

Palavras-chave: Mário de Andrade, cultura, música, musicologia, modernismo, nacional, popular, cidade.

ABSTRACT

This paper aims to discuss the musical journey of Mário Andrade. Starting from the years of his musical education to the last moments of his life, the research seeks to question some historical and cultural aspects of the context in which the protagonist was included.

The concerns about the aesthetic musical debate sensitized the author, who produced an endless historical documentation, which can be found among these documents: letters, newspaper articles, magazines, essays and research.

Thus, the main purpose of this paper is questioning and discussing polemics in which Mário de Andrade became involved, benefiting the confusions marking his literary-musical work. Divided into three chapters, the dissertation intends to contemplate specific characteristics of the cultural journey of Mário de Andrade, exploring the aesthetic discussions regarding music and questioning the efforts for the creation of a national music, having popular cultures as central matter.

The research's preparation follows the invoked possibilities provided by documental data. The several epistolary written by Mario de Andrade made it possible to trace temporalities and places, confidences, professional strategies and the constitution of interlocutors' network. In the other hand, the production regarding music made it possible to question the cultural and historiographic aspects of that fortuity. By investigating Mário de Andrade's journey, it is possible to verify a restless historical figure, who is sensitive and aimed at contributing to a more equitable world using art.

Keywords: Mário de Andrade, culture, music, musicology, modernism, national, popular, city.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	11
CAPÍTULO I - MÁRIO DE ANDRADE: TRAJETÓRIA MUSICAL.....	19
1.1 VIDA MEDIADA PELA MÚSICA: TRAJETÓRIA.....	23
1.2 NA PAULICÉIA DESVAIRADA: SÃO PAULO E A MODERNIZAÇÃO.....	42
1.3 PAISAGEM SONORA: CIDADE E MÚSICA.....	54
CAPÍTULO II - MÁRIO DE ANDRADE: APONTAMENTOS	
ESTÉTICO-MUSICAIS.....	64
2.1 REFLEXÕES MUSICAIS: ESTÉTICA.....	67
2.2 COMPLEXO MUSICAL: SENTIDOS.....	80
2.3 MANIFESTAÇÕES MUSICAIS: CATEGORIAS.....	96
2.3.1 Manifestação musical.....	97
2.3.2 Criador.....	99
2.3.3 Obra de arte.....	102
2.3.4 O intérprete.....	103
2.3.5 O ouvinte.....	105
2.3.6 Ritmo.....	108
2.3.7 Indestinação intelectual do som.....	110
CAPÍTULO III - MÁRIO DE ANDRADE: PROCESSO CULTURAL.....	114
3.1 OBRA LITERÁRIO-MUSICAL: OBJETIVAÇÃO.....	116
3.2 APONTAMENTOS MUSICAIS: NACIONAL, POPULAR E FOLCLORE.....	128
3.3 MUSICOLOGIA: PARTICULARIDADES HISTÓRICAS.....	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	151
FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	156

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Programação da primeira audição dos alunos de piano do professor Mário de Andrade.....	24
Figura 2 - Programa do evento “Chás Musicais do Professor Mário de Andrade”..	25
Figura 3 - Programa do evento “Chás Musicais do Professor Mário de Andrade”..	25
Figura 4 - Nomeação de Mário de Andrade para o cargo de Diretor do Departamento de Cultura.....	37
Figura 5 - Carta de Mário de Andrade para Villa-Lobos, 3 de agosto de 1925.....	57
Figura 6 - Fragmento do Relatório de atividades do primeiro ano de funcionamento o Departamento Municipal de Cultura.....	61
Figura 7 - Manuscrito “Introdução a estética musical”	91
Figura 8 - Documento de exoneração de Mário de Andrade da diretoria do Departamento Municipal de Cultura.....	125
Figura 9 - Mário de Andrade e o tronco de Samaúma nos limites entre Amazonas e Mato Grosso, 1927.....	132
Figura 10 - Cantador Chico Antônio. Engenho Bom Jardim, 1929.....	137



A dissertação que o leitor tem em mãos é fruto de um trabalho que buscou superar fronteiras acadêmicas e alinhar em um mesmo texto questões musicológicas e historiográficas. A razão deste empreendimento está nos questionamentos gestados ao longo de uma trajetória musical – minha trajetória enquanto estudante de música e músico de orquestra – e na minha paixão pelos estudos em História.

Ingressei no mundo da música nos anos de adolescência. Ainda sem nenhuma aspiração profissional, a prática musical aconteceu de forma espontânea.¹ Profissionalmente, anos depois, percebi que a carreira pretendida na área demandaria horas de estudo e dedicação diária. A vivência orquestral não tardou a acontecer. Transitei por alguns grupos musicais de iniciação artística até que, com a consequente profissionalização, passei a integrar, como bolsista, grupos estáveis de música orquestral.²

A vida orquestral me desafiou a conhecer uma vasta produção musical. Composições variadas, detentoras de inúmeras particularidades que as diferenciam enquanto gênero, mas as universalizam enquanto linguagem. Interessei-me pela música brasileira de concerto³, sobretudo aquela produzida na primeira metade do

¹ Espontaneidade aqui descrita pois, dada a inexistência de músicos na família, a interação com instrumentos musicais se deu na prática cotidiana entre amigos. Primeiro com o violão, depois com o contrabaixo elétrico, até posteriormente com o contrabaixo – tocado em orquestras ou em formações de grupos de jazz, blues ou bossa nova, por exemplo.

² Iniciei as práticas musicais em grupo na Orquestra Infante-Juvenil da Escola Municipal de Iniciação Artística - EMIA (primeiro concerto realizado em 28 de novembro de 2009). Em seguida, integrei a Orquestra Sinfônica Jovem da Fundação das Artes de São Caetano do Sul, onde também realizei meus estudos em teoria musical. Posteriormente fui aprovado como bolsista na Orquestra Jovem do Estado de São Paulo, além de atuar como convidado em grupos como Orquestra Jovem Tom Jobim e a Banda Sinfônica Jovem do Estado São Paulo. Profissionalmente integrei a Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul até o encerramento de suas atividades em 2016.

³ No que se refere 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 à 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 referência ao 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. Dessa 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 na lavoura, o trabalho das lavadeiras e outros; é também recreativa, para o lazer e/ou entretenimento e para o ócio. Já a música erudita, em oposição, é música para ouvir; se faz dançar a um balé, esse 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. Nesse 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 europeia) - é, por fim, trabalho intelectual. Já a música popular fica sendo toda 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 a música popular é, antes de tudo, coletivizadora, por sua função, exige a participação não

século XX, comumente definida no meio musical como música nacionalista.⁴ De início, aceitei o conceito sem me questionar, afinal música nacionalista, para mim, tratava-se de música produzida no Brasil por músicos brasileiros. Ao escutar compositores brasileiros como Villa-Lobos⁵ e Camargo Guarnieri⁶, costumava atribuir o caráter de suas músicas⁷ à tal brasilidade conceitual esperada de uma obra nacionalista.

Minha visão crítica sobre música formou-se pela lida cotidiana, trabalhando nas orquestras, tendo contato amplo com diversos tipos de músicas e compositores. Tocando e escutando novos repertórios frequentemente, constatei que aquela apreensão inicial sobre o que seria música nacionalista estava limitada, a conceituação, na verdade, não deveria ser singular, trata-se de uma ampla gama de músicas nacionalistas. Mesmo assim, uma definição muito vaga para um material sonoro de características tão distintas, nenhuma atribuição conceitual esgotaria tamanha multiplicidade. Assim foi que se desenvolveu o gérmen da presente pesquisa.

Os caminhos percorridos antes do estudo incluem múltiplas vivências. Ocultá-los durante a objetivação do trabalho seria negar a própria vida do pesquisador, forjada na lida cotidiana, imerso num emaranhado de questões que surgem no dia a dia. A investigação sobre o nacionalismo e a música – a princípio uma curiosidade sem fins acadêmicos – acabou por assumir outra envergadura. Na busca por referências musicais e literárias sobre o assunto, defrontei-me com um

qualitativa de todos os 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 popular carrega em si - e, portanto, dela se nutre - a 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 suficiente 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. CARVALHO, Henri. "O futurista" de Ernesto Nazareth: imitação burlesca ou expressivo esforço modernista dentro de uma modernidade paradoxal? **Cultura Crítica**. São Paulo, n. 2, 2005.

⁴ O termo *nacionalista* adquiriu uma multiplicidade de conceitos que não serão tratados na íntegra nesta pesquisa. Seja pela sua dimensão quase imponderável, seja pelos plurais caminhos que deveríamos seguir para empreender uma análise da gênese conceitual, aqui atentamos ao *nacionalismo* referente à música enquanto estilo musical. Para uma leitura aprofundada do *nacionalismo musical*, recomenda-se: MARIZ, Vasco. **A música clássica brasileira**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002. NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

⁵ Heitor Villa-Lobos (1887-1959), compositor brasileiro.

⁶ Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), compositor brasileiro.

⁷ Obras como série *Choros* - 1920/1929, Heitor Villa-Lobos, e Abertura Concertante - 1942, Mozart Camargo Guarnieri.

vasto material para fins investigativos. Gêneros com a determinada temática eram contemplados entre jornais, livros e revistas, além de uma rica produção musical.

Nessa investida, tomei conhecimento de uma preciosidade musical de Heitor Villa-Lobos⁸, uma série de pequenas peças compostas para piano denominada *Cirandas*⁹. A principal característica dessas cirandas é a riqueza do material musical, no qual se percebe que a fonte inspiradora para o compositor eram melodias populares. Procurando por mais informações bibliográficas acerca da obra concebida, descobri por meio de uma reportagem jornalística intitulada “*Mário de Andrade, o parteiro das 'Cirandas' de Villa-Lobos*”¹⁰ que o compositor aparentemente não havia trabalhado sozinho nesse empreendimento musical. Surgia assim a figura de Mário de Andrade, nome recorrente ao se tratar da temática do nacionalismo musical.

Homem, nascido em 1893 na cidade de São Paulo, Mário de Andrade, costumeiramente relacionado ao legado literário, era músico. Estudou e formou-se professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Antes de se lançar como escritor e poeta, já estava familiarizado com a linguagem musical. Publicou ao longo de sua vida inúmeras obras abordando assuntos relativos à estética artística, além de dezenas de críticas musicais.

Nesse trajeto, propus algumas suposições acerca de Mário de Andrade e sua contribuição enquanto musicólogo. No entanto, as suposições só poderiam ser verificadas se examinadas considerando o contexto histórico e social em que o sujeito estava inserido, traçando possíveis caminhos por meio da análise de sua obra e realizando as mediações necessárias para confirmar ou não as suposições como bases concretas, haja vista que:

⁸ A ocasião foi induzida após a leitura de um trecho do livro “*Com Villa-Lobos*”. Durante o relato sobre sua experiência com Villa-Lobos, o compositor Willy Corrêa de Oliveira afirma que havia ficado fascinado com a “escuta das Cirandas de Villa-Lobos, esplendidamente tocadas por Sonia Rubinsky [...]”, que a audição realizada por meio do “rádio do carro no programa do Tinetti, como de costume, e uma após a outra as *Cirandas*, como cascas de cebola iam me envolvendo em camadas de aura, acrisolando-me, e a exaltação a uma demasia (que, extasiado, acostei o carro, desliguei o motor, e deixei que minha alma desse voltas)”. OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Com Villa-Lobos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009, p.41-42.

⁹ A série *Cirandas* contém 16 pequenas peças musicais. Foi composta em 1926 por Heitor Villa-Lobos.

¹⁰ COELHO, João Marcos. Mário de Andrade, o parteiro das 'Cirandas' de Villa-Lobos. **O Estado de S. Paulo**. Cultura. São Paulo, 21 fev. 2015. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,mario-de-andrade-o-parteiro-das-cirandas-de-villa-lobos,1637241>>.

Só é possível determinar um sentido histórico e estético a partir da apreensão da lógica de um objeto – daquilo que é enquanto entificação específica, do mesmo modo que a captura e intelecção verdadeiras de um fenômeno é viabilizada, na essência, a partir e pela captura de seu solo societário, de sua gênese humano-social, de sua história.¹¹

Nesse sentido, atestando a organicidade da atividade de pesquisa, surgiram desafios que muitas vezes sugeriam revisões e autocríticas quanto aos caminhos empreendidos. Dessa forma, o olhar atento para as evidências da pesquisa permitiu algumas redefinições mais claras ao longo do período de trabalho.

Inicialmente, o principal objetivo do estudo era a aproximação entre musicologia e história, contextualizando a produção de Mário de Andrade acerca da música à luz da historiografia contemporânea. É comum encontrar na bibliografia especializada a definição profissional de Mário de Andrade como poeta e escritor. Para além das curtas fronteiras estabelecidas pela tradição historiográfica, é preciso vislumbrar a complexidade da trajetória de Mário de Andrade em seu tempo, pois só assim será possível percorrer caminhos assertivos na *real* compreensão do todo – de que Mário de Andrade, antes de poeta e escritor, atuou fundamentalmente no campo musical. Dessa etapa, porém, concluí que não se trata apenas de aproximar dialogicamente musicologia e história. Ao longo da pesquisa, percebi que as mediações entre sujeito e objeto (Mário de Andrade e Música) se constroem numa intensa relação, possibilitando observar que a música ocupa papel estratégico na trajetória, na produção artística e no pensamento de Mário de Andrade.

Ademais, os objetivos específicos também passaram por crivo crítico. Busca-se neste trabalho investigar o contexto em que emerge um projeto nacionalista modernista, analisar as categorias musicais imanentes e sua relação com as proposituras estéticas *mariodeandradianas*, já que estas em geral se desvanecem diante da extensa trajetória histórica de Mário de Andrade. Vários autores apontam Andrade enquanto autor de um projeto nacionalista vinculado à estética musical, no entanto, tais afirmações pecam ao não abarcar aspectos mais amplos da sua experiência, como as tensões, estratégias de sobrevivência e questões do próprio autor. Assim, graças às percepções alcançadas ao longo das análises de seus diálogos epistolares, bem como de seus escritos (artigos,

¹¹ CHASIN, Ibaney. A forma-sonata beethoveniana. O drama musical iluminista. **Ensaio Ad Hominem**. Tomo II - Música e Literatura. São Paulo, 1999, p.138.

conferências, ensaios), aqui se pretende redefinir a abordagem desse aspecto, privilegiando o papel ocupado por Mário de Andrade, historicizando e problematizando as tramas em que esteve envolvido, para então buscar, por meio de seus escritos musicais, o núcleo crítico do seu pensamento sobre as questões culturais de seu tempo.

A readequação das perspectivas na trajetória do estudo forneceu bases para reavaliar a pesquisa documental. Marcada pela amplitude tanto quantitativa como qualitativa, a obra *mariodeandradiana* impôs novas decisões, como a definição dos escritos sobre música de Mário de Andrade como fontes. Dessa forma se conseguiria concentrar a pesquisa de maneira a sugerir eixos básicos para organizar os escritos. O primeiro eixo foi definido como *diálogos musicais*. Trata-se das interlocuções estabelecidas entre Mário de Andrade e seus correspondentes. Como recorte para essa finalidade propõe-se o intervalo entre os anos de 1922 e 1945. Os diálogos contemplados foram surgindo à medida que a leitura das fontes possibilitava vislumbrar novas correspondências. Assim o estudo abarca epístolas trocadas com Manuel Bandeira, Oneyda Alvarega, Luciano Gallet, Mozart Camargo-Guarnieri, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Duarte e Heitor Villa-Lobos.

O segundo eixo temático delimitado para a organização dos escritos musicais foi *conferências, palestras e orações*. Essa categoria contempla textos em que Mário de Andrade abordou a temática musical em diversos aspectos, estéticos ou estruturais. Incluem-se aqui as orações de paraninfo dos anos de 1922, 1925 e 1935, esta última intitulada *Cultura Musical*, bem como as conferências *Evolução Social da Música*, *O artista e o artesão*, *O movimento modernista*, *O romantismo musical*, *Atualidade de Chopin* e *Os compositores e a língua nacional*.

O terceiro eixo temático, *ensaios, livros e artigos*, abrange as obras *O Turista Aprendiz*, *Ensaio sobre a música brasileira*, *Introdução à estética musical*, *Terapêutica musical*, *Música de feitiçaria no Brasil* e *Vida do Cantador*, além das compilações de artigos *Música, doce música*¹² (seleção de artigos datados de 1924 a 1944) e *Música final*¹³ (seleção de artigos datados de 1941 a 1945).

¹² ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

¹³ COLI, Jorge. **Musica final**: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

Assim, pelos caminhos que a própria pesquisa fornecia, foi preciso rever a necessidade de trabalhar com fontes musicais propriamente ditas (partituras, gravações, anotações marginais de Mário de Andrade) e os periódicos dirigidos por Mário de Andrade na primeira metade dos anos 20, as revistas Klaxon e Ariel. Em virtude da grande quantidade de documentos já colhidos, percebi que, para este momento, trabalhar com fontes dessa natureza exigiria esforços para além dos limites de tempo e condições para alçá-las neste estudo.

O trabalho de sistematização seguiu uma metodologia de análise que privilegia a organização temática. Nessa etapa foi realizada leitura das obras de Mário de Andrade em diversos temas, para que se organizassem determinadas categorias desenvolvidas pelo próprio autor. Em seguida, a organização cronológica dos escritos de Andrade se fez necessária para que se pudesse buscar em diferentes etapas de sua vida a constituição de redes de sociabilidade, interlocuções e diversos elementos constitutivos do seu pensamento, reconstituindo peças fundamentais para compor esse quebra-cabeça, recompondo a trajetória de vida e as evidências do seu pensamento, com a intenção de problematizar uma das inúmeras facetas de um autor plurifacetado, a saber, a musicológica.

A rigor, não se pretende elaborar um trabalho de cunho biográfico, mas analisar uma trajetória singular e sua obra literário-musical, observando que “todo indivíduo, por maior que seja sua contribuição criadora, constrói a partir de um patrimônio de saber já adquirido, o qual ele contribui para aumentar”.¹⁴

Dessa forma, a dissertação foi organizada em três capítulos. O primeiro tem o objetivo de rastrear aspectos da trajetória de Mário de Andrade relacionados à sua carreira musical. Observa-se desde sua formação no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, suas atividades como professor na mesma instituição, bem como o trabalho de crítico musical e ensaísta, incluindo os últimos escritos de sua vida.

O ofício de músico de Mário de Andrade lhe forneceu possibilidades investigativas e inspirou a proposição de projetos. Esses aspectos são analisados no segundo capítulo, que também questiona o pensamento musical e as propostas enquanto crítico, professor e mentor.

¹⁴ ELIAS, Nobert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.10.

No terceiro capítulo problematizam-se as perspectivas *mariodeandradianas* sobre questões referentes a cultura e música (nacional/regional, erudita/popular) inseridas na trama histórica da trajetória do autor.



CAPÍTULO I - MÁRIO DE ANDRADE: TRAJETÓRIA MUSICAL

*O artista no Brasil tem de ser artista nas horas vagas, infelizmente.*¹⁵

São Paulo, dia 4 de maio de 1927, quarta-feira. Mário de Andrade escreveu carta endereçada a Luciano Gallet¹⁶, compositor carioca com o qual já tratava de assuntos referentes a pesquisa estética e musical¹⁷ desde o ano de 1926. Nessa epístola datilografada, além de acertar os últimos detalhes do encontro com o amigo que ocorreria durante a sua breve passagem de três dias pelo Rio de Janeiro, parte do itinerário da empreitada expedicionária rumo à região amazonense que o musicólogo brasileiro planejara com antecedência¹⁸, teceu detalhados comentários sobre as peças musicais que o compositor havia lhe enviado. De forma apressada, respondeu questões reminiscentes de epístolas anteriores. Encerrou a carta com algumas observações manuscritas e, ao lado do cabeçalho, mais uma nota à mão: “Não tenho tempo para corrigir esta. O que você não entender, me fale quando eu for aí.”¹⁹ Mário de Andrade tinha por hábito fazer correções nas cartas que escrevia antes de remetê-las. Por indisponibilidade de tempo, enviou essa sem revisar.

Episódios como esse descrito, cartas repletas de assuntos, projetos em gestação, epístolas sem correção são frequentemente detectados pela análise das correspondências de Mário de Andrade. Correspondências que, aliás, pela extensão e pelo número de interlocuções estabelecidas com seus contemporâneos, marcam a singularidade do homem que afirmava ser “trezentos, trezentos-e-cinquenta”²⁰. Artista, professor, músico, escritor, poeta, pesquisador... Inúmeras ocupações para

¹⁵ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, 04 maio 1927. Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno - Escola de Música da UFRJ.

¹⁶ Luciano Gallet (Rio de Janeiro, 1893-1931) foi compositor, pianista, regente e professor.

¹⁷ A primeira carta de Mário de Andrade recebida por Luciano Gallet de que se tem registro no Arquivo de Luciano Gallet data de 25 de ago. de 1926.

¹⁸ Viagem de 1927 realizada pela região amazonense já havia sido assunto de epístola anterior na qual Mário de Andrade descreveu ao compositor carioca alguns detalhes do itinerário da viagem. “Vou creio partir o mês que vem pro nordeste numa viagem de três meses cursando o Amazonas, o Negro e o Madeira indo até Peru e Bolívia. Se o projeto se realizar deve ser uma gostosura.”. Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, Aleluia de 1927. Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno - Escola de Música da UFRJ. Mário de Andrade registrou a viagem por meio de um diário de bordo, que gerou o livro *O Turista Aprendiz*, com relatos das duas viagens realizadas pelo pesquisador e musicólogo pelo norte e nordeste do Brasil nos anos de 1927 e 1928-1929.

¹⁹ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, 04 maio 1927. Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno - Escola de Música da UFRJ.

²⁰ Poema “*Eu sou trezentos*”, de autoria de Mário de Andrade. Sobre a envergadura de sua correspondência, vale citar que “Mário de Andrade foi um correspondente fecundo; um correspondente contumaz, como ele próprio considerou. Dialogava com escritores, artistas plásticos, músicos e personalidades de seu tempo. Escreveu muito e a muita gente; conservou cartas de inúmeros remetentes”. MORAES, Marcos Antonio (Org.). **A coleção Correspondência de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2001, p.9

um sujeito que debatia infinitas questões referentes à cultura brasileira nos primeiros anos da incipiente república. Não apenas a cultura enquanto produto artístico, mas em seu aspecto amplo, nas formas de vida que se positivam segundo as particularidades de suas condições históricas e objetivas.

Um homem que se maravilhou com a plural riqueza das formas particulares de manifestação dos homens e que buscou alternativas para superar as contradições sociais, frutos de um processo histórico anterior e em constante transformação, na expressão de suas ideias à frente do Departamento de Cultura de São Paulo. Um pesquisador que elaborou projetos que levaram seus esforços às últimas consequências na luta contra as investidas dilacerantes do capital na deterioração da vida humana, procurando de alguma forma inventariar e perpetuar aquelas inúmeras particularidades de vida, que temia serem extintas pelos tortuosos tempos de guerra, como nas empreitadas do anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional²¹ e na gestão da Missão de Pesquisas Folclóricas. Vale destacar que o mundo até então não tinha testemunhado tamanha capacidade destrutiva²², fato que se desenrolava da forma mais contraditória possível na perspectiva do professor, que se inquietava com os motivos que levavam a humanidade a se autodestruir.

Logo, tendo sido brevemente contextualizado o sujeito e suas formas de objetivação enquanto ser humano ante o cenário histórico em que está inserido, cabe justificar por que o enfoque desta dissertação reside no aspecto musical desse multifacetado intelectual. Mário de Andrade se relacionou com a música de inúmeras formas ao longo de sua vida. Para além de um texto biográfico, pesquisar a trajetória musical do autor é investigar uma das formas e estratégias reais em que se realizou enquanto indivíduo, produtor da própria vida em sociedade. Por meio de seus escritos, fundamentados na mediação com a vida objetiva, Mário de Andrade exterioriza sua singularidade.

Inferidos como resultado do trabalho, os escritos em que aborda a temática musical são tomados como referência nesta dissertação. Categoria central da análise proposta, o trabalho é a forma mediata de relacionamento dos seres

²¹ Sobre as ações de Mário de Andrade em prol do inventário e patrimônio cultural, ver: RAMOS NOGUEIRA, Antonio Gilberto. Inventário e Patrimônio Cultural no Brasil. **História**. São Paulo, v. 26, n.2, 2007, p.257-268.

²² Ver HOBBSAWM, Eric. A era da guerra total. In: Idem. **Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.29-61.

humanos com seus pares e com a natureza, por meio de um interesse previamente idealizado, com o intuito de construir o mundo segundo as necessidades inerentes à humanidade, que se determinam pelo desenvolvimento histórico da sociedade.

Assim, pela análise do trabalho de Mário de Andrade, tomado na forma de seus escritos musicais, investigam-se as condições de sua efetiva particularidade no devir histórico-social, trazendo de maneira consciente para o eixo investigativo o núcleo humano que compõe a urdidura das problematizações no âmbito concreto da perspectiva histórica. O pensamento do autor, expresso por suas palavras, determina os traços de sua singularidade, vincada pela sociabilidade concreta no momento de sua evocação, de forma que as condições históricas conformam e sugerem certa condição de existência para o indivíduo.²³

Vista pela dimensão de seus escritos, a música emerge em número expressivo do conteúdo analisado. A justificativa reside na subjetividade das escolhas do indivíduo. Estudou e lecionou música, escreveu críticas de concerto e pesquisou os possíveis fundamentos da música brasileira. Pelas condições em que se define o estatuto musical na perspectiva *mariodeandradiana*, tomada na expressão cotidiana, esta investigação assume como ponto de partida as inferências musicais para a problematização de Mário de Andrade e sua inserção como ser social na conjuntura histórica brasileira.

Portanto, neste capítulo procura-se trilhar os aspectos da trajetória de Mário de Andrade concernentes ao campo musical, em consonância com o contexto histórico vivenciado no Brasil. Essa escolha foi possível devido à dimensão da complexidade da tratativa do autor com a música. Tema que acompanhou durante a maior parte de sua vida, os desdobramentos do debate musical apontam uma vasta periodização, que pode ser constatada a partir de 1911 - ano em que inicia o estudo da música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo – até janeiro de 1945, ano de sua morte, quando seu texto *Introdução a Shostakovich* sai publicado como nota prefacial do livro de Victor Illich Seroff – *Shostakovich*. Assim, pela amplitude cronológica dos textos *mariodeandradianos*, é possível traçar os caminhos

²³ “O pensamento tem caráter social porque sua atualização é a atualização de um predicado do homem, cujo ser é, igualmente, atividade social. Na universalidade ou na individualidade de cada modo de existência teórica – cientista, pensador, etc. – o pensamento é atividade social, inclusive pelos materiais e instrumentos empregados. Em síntese, consciência, saber, pensamento etc., sob qualquer tipo de formação ideal, das mais gerais às mais específicas, da mais individualizada à mais genérica, dependem do ser da atividade sensível, socialmente configurado, ao qual confirmam por sua atividade abstrata, igualmente social.” CHASIN, J. **Marx**: estatuto ontológico e resolução metodológica. São Paulo: Boitempo, 2009, p.106.

forjados pela perspectiva singular do autor ante os laços que compõem a urdidura da sua realidade social.

1.1 VIDA MEDIADA PELA MÚSICA; TRAJETÓRIA²⁴

Mário Raul de Moraes Andrade nasceu ao nono dia do mês de outubro do ano de 1893 em São Paulo, filho de Carlos Augusto de Moraes Andrade e Maria Luísa Moraes Andrade e irmão de Carlos e Renato. Residindo inicialmente na Rua Aurora, mudou-se com a família para o sobrado localizado na Rua Lopes Chaves no ano de 1921.

A relação com a música, no entanto, tardaria alguns anos a acontecer. Ingressou como aluno de piano e matérias de teoria musical no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1911, aos 18 anos. Seu irmão mais novo, Renato, já era aluno dessa entidade desde 1909, pois tinha pretensão de seguir carreira como concertista. Mário de Andrade também desejava se tornar concertista. Já em seu segundo ano no conservatório atuava como monitor – auxílio pedagógico sem remuneração – de matérias teóricas.

No ano de 1913, Mário de Andrade se tornou monitor de piano e ainda foi convidado para atuar como professor substituto da cadeira de História da Música no conservatório. No entanto, a morte prematura do irmão caçula, que almejava ser concertista, causou forte impacto emocional no jovem professor, que, repensando sua vida por essa nova perspectiva, desistiu do sonho de ser concertista, mas não do estudo da música – estava determinado a seguir seus estudos na condição de aluno do conservatório.

²⁴ O itinerário investigativo desta etapa segue a proposta cronológica apresentada por Têlé Ancona Lopez na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. LOPEZ, Têlé Ancona. Memória e Manuscrito. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 36, 1994, p.247-256. O estudo biográfico foi construído a partir dos documentos consultados no Acervo Mário de Andrade, localizado no Instituto de Estudos Brasileiros - IEB/USP, aliando textos e epistolário *mariodeandradiano*, em consonância com demais trabalhos de maior envergadura e importância acadêmica, fundamentais no amparo a esta pesquisa, tais como: TONI, Flavia Camargo. **A missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1989. TÊLE Ancona Lopez. **Mário de Andrade: Ramais e Caminho**. São Paulo: Duas Cidades, 1972. DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: EDART, 1971. JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade: Eu sou trezentos: vida e obra**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015. TONI, Flavia Camargo. Apresentação. In: ANDRADE, Mário de. **Sejamos todos musicais: as crônicas na 3ª fase da Revista do Brasil**. São Paulo: Alameda, 2013.

Em 1915 iniciou sua carreira como crítico musical, tendo publicado o artigo *No conservatório dramático e musical* em 11 de setembro no jornal *O Commercio de São Paulo*. Dois anos mais tarde, em 1917, Mário de Andrade publicou seu primeiro livro de poesias, intitulado *Há uma gota de sangue em cada poema*, com versos cujos traços estéticos já expressavam sua inquietação diante das preocupações artísticas e sociais de seu tempo, como o poder de destruição demonstrado na Primeira Guerra Mundial. Ainda nesse mesmo ano, ocorreu o encontro com Anita Malfatti, pintora que, por meio de exposição na capital paulista, apresentou então as expressões estéticas que viriam a tomar parte na deflagração do movimento modernista. Nessa ocasião, Mário de Andrade aliou-se a outros pares como Oswald de Andrade e Di Cavalcanti. No conservatório formou-se professor de piano, onde lecionaria até o ano de 1938.

Nos anos seguintes, Mário de Andrade intensificou suas atividades enquanto professor. Lecionava tanto no conservatório como em sua casa, ministrando aulas de piano e história da música.



Figura 1 - Programação da primeira audição dos alunos de piano do professor Mário de Andrade.²⁵

Realizava em sua casa audições frequentes de seus alunos e alunas como parte do programa pedagógico das aulas particulares.

²⁵ Código do documento: MA-PF-00. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros - USP, Fundo Mário de Andrade.

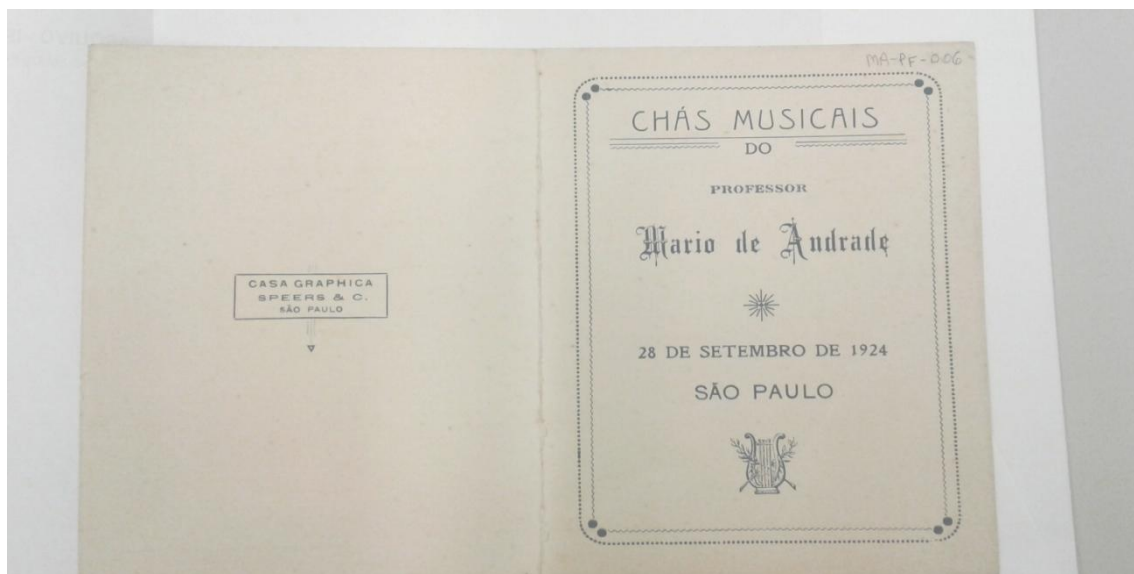


Figura 2 - Programa do evento “Chás Musicais do Professor Mário de Andrade”.²⁶

As audições, que posteriormente receberam o nome de “Chás musicais do professor Mário de Andrade”, como se atesta pela imagem, eram momentos em que o professor reunia boa parte de sua classe de piano para tocar o repertório que havia sido preparado anteriormente.

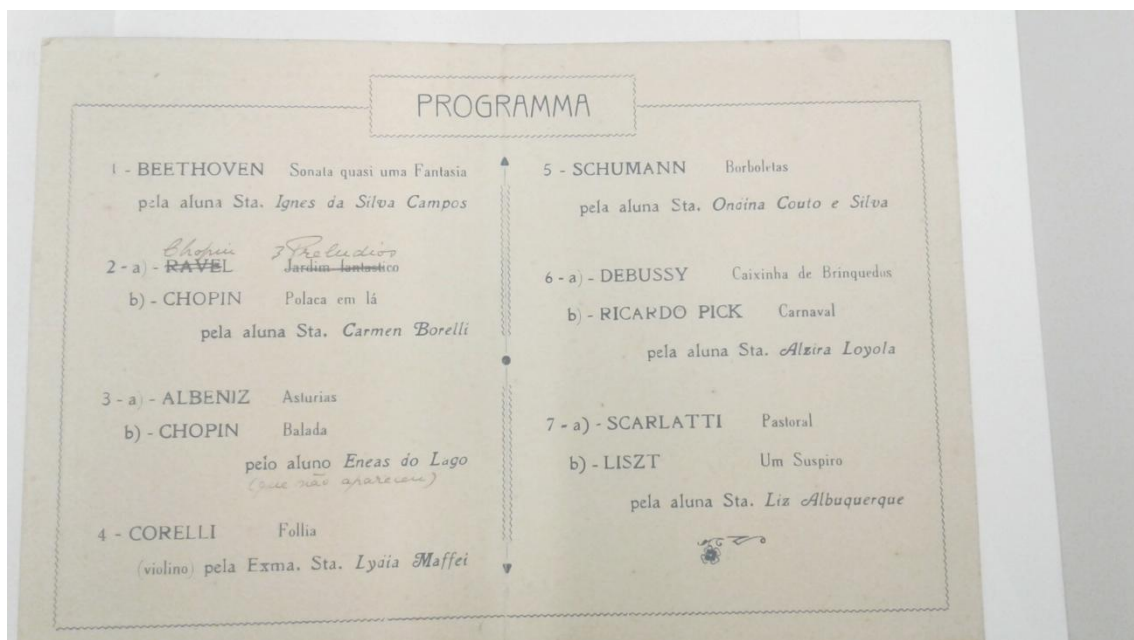


Figura 3 - Programa do evento “Chás Musicais do Professor Mário de Andrade”.²⁷

²⁶ Código do documento: MA-PF-006. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros - USP, Fundo Mário de Andrade.

²⁷ Código do documento: MA-PF-006. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros - USP, Fundo Mário de Andrade.

Além das aulas do instrumento, Mário de Andrade também formou grupos de estudos com estudantes, para pesquisarem sobre as questões históricas da música, como atestou Oneyda Alvarenga:

Em 1934 Mário passou a receber em sua casa, todas as quartas-feiras à tarde, um grupo de alunos que apresentaram teses de história da música merecedoras de se transformarem em livros. [...] Cada um de nós trabalhava com a bibliografia que o mestre nos dava, sentados nas poltronas e no divã, enquanto também ele trabalhava na sua escrivaninha. Lá pelas 16:30 horas, D. Mariquinha (a mãe de Mário), fazia subir um sublime chá acompanhado duns sublimes doces feitos pela Sebastiana, a fiel cozinheira da família, de quem guardo comovida lembrança. A hora do chá era de recreio: batíamos papo sobre nossos trabalhos e não sei que mais.²⁸

Paralelamente ao trabalho como professor, sua contribuição aos jornais da época se tornava maior, em consonância, sua produção enquanto escritor e poeta continuava a fornecer dados da expressão de sua particularidade artística.

No ano de 1922, já como catedrático das cadeiras de Estética e História da Música no conservatório, participou ativamente da organização e realização da Semana de Arte Moderna, ocorrida nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro daquele ano, nas dependências do Teatro Municipal de São Paulo. Destaca-se aqui o fato de que Mário de Andrade tinha em sua rede de sociabilidade dois núcleos distintos e antagônicos, a partir dos quais buscou alinhar estratégias que pudessem contemplar, por um lado, sua condição de trabalhador e, por outro, a fruição da vida artística. Enquanto professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, buscava estabilizar-se financeiramente; já sob a égide do grupo modernista, atuava ativamente como poeta e escritor, seja na criação ou na difusão de ideias modernistas, fundamentais para a manutenção de sua condição de artista, pois era na socialização com seus pares que encontrava motivação para continuar seu trabalho artístico.

Em 1924, sob as reminiscências do “afã” modernista, realizou viagem com amigos e amigas que denominou “viagem de descobrimento do Brasil”. O grupo, que contou com a presença de Olívia Guedes Penteado, Tarsila do Amaral, René Thiollier, Blaise Cendrars, Mário de Andrade, Oswald de Andrade Filho e Oswald de

²⁸ ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga**: cartas. São Paulo: Duas Cidades, 1973, p.65-66.

Andrade, rumou para cidades de Minas Gerais, passando por São João Del Rei, Tiradentes (na época São José), Sabará, Congonhas e Ouro Preto. Mário de Andrade, no entanto, já havia viajado pela região em 1919, quando tomou conhecimento da obra de Aleijadinho.

Ainda em 1924, vale destacar a correspondência trocada com Manuel Bandeira, carta datada de 19 de maio. Na ocasião, Mário de Andrade descreveu as limitações impostas às suas condições de produção e fruição da vida material que lhe furtavam a inspiração para escrever. Lamentava a falta de tempo para empreendimentos pessoais, em função da necessidade de “ganhar a vida”. Escreveu:

Mas não tenho tempo para atacar a minha *História da Música...* Tantos artigos! Tomam-me um tempo enorme. Mas preciso ganhar a vida, Manuel. [...] Eu não me queixo da vida. E estas frases, que parecem lamentos, não são mais do que gritos de atordoado. Mas confesso que teria muito gosto em escrever pausadamente, pensadamente, com tempo e sobretudo COM DINHEIRO NO BOLSO PARA O DIA SEGUINTE [...].²⁹

A aparente necessidade imediata de dinheiro provindo do trabalho é destacada pelas letras em caixa-alta conforme o autor escreve para o amigo. Em seguida, apontou outro elemento que lhe causava desconforto. Tratando das questões que conformavam seu núcleo de sociabilidade, Mário de Andrade apontou:

Creio também que o que está me fazendo mal são as companhias. Meu grupo, amigos, camaradas, *todos ricos, sem preocupações*. Há um eterno conflito entre mim e eles. Isso deprime. Creio que me conheces: sou incapaz de invejas dessa natureza. Deus que lhes conserve a riqueza. Mas há conflito. Dona Olívia me convida para um chá... Vai ser delicioso, eu sei. Que companhia! Tão harmônica, tão bela! Divertir-me-ei muito. Tarsila, Oswald, Cendrars, Gofredo, Dona Carolina, Paulo Prado, Carlos de Campos (péssimo compositor, homem delicioso)... Mas às 19 horas tenho minha lição no Conservatório. [...] Se me recuso, toda a lição é perturbada por desejos. [...] Um café que me paguem me ofende. Preciso largar dessa gente. Mas como se são os que eu amo, os que me amam? E não é possível inculpa-los de qualquer coisa. Não são indiferentes. Já o demonstraram. Mas eu não aceito, sou incapaz de aceitar. Daí conflito. Meu continuado conflito. Como eu sorrio quando passa o 13 de

²⁹ MORAES, Marcos Antonio de (Org.). **Correspondência** - Mário de Andrade & Manuel Bandeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p.122.

maio, abolição da escravatura. Haverá coisa mais cômica que a vaidosa ilusão dos homens! Mas que conceito estas cabecinhas têm de civilização! Estou bolchevista. Mas neste momento só. Questão de atordoamento. Não te incomodes, meu Manuel. Talvez quando a carta te chegue às mãos, já tenha passado.³⁰

Tendo em vista a expressão de um quadro social contraditório no círculo de relações de Mário de Andrade – a saber, trabalhador que carece de dinheiro na sua imediata circunstância, em contraposição ao gozo “ilimitado” de dinheiro de outras entidades, sob a alcunha de “ricos” e “sem preocupações” –, torna-se imperativo nesta análise a problematização referente à particularidade histórica do desenvolvimento capitalista no Brasil. Consequentemente, cabe ainda apontar possíveis características das urdiduras da fundamentação das classes antagônicas na incipiente república, com o objetivo de tentar intuir as condições genéricas de posituação dos seres humanos, rastreando sempre a singularidade do professor e pesquisador Mário de Andrade.

Assim, note-se que o músico viveu a primeira metade do século XX, período marcado pela intensificação das contradições sociais, com as elites cafeiras buscando estabelecer alianças com as outras elites agrárias. Ainda que em breves linhas, propõe-se aqui discutir as condições e o modo particular como se tencionou o capitalismo no Brasil. Para tanto, lança-se mão da discussão referente à objetivação do capitalismo no Brasil pela via colonial, em que se explica:

A mundialização do capital subsume formações sociais distintas e engendra desenvolvimentos desiguais e combinados. [...] O que importa ressaltar [...] é que, pela via colonial da objetivação do capitalismo, o receptor tem de ser reproduzido sempre enquanto receptor, ou seja, em nível hierárquico inferior da escala global do desenvolvimento. Em outras palavras, pelo estatuto de seu arcabouço e pelos imperativos imanentes de sua subordinação, tais formações do capital nunca integralizam a figura própria do capital, isto é, são capitais estruturalmente incompletos e incompletáveis.³¹

Vale destacar, de modo a ancorar a concretude dos fatos em solo histórico, alguns elementos que fundamentam as particularidades e as origens do processo de

³⁰ MORAES, Marcos Antonio de (Org.). **Correspondência** - Mário de Andrade & Manuel Bandeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p.122.

³¹ CHASIN apud RAGO FILHO, A. Posfácio In: CHASIN, J. **O Integralismo de Plínio Salgado**. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999, p.626-627.

consolidação do capital industrial em São Paulo. A economia cafeeira consiste em elemento central dessa análise, já que, pelas necessidades efetivas da produção de café, demandava extensa cadeia de atividades que serviam de suporte material à matriz industrial.

Às diversas etapas de produção do café (colheita, secagem e beneficiamento) seguia-se a de sua comercialização, que tinha como um de seus principais requisitos o ensacamento. O imenso volume de café comercializado gerava uma demanda paralela de sacos, que acaba por ser elemento efetivo nos custos do produto.³²

A expansão cafeeira como marca do processo de industrialização paulista gerou impactos sociais, de modo que se deve compreender esse processo não apenas pela perspectiva econômica e financeira, mas como um conjunto “de lutas em que alternativas historicamente colocadas abriram-se e esgotaram-se em função do próprio poder das forças em conflito”.³³ Assim, perpetuaram-se valores tradicionais das elites, antidemocráticos e autoritários, bem como estruturas de mando que implicam a ausência de amplos setores da população nas tomadas de decisão da incipiente república. Daí percebe-se o fundamento das contradições sociais potencializadas pelo desenvolvimento capitalista e apontadas pela letra *mariodeandradiana*.

Entre 1927 e 1929, o artista realizou duas viagens em que pôde expandir suas percepções referentes às manifestações culturais pelo Brasil, o que também marcou uma nova referência para a incipiente pesquisa musicológica no âmbito do registro da expressão musical popular. Em obra publicada postumamente sob o título *O Turista Aprendiz*, Mário de Andrade relatou detalhes das viagens, nas quais percorreu inúmeras cidades do norte e do nordeste do Brasil, pesquisando as particularidades das plurais manifestações culturais e colhendo a mais variada gama de expressões musicais possível. Segundo Oneyda Alvarenga,

Raríssimos são os documentos folclóricos positivamente identificáveis como resultantes da primeira excursão brasileira de Mário de Andrade, em que em 1927 atingiu o Peru

³² MATOS, Maria Izilda Santos de. **Trama e Poder: a trajetória e polêmica em torno das indústrias de sacaria para o café**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, p.29.

³³ *Ibidem*, p.22.

passando pelo Norte e a Amazônia, em companhia de um grupo de artistas reunidos por d. Olívia Guedes Penteado.³⁴

Nessas empreitadas o professor pôde dar continuidade ao trabalho musicológico que já vinha sendo realizado, como se atesta pelos textos *Cantos de trabalho* (1926), *Romance de Veludo* (1928) e *Lundu do Escravo* (1928). Já em carta a Carlos Drummond de Andrade, o musicólogo fornecia pistas sobre a base metodológica de sua pesquisa musical. Escreveu em 20 de fevereiro de 1927:

Estou fazendo um livro muito importante como valor... alheio. *Elementos Melódicos Nacionais*. Não é livro pra já, é lógico, porque uma coisa dessas carece de tempo. É um livro de folclore musical em que registrarei o maior número possível de melodias populares ou popularizadas nacionais, sempre com comentário. Você pode imaginar bem como isso será importante e útil prá música nossa. Ora o que eu quero é isto: que você procure interessar os músicos ou simples tocadores que conhecer pelo meu trabalho, fazendo com que me escrevam as melodias, com alguma letra só. Só as melodias, sem acompanhamento. É portanto fácil porque com acompanhamento o pessoal pode ficar envergonhado com medo de errar harmonia.

Evidencia-se, pela palavra do músico, o rigor de seu método na lida com os documentos que pretendia obter. A título investigativo, vale destacar que essa base metodológica foi matéria desenvolvida ao longo do trajeto da pesquisa musicológica feita pelo autor. Assim, pela análise da historiografia musical brasileira, pode-se supor o possível pioneirismo desse gênero de pesquisa musicológica, em função da proporção documental fornecida e sistematizada por Mário de Andrade.

Ainda na mesma carta, o pesquisador tornou ainda mais rigorosa a base de suas exigências. Gozando da possibilidade de receber um material vasto de uma região ainda não pesquisada – no período Carlos Drummond de Andrade vivia em Belo Horizonte –, solicitou:

Quero músicos populares daí. Chefes de banda-de-música, tocadores de instrumentos mais ou menos nacionais (violão, cavaquinho, sanfona), professores de piano, tudo serve, todos os que você conhecer, é lógico. Melodias populares modernas e tradicionais. [...] E também trate de saber por perguntas com gente antiga daí, se não conhecem cantos-de-trabalho nosso. De negros como mestiços, é indiferente. Não se cantava na

³⁴ ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1984, p.10.

mineração do ouro? [...] Quero apenas que você fique sempre prevenido e sempre que topar alguém que de qualquer forma possa ser útil, caia em cima do sujeito, tire os esclarecimentos e vá me mandando. Esclarecimentos e músicas.³⁵

Desse modo, tomando como referência as correspondências e as obras com temática musical, é possível constatar o rigor metodológico e o crescimento quantitativo de documentos pesquisados pelo musicólogo, principalmente nos últimos anos da segunda metade da década de 20. Com a publicação do *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), Mário de Andrade fornecia um material que acreditava ser inédito, pela particularidade de sua documentação. Em carta a Manuel Bandeira pode-se verificar a explicação do autor sobre o trabalho em questão:

Este Ensaio afinal é a ideia daquela Bucólica sobre música brasileira de que você sabe a existência. [...] Escrito em duas semanas! Só o trabalho de ordenar, anotar, metronomisar, reler e corrigir os documentos folclóricos, você vai se sarapantar da minha faculdade de trabalho. O livro vale é por isso, traz nada menos de 126 músicas populares, melodia só, imagino que todas inéditas e muitas de fato interessantíssimas como valor artístico, além do valor folclórico que todas têm.³⁶

O corpus documental colhido durante as viagens e fornecido pelo musicólogo é observado também no trabalho *Os Cocos* (1984), publicado postumamente. Ainda produto das empreitadas do final da década de 20, Mário de Andrade publicou em uma série de artigos a *Vida do Cantador* (1943/1944) e deixou um projeto inconcluso, denominado *Na Pancada do Ganzá*.³⁷

Em carta datada de 22 de abril de 1933, Mário de Andrade escreveu ao amigo Manuel Bandeira:

Na verdade não estou trabalhando senão em dois livros, a Pancada do Ganzá, que é técnico, e o Café, que é lirismo. Deste pretendo acabar este ano, se Deus quiser, a segunda

³⁵ ANDRADE, Mário de. **A lição do amigo**: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982, p.106-107. Em nota de rodapé, Carlos Drummond de Andrade afirmou: “Pesa-me confessar que não forneci qualquer contribuição para o trabalho.”

³⁶ MORAES, Marcos Antonio de (Org.). **Correspondência** - Mário de Andrade & Manuel Bandeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p.400.

³⁷ Uma descrição da gênese e dos processos subsequentes a esse trabalho pode ser encontrada no texto introdutório de Oneyda Alvarenga para o livro *Os Cocos*. ALVARENGA, Oneyda. Explicações. In: ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1984, p.7-19.

parte (são cinco), e ao mesmo tempo terminar os estudos pra escrever no ano que vem o Pancada, que fica delicioso assim rabricó, Pancada, loucura, tolice, divinização.³⁸

Em nota comentada, Manuel Bandeira aludiu ao projeto do amigo:

Pancada do ganzá, estudo sobre a música popular do Nordeste. Mário em suas viagens ao Norte colheira imenso material e pretendia acabar de escrever o livro na Chácara de São Roque, que adquirira pouco tempo antes de morrer. Creio que os originais estão em mãos de Oneyda Alvarenga, que está preparando uma edição da parte que já estava escrita e dos temas musicais registrados por Mário.³⁹

No entanto, a efervescência da pesquisa e sistematização de materiais musicológicos, potencializada pelos documentos colhidos nos últimos anos da década de 20, não foi suficiente para que Mário de Andrade pudesse se dedicar exclusivamente a empreendimentos dessa natureza. A impossibilidade de superar as condições historicamente herdadas restringia o poder de ação do professor. Uma vez tendo de satisfazer as necessidades imediatas para sua sobrevivência, como trabalhar para ganhar dinheiro e, assim, buscar a superação de suas condições mais elementares de vida, agiu de acordo com as limitadas possibilidades de sua vida material.

Sua pesquisa, porém, mostrou possibilidade real de potencialização humana. Buscou dar à humanidade aquilo que a ela pertencia. Ao sistematizar diversas manifestações musicais, Mário de Andrade registrou particularidades de determinados agrupamentos sociais que se revelaram, portanto, formas de expressão de valores humanos ou da essencialidade humana através da música.⁴⁰

³⁸ MORAES, Marcos Antonio de (Org.). **Correspondência** - Mário de Andrade & Manuel Bandeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p.557.

³⁹ Ibidem, p.557.

⁴⁰ Nesse sentido, cabe destacar o que se entende por valor e essência humana. No texto *Valor e história*, Heller aponta: “O decurso da história é o processo de construção dos valores, ou da degenerescência e ocaso desse ou daquele valor. [...] Em primeiro lugar, o que entendemos por valor? Tudo aquilo que faz parte do ser genérico do homem e contribui, direta ou indiretamente, para a explicação desse ser genético [...]. Segundo essa análise, as componentes da essência humana são, para Marx, o trabalho (a objetivação), a socialidade, a universalidade, a consciência e a liberdade. A essência humana, portanto, não é o que ‘esteve sempre presente’ na humanidade (para não falar mesmo de cada indivíduo), mas a realização gradual e contínua das possibilidades imanentes à humanidade, ao gênero humano”. HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016, p.15-16.

Nos anos seguintes, já à luz da década de 30, o pesquisador passou a transitar de forma mais intensa pelos núcleos societários da política. É possível atestar essa afirmação tendo em vista os anos em que esteve na direção do Departamento de Cultura de São Paulo. Entretanto, ainda antes de assumir o cargo público, o que viria a ocorrer em 31 de maio de 1935, Mário de Andrade participou, em 1931, da proposta de reforma curricular do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro. No texto *Evolução Social da Música no Brasil* (1939) o autor comenta o episódio:

A reforma do Instituto Nacional de Música, em 1931, a bem dizer, foi uma aspiração de araras (eu estava entre essas araras assanhadas). Era uma criação quase lunática em sua energia em sua severidade, na elevação imediata de nível de cultura que exigia dos candidatos à música. E principalmente aberrava de todas as nossas péssimas tradições musicais e das nossas condições do momento (momento que ainda perdura...) 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, num país em que somos todos gênios. O resultado, se não foi desastroso, foi nulo. E a atual Escola Nacional de Música esta quase nas mesmas condições de insuficiência para o preparo técnico do músico brasileiro, em que estava antes de 1931.⁴¹

O trecho sintetiza as inquietações referentes à formação dos estudantes de música no período. A crítica às condições materiais do ensino de música, para além das condições curriculares, avançou para o caráter estrutural. Pretendia que a reestruturação na escola de música atingisse também os profissionais, pois, segundo a sua análise, “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”.⁴²

⁴¹ ANDRADE, Mário de. *Evolução Social da Música no Brasil*. In: Idem. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991, p.28. Trata-se da reforma sancionada pelo Decreto nº 19.852, de 11 de Abril de 1931. Na seção concernente ao Instituto Nacional de Música pode-se averiguar a nova formulação pedagógica pretendida. BRASIL. Decreto nº 19.852. Rio de Janeiro, 11 abril 1931. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19852-11-abril-1931-510363-republicacao-85622-pe.html>>.

⁴² ANDRADE, op. cit., p.28.

Destarte, a possível compreensão das inquietações pedagógicas de uma vida mediada pela música, um dos alvos desta dissertação, deve ter como ponto de partida a perspectiva do próprio professor. No texto *Cultura Musical* (1935), discurso de paraninfo proclamado aos formandos e formandas do Conservatório Dramático Musical de São Paulo daquele ano, Mário de Andrade revelou uma de suas angústias referentes à vida prática enquanto professor:

À pergunta que faço sobre o que os meus alunos vieram estudar no Conservatório, todos respondem, um que veio estudar piano, outro canto, outro violino. Há catorze anos faço tal pergunta. Não tive até hoje um só aluno que me respondesse ter vindo estudar música!⁴³

Assim, pode-se observar que a intenção do orador naquele momento era frisar a importância do aprendizado musical, para além de uma concepção tecnicista, o aprendizado tão somente do instrumento. Problematizando essa percepção, nota-se que a propositura do autor consistia em ensinar música perseguindo a totalidade de sua concretude e as questões relativas à sua imanência. As limitações tecnicistas e a separação do indivíduo, estudante de música, da apreensão total da arte, segundo Mário de Andrade, comprometem a expansão das potencialidades de produção da humanidade, característica relativa à sua particularidade histórica.⁴⁴

⁴³ ANDRADE, Mário de. *Cultura Musical: Oração de Paraninfo*. In: Idem. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991, p.187.

⁴⁴ “A arte humanista teve um de seus esplendores no Renascimento. Não havia a separação e autonomia dos fazeres arquitetônicos, poéticos, músicas, intelectuais, práticos. O ‘filósofo’ e o ‘artista’ como conhecemos no mundo atual era estranho ao homem e mulher renascentista. Era-lhe mais comum o artífice. O homem como construtor de si. Indivíduo multiverso, dinâmico, autoproducente, que concentrava porções de engenheiro, arquiteto, matemático, físico, músico, pintor e filósofo.” RAGO FILHO, A. *Arte realista, educação humanista e os limites do projeto popular nacional: a tragédia argentina no filme “SUR” de Solanas e Piazzola*. In: CHAGAS, Rodrigo (Org.). **Cinema, Educação e Arte**. 1ª ed. Boa Vista: Editora da UFRR, 2013, v. 1, p.182-198.

Ainda sobre a limitação do aprendizado artístico, o professor sugeriu que o interesse pelo aprendizado técnico, o virtuosismo vinculado à performance instrumental, é “o símbolo da situação precaríssima da nossa cultura, digo mais, da nossa ‘moral cultural’”.⁴⁵ Nas palavras do músico, a “moral cultural” estava em franco processo degenerativo. A sedução pelo virtuosismo, pelo aplauso, pela honraria individual era, em sua opinião, elemento detrator do comportamento puramente artístico.

Na mesma vertente crítica, Andrade atribuiu ao núcleo societário – professores, pais e poder público – a responsabilidade da degenerescência moral da cultura. Como argumentou,

Si os alunos vêm ao Conservatório com o único fim de estudar piano ou violino, se o ideal dessa juventude não passa duma confusão e também duma vaidade que sacrifica os valores nobres da arte pela esperança dum aplauso público: a culpa é dessa mocidade frágil? Não é. Não sois vós os culpados, mas vossos pais, vossos professores e os poderes públicos. O vosso engano proveio duma incultura muito mais escancarada e profundo, em que a confusão moral entre música e virtuosidade, está na própria base.⁴⁶

Dessa forma, a letra crítica *mariodeandradiana* é analisada aqui segundo sua historicidade. Tomando como ponto de partida a ideia expressa a partir da matriz singular do autor – seus escritos –, pelo jaez de sua criticidade, há de se problematizar o vínculo fundante entre a sociabilidade real daquele que se manifesta e a projeção ideológica abstrata dos conceitos de valor e moral.

Logo, ocupando-se da necessidade da crítica e postulando reformas morais concernentes às artes, Mário de Andrade buscou exprimir suas ideias de forma que se intuisse a existência de valores universais referentes à “moral cultural”. No entanto, não se deve perder de vista que a projeção de ideias é, antes de qualquer coisa, vinculada ao núcleo de sua particular sociabilidade enquanto ser histórico –

⁴⁵ ANDRADE, Mário de. Cultura Musical: Oração de Paraninfo. In: Idem. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991, p.188.

⁴⁶ Ibidem, p.188.

que vive em condições historicamente determinadas e age para modificá-las na vida prática. Os valores relativos às questões artísticas, aqui as musicais, formulados em sua crítica não poderiam jamais se universalizar, haja vista o embate entre sua singularidade e a moralidade institucional de uma classe dominante, a figura humana fragmentada, parcial, estranha a si mesma.⁴⁷

Nesse sentido, afirmando as limitações para com a fruição plena do trabalho artístico, em 1933, respondendo a um questionário para a editora norte-americana Macaulay, o professor evocou as estratégias que o mantiveram ligados aos assuntos de seu interesse, sempre fundamentadas em sua prática cotidiana.

No Brasil ainda é raro o escritor que pode viver dos seus próprios livros. Me dedico por isso ao jornalismo e ao professorado, que são ocupações sempre de ordem intelectual, e me conservam dentro da minha realidade primeira que é a arte.⁴⁸

De 1935 a 1938 Mário de Andrade dirigiu o Departamento Cultura da cidade de São Paulo. Foram três anos, nos quais a luta do então diretor pode ser resumida pelas tentativas de potencializar a totalidade das expressões artísticas do seu tempo, por meio dos mecanismos estatais, de forma a socializar as manifestações culturais da cidade à sua maneira.

⁴⁷ “[...] a moral é uma relação entre as atividades humanas. Essa relação é – para empregarmos uma expressão bastante abstrata – a conexão da particularidade com a universalidade genericamente humana. A portadora dessa universalidade do gênero é sempre alguma estrutura social concreta, alguma comunidade, organização ou ideia, alguma exigência social. A moral é o sistema das exigências e costumes que permitem ao homem converter mais ou menos intensamente em necessidade interior – em necessidade moral – a elevação acima das necessidades imediatas (necessidades de sua particularidade individual), as quais podem se expressar como desejo, cólera, paixão, egoísmo ou até mesmo fria lógica egocêntrica, de modo que a particularidade se identifique com as exigências, aspirações e ações sociais que existem para além das casualidades da própria pessoa, ‘elevando-se’ realmente até essa altura.” HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo/ Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016, p.19.

⁴⁸ ANDRADE, Mário de. **Entrevistas e depoimentos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, p.40.

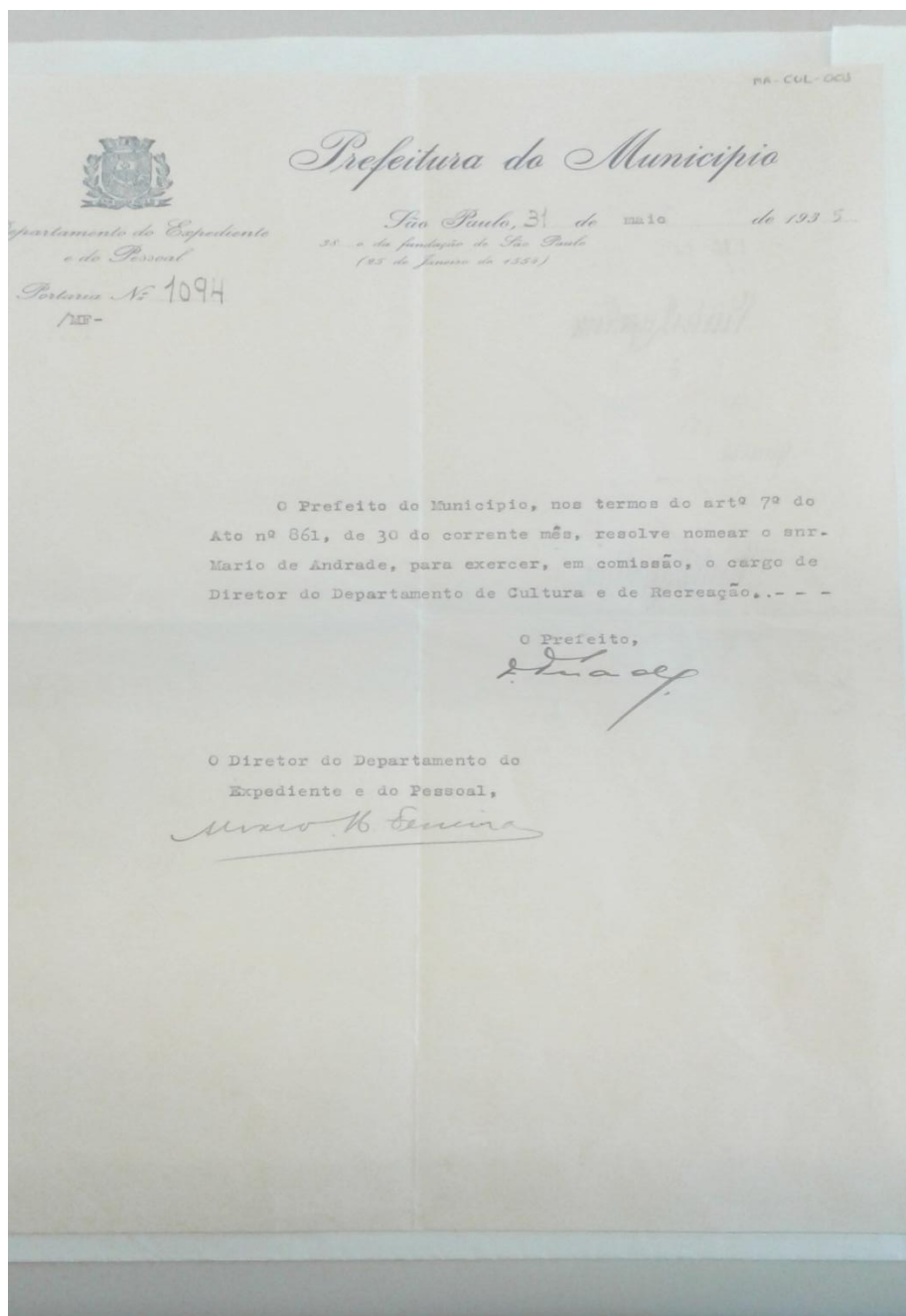


Figura 4 - Nomeação de Mário de Andrade para o cargo de Diretor do Departamento de Cultura.⁴⁹

Em correspondência a Oneyda Alvarenga datada de 6 de julho de 1935, o diretor do Departamento de Cultura descreveu a estrutura e as condições da entidade que acabava de assumir:

⁴⁹ Código do documento: MA-CUL-001. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros - USP, Fundo Mário de Andrade.

São quatro divisões, comportando nove seções diferentes, uma de teatros e cinemas, outra de rádio-escola, outra de divertimentos públicos, outra de parques infantis, outra de esportes, outra de bibliotecas, outra de bibliotecas populares ambulantes e uma infantil, outra de documentação histórica, e outra de documentação social. De tudo isso só havia a Biblioteca Pública Municipal e os primeiros parques infantis! Está claro que nem todas as seções posso criar imediatamente, não é possível, nem há dinheiro pra tanto. Talvez deixemos a rádio-escola pra iniciar o ano que vem, e a regulamentação de esportes, bem como a primeira praça popular grátis de esportes. O resto já está sendo criado. Mesmo da rádio-escola, ontem pedindo a verba pra este ano ao Prefeito, pedi verba pra iniciar a Discoteca Pública.⁵⁰

De fato, pela envergadura do empreendimento, Mário de Andrade sinalizava que o novo trabalho lhe custaria muito de seu tempo destinado, inclusive, aos fazeres de artista. Na mesma carta já havia apontado a Oneyda Alvarenga a transformação por que passara sua rotina. Questionado sobre se estava tendo bastante trabalho, respondeu:

Não é “bastante” Oneida, nem mesmo é “muito”, é formidável, é gigantesco, é absurdo, tomou minha vida completamente, integralmente, todinha! Desde uns dois dias do 5 de julho em que tomei posse nada, mas absolutamente nada mais fiz do que trabalhar, sonhar, respirar, conversar, viver Departamento. [...] E a música, e os versos? Você me pergunta. Fica pra depois.⁵¹

Desse modo, é possível refletir sobre as privações enfrentadas pelo músico e escritor. Comprometido com os novos afazeres, Mário de Andrade vivia o conflito das funções do organismo público. As palavras do autor põem em evidência a contradição entre suas atribuições enquanto diretor do Departamento de Cultura e em sua ocupação anterior:

Chamado a um posto oficial, embora não político, me vi de chofre desanuviado dos sonhos em que sempre me embalei. Sempre conservara a ilusão de que era um homem útil, apenas porque escrevia no meu canto, livros de luta em prol da arte, da renovação das artes e da nacionalização do Brasil. Mas depois que baixei ao purgatório dum posto de comando, depois que me debati na espessa goma da burocracia, depois que lutei

⁵⁰ ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga**: cartas. São Paulo: Duas Cidades, 1973, p.118.

⁵¹ Ibidem, p.118.

contra a angustiosa nuvem dos necessitados de emprego, depois que passaram pelas minhas mãos dinheiros que não eram meus e de mim derivaram proveitos ou prejuízos, veio se avolumando em mim um como que desprezo pelo que fora dantes.⁵²

Escrito ao final de 1935, quando o Departamento estava prestes a completar um ano de existência, o fragmento destacado anteriormente faz parte do discurso de Mário de Andrade enquanto paraninfo dos formandos do Conservatório daquele ano. Depois de descrever suas angústias profissionais, em outro trecho do mesmo texto, o autor exalta rigorosamente a necessidade da institucionalização oficial do ensino de música:

Faz-se absolutamente necessário que se oficialize o ensino musical, porque só a defesa de verbas garantidas permitirá a sobrevivência de escolas ensinadoras de música, exigências severas nos exames, estudos completos de humanidade, multiplicação de disciplinas complementares, disseminação dos processos de música de conjunto e o combate ao conceito fogueteiro da virtuosidade. [...] Sem o alicerce duma proteção oficial os conservatórios, as orquestras, os corais, os conjuntos de câmara, a composição permanente, ainda não poderão existir entre nós.⁵³

Evidenciando a preocupação em potencializar os mecanismos artísticos musicais, Andrade apontou que, naquele momento, a única forma de existência e manutenção de entidades musicais na cidade se daria pela subvenção estatal. A proteção oficial seria a garantia da promoção desses mecanismos, uma vez que escapavam aos interesses do mecenato privado, como apontou o autor:

Quem já viu um verdadeiro mecenas entre nós! São aliás raríssimas no Brasil riquezas enormes que permitam o exercício dum permanente mecenismo. Mas esse não é o maior empecilho, porém. O mais profundo obstáculo ao mecenismo nacional, alguém já disse, é a obsessão da Santa-Casa. Nós inda sofremos o peso dessa tradição culturalmente devastadora, pela qual quem quer e pode fazer um benefício, dá dinheiro pra Santa-Casa, dá dinheiro pra velhice, dá dinheiro aos pobres. [...] De sorte que a função quase única do conceito nacional de humanidade, é uma proteção negativa,

⁵² ANDRADE, Mário de. Cultura Musical: Oração de Paraninfo. In: Idem. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991, p.186.

⁵³ Ibidem, p.190.

por assim dizer; protege-se a doença e a incapacidade, ninguém não lembra de proteger sãos e capazes.⁵⁴

Pelo conjunto dos fragmentos selecionados, pode-se perceber que a essa altura Mário de Andrade encontrava-se em meio a contradições, evidenciadas em seus argumentos, exaltando os limites impostos às formas de objetivação artística. A sua “utilidade” era posta à margem de suas considerações depois de perceber, por meio da experiência na condição de funcionário público, os entraves, as engrenagens e as contradições imanentes à vida “estatal”, fornecendo possíveis quadros das condições características de seu trabalho naquele período. Ao mesmo tempo, nota-se que a iniciativa privada, na figura dos mecenas, pouco atuava no intuito de assegurar melhores condições de trabalho aos artistas ou instrumentalizar os mecanismos artísticos da cidade.

Suas limitações e frustrações podem ser percebidas em carta endereçada a Paulo Duarte em 1938, quando apontou:

Sacrifiquei por completo três anos de minha vida começada tarde, dirigindo o D. C. [Departamento de Cultura]. Digo por completo porque não consegui fazer a única coisa que, em minha consciência, justificaria o sacrifício: não consegui impor e normalizar o D. C. na vida paulistana. Sim, é certo que prá uns seis ou oito, não mais, paulistas, o D. C. é uma necessidade prá São Paulo e talvez pro Brasil.⁵⁵

O posicionamento de Mário de Andrade diante das questões estatais era de convicção. Mesmo ao debater sobre suas limitações ante o aparato oficial, o então diretor do Departamento de Cultura frisava a importância e a crença no Estado para regular os desníveis distributivos referentes às questões artísticas. Sua maior frustração, como apontado, era a não universalização do trabalho artístico e cultural do Departamento de Cultura para a totalidade da cidade, quiçá do país.

Dessa forma, Mário de Andrade esperava que o Departamento de Cultura fosse mecanismo de ações democráticas e populares visando integrar a sociedade sob a égide artística. Essa visão idealista de Estado democrático não só aumentou a frustração do professor, então diretor, como também jamais se concretizou dentro dos parâmetros por ele pretendidos.

⁵⁴ ANDRADE, Mário de. *Cultura Musical: Oração de Paraninfo*. In: Idem. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991, p.190.

⁵⁵ DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: EDART, 1971, p.158-159.

Paralelamente, as conturbações políticas republicanas advindas do incipiente Estado Novo impuseram certas restrições diretas às condições produtivas do professor à frente do Departamento de Cultura. Em 1938, com a série de medidas tomadas pela gestão varguista, houve a destituição de Mário de Andrade do cargo diretivo.

Assim, o pesquisador mudou-se para a então capital federal, Rio de Janeiro, onde assumiu aulas e a direção do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, em 1938. Permaneceu no Distrito Federal carioca até o ano de 1941, mantendo sua correspondência com periódicos e empreendendo diversos projetos, como se pode atestar pela missiva remetida a Paulo Duarte.⁵⁶ Retornou a São Paulo em 1941, regressando à casa localizada na Rua Lopes Chaves, onde residiu até o fim de sua vida.

Pelo itinerário exposto, procurou-se nesta etapa discutir alguns aspectos fundamentais na propulsão da vida do musicólogo, com base no imperativo categórico do trabalho. Assim, buscou-se inferir sobre a ontogênese de sua particularidade histórica mediada pela música. Dos anos de formação musical até os últimos suspiros, Mário de Andrade viveu de, para e por meio da música. Das condições materiais para sua produção aos diálogos estabelecidos em seu núcleo societário, vivenciou intensas contradições com as determinações históricas herdadas, expressas tanto na institucionalização da incipiente república brasileira como no horror do poder de autodestruição humano promovido pela era das grandes guerras.

Na próxima etapa, serão abordadas questões referentes a São Paulo e à modernização. Pretende-se debater as condições e os traços que demarcaram em linhas gerais o caráter moderno da particularidade histórica paulista pela perspectiva do autor.

⁵⁶ DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: EDART, 1971. Por curto período, Mário de Andrade foi professor de Filosofia e História da Arte do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal. Posteriormente atuou como consultor técnico do Instituto Nacional do Livro, onde empreendeu projetos como a Enciclopédia Brasileira, publicada postumamente (ANDRADE, Mário de. **A Enciclopédia Brasileira**. Edição crítica e estudo de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Edusp, 1993), e o Dicionário da Língua Nacional.

1.2 NA PAULICÉIA DESVAIRADA: SÃO PAULO E A MODERNIZAÇÃO⁵⁷

Mário de Andrade produziu o texto *O movimento modernista* para a ocasião da conferência que seria realizada no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 1942. Entre variados assuntos, procurou discutir, à luz de sua memória, já num processo reflexivo e autocrítico, os elementos particulares que possibilitaram a concentração do debate acerca de arte e modernização em São Paulo. Apontou que, diferentemente do Rio de Janeiro, então capital federal,

São Paulo era espiritualmente muito mais moderna, porém fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente. 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.⁵⁸

Pela palavra exposta, o autor traduziu à sua maneira, ainda que imediata e genericamente, certos aspectos da herança histórica paulista, expressos principalmente por meio de acontecimentos econômicos e políticos. Assim, buscou conciliar o significado de moderno, com base nas transformações práticas testemunhadas em sua vida.

Problematizando as questões referentes à modernidade da cidade de São Paulo, verifica-se que:

Perseguir o moderno generalizou-se como uma aspiração presente na cidade, nos seus gestores e moradores. Nesse processo, diferentes sentidos da modernidade foram construídos e reconstruídos através dos tempos e por vários grupos e setores. A construção do moderno, em geral, diagnosticava um presente problemático, projetava um futuro modelar e procurava justificar ações de intervenção, dessa forma, estava permeada de intenção e fazia parte dos jogos de poder.⁵⁹

⁵⁷ Para uma acurada análise da sociogênese de São Paulo ver: CASTILHO, Edmilson Peres. A cidade de São Paulo: Aspectos históricos. In: Idem. A praça dos trabalhadores de Guaianases: Periferia de São Paulo. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2007, p.15-48.

⁵⁸ ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: Idem. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p.236.

⁵⁹ MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista**: São Paulo e Adoniram Barbosa. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p.45.

Dessa forma, a recalitrância de Mário de Andrade em enquadrar a perspectiva de vida prática com o símbolo de modernidade pode ser interpretada como elemento característico de sua experiência segundo determinada particularidade histórica, no caso, os primeiros anos do século XX.

Nesse sentido, as percepções que o autor registrou por meio de seus escritos devem ser consideradas segundo o lugar de sua projeção, em outras palavras, faz-se necessário tomar como parte da análise a posição que Mário de Andrade ocupava diante dos acontecimentos. Assim, atentando para a particularidade de sua escritura, tem-se a noção de que seu pronunciamento corresponde em partes à interação prática social em pleno devir histórico, porém jamais à universalidade das percepções societárias. As ideias projetadas acerca do modernismo, elaboradas segundo sua experiência, assentam sobre um ideário deveras particular que jamais pode ser entendido fora da esfera da singularidade enquanto ser social, pois

[...] um todo histórico é um conjunto de fatos objetivos e subjetivos, e o que caracteriza a ação humana é um embricamento das duas coisas. O homem não tem um pensamento que se separa da realidade por um abismo, esse abismo é criado por metodologias falsas.⁶⁰

Destarte, nas considerações em que projetou o sucesso do movimento modernista, percebe-se que Mário de Andrade procurou vinculá-lo aos seus aspectos societários, a aristocracia paulistana. Descreveu assim que:

[...] o movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu carácter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia de espírito. Bem natural, pois, que a alta e a pequena burguesia o temessem. Paulo Prado, ao mesmo tempo que um dos expoentes da aristocracia intelectual paulista, era uma das figuras principais da nossa aristocracia tradicional. Não da aristocracia improvisada do Império, mas da outra mais antiga, justificada no trabalho secular da terra e oriunda de qualquer salteador europeu, que o critério monárquico de Deus-Rei já amancebara com a genealogia.⁶¹

⁶⁰ CHASIN apud RAGO FILHO, A. Posfácio In: CHASIN, J. **O Integralismo de Plínio Salgado**. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999, p.623-624.

⁶¹ ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: Idem. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p.236-237.

Indicando as características da aristocracia paulista por meio da tipificação em Paulo Prado, cafeicultor e principal mecenas da Semana de Arte Moderna, o autor procurou demonstrar alguns dos elementos que motivaram a agitação artística naquele período, proveniente das condições materiais que possibilitavam a fruição e o gozo da arte pelo referido estrato social. Viu-se também que a cidade de São Paulo foi um dos palcos das tensões entre diferentes grupos sociais.

Ao longo dos primeiros anos de república, recrudescceu-se a disputa pela dominação política e econômica do território nacional.

As contradições presentes no movimento de 1889 vieram à tona já nos primeiros meses da República quando se tentava organizar o novo regime. As forças que momentaneamente se tinham unido em torno das ideias republicanas entraram em choque. Os representantes do setor progressista da lavoura, fazendeiros de café das áreas mais dinâmicas e produtivas, elementos ligados à incipiente indústria, representantes das profissões liberais e militares, nem sempre tinham as mesmas aspirações e interesses. As divergências que os dividiam repercutiam em conflitos no Parlamento e eclodiam em movimentos sediciosos que polarizavam momentaneamente todos os descontentamentos, reunindo desde monarquistas até republicanos insatisfeitos. Rompia-se a frente revolucionária. Representares da oligarquia rural disputavam o poder a elementos do Exército e da burguesia, embora houvesse burgueses e militares dos dois lados, em virtude de seus interesses e ideais. [...] Depois de um curto domínio da espada, as oligarquias cafeicultoras afirmaram-se no poder garantidas por uma base econômica aparentemente sólida oferecida pela crescente produção cafeeira.⁶²

As tensões, que se potencializavam sob a perspectiva econômica, entre as classes dominantes – de um lado a monocultura de exportação, de outro a incipiente industrialização – eram frutos das condições historicamente herdadas. O Estado nacional recém-concebido carregava em seu bojo as marcas de uma história colonial e escravista. Os episódios que compõem a história do Brasil para além dos limites republicanos realçam tal afirmação.

O horror às multidões e o receio de um levante de negros levariam essas elites a repelir as formas mais democráticas de governo e a temer qualquer mobilização de massa, encarando com simpatia a ideia de conquistas a Independência com a

⁶² COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p.398-399.

ajuda do príncipe regente. Dentro dessas condições soariam falsos e vazios os manifestos em favor das fórmulas representativas de governo, os discursos afirmando a soberania do povo, pregando a igualdade e a liberdade como direitos inalienáveis e imprescritíveis do homem, quando, na realidade, se pretendia manter escravizada boa parte da população e alienada da vida política outra parte.⁶³

Dessa forma, é fundamental que se pinte o quadro social das demais categorias societárias. Note-se que, apesar de ausentes das “mesas de negociação”, as demais classes sociais sentiam os abalos e tremores que emanavam das classes dirigentes em função das disputas nas esferas políticas e econômicas. Por mais que trabalhadores e trabalhadoras não fizessem parte da dinâmica da disputa por poder, sentiam na pele as limitações impostas no processo de desenvolvimento do capitalismo.

Nesse sentido, voltando a análise para as condições sociais na cidade de São Paulo nos primeiros anos do capitalismo industrial, note-se que a vida material da classe trabalhadora ficava circunscrita ao mínimo para a sobrevivência. A impossibilidade de vislumbrar condições para além dos limites impostos pelo capitalismo impediam trabalhadores e trabalhadoras de gozar o fruto de seu trabalho.

Os trabalhadores de origem estrangeira caracterizavam expressivamente a composição da mão-de-obra das indústrias, que se utilizavam intensivamente do trabalho de mulheres e menores. A miséria a que estava submetido o operariado criava a necessidade da entrada no mercado de trabalho de mulheres e crianças, que enfrentavam jornadas de trabalho de dez ou 11 horas; oficialmente a jornada iniciava-se por volta das cinco e meia da manhã e terminava ao redor das seis horas da tarde, mas a determinação do tempo de trabalho era resolução exclusiva do patronato, que poderia, por uma simples comunicação, alterar para mais ou para menos a jornada, de acordo com as necessidades de produção. As jornadas extensas, os baixos salários e o ambiente insalubre caracterizavam o cotidiano de trabalho nesse início da industrialização da cidade.⁶⁴

⁶³ COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p.33.

⁶⁴ MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa**. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p.53.

Seguindo esse trajeto, cabe pontuar uma das características da composição populacional da cidade de São Paulo em sua totalidade. Retrato de um mosaico étnico e cultural fundante da trajetória histórica da cidade, destacou-se nos primeiros anos do século XX também pelo crescente povoamento em decorrência da intensificação da chegada de imigrantes na capital.⁶⁵ Aliado a esse fenômeno, deve-se levar em conta ainda o incremento da classe trabalhadora nacional, composta por ex-escravizados, trabalhadores autônomos, formais e informais.

Mesmo nos períodos de plena expansão industrial, a intensificação dos fluxos migratórios manteve os níveis salariais baixos, o operariado tinha pouca segurança de manter o emprego, os modernos equipamentos e as novas levas de recém-chegados à cidade constantemente ameaçavam os empregados de demissão, o caráter sazonal da maior parte das indústrias e as crises que atingiam o setor geravam expansão do desemprego e o pauperismo, acirrando tensões e enfrentamentos.⁶⁶

Esse cenário, em síntese, possibilita que se perceba e, sobretudo, se questione a visão das elites acerca dos benefícios da modernização.

[...] a elogiada modernização e a expansão incessante de São Paulo sugerem, ao mesmo tempo, a constante tentativa de superar o que era considerado indesejável, bem como a provável resistência do que se procurava transformar. Buscando perceber a presença dos nacionais neste processo é possível surpreender duas situações: a primeira é um quase silêncio sobre os despossuídos dessa parcela da população e a segunda um discurso desmerecendo e excluindo seus modos de vida em determinados lugares do perímetro urbano municipal.⁶⁷

⁶⁵ “[...] enquanto a população paulistana, de 1872 a 1895 aumentou em cerca de 103.980, a parcela estrangeira da população cresceu em 68.918 – o que representava mais da metade do crescimento demográfico da cidade. Dentre os estrangeiros, por sua vez, a maioria era de italianos (63,38% - quase 45.000), vindo a seguir os portugueses (21,13% - 15.000), espanhóis (6,76% - 4.800), alemães (3,38% - 2.400), franceses (1,55% - 1.100), austríacos (1,41% - 1.000) e um pequeno número de ingleses, belgas e de suecos. Portanto, segundo os dados, um crescimento populacional relacionado a um grande número de europeus, especialmente italianos.” SANTOS, Carlos José Ferreira dos. **Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza: 1890-1915**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2008, p.35-36.

⁶⁶ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho**. Bauru, SP: EDUSC, 2014, p.67.

⁶⁷ SANTOS, op. cit., p.69.

Assim, percebe-se que a composição populacional da cidade era fundamentalmente desigual. Aspectos étnicos, econômicos e culturais impunham sérias restrições de caráter equitativo e distributivo em determinados substratos sociais. As tensões entre grupos antagônicos evidenciavam a inexistência de homogeneidade no modo de vida, nas práticas e nos costumes, de modo que o olhar sobre os aspectos culturais deve ser atento e investigativo.

O Estado, na figura da prefeitura de São Paulo, que em tese deveria se ocupar da busca pela superação das restrições materiais impostas à população em geral, segundo Mário de Andrade, degenera sua autonomia pela ineficiência em atender às carências humanas das diversas formações sociais, em função de praticar uma gestão que privilegia determinadas classes mais abastadas. Mário de Andrade escreveu em 1928 uma série de artigos intitulada “*Campanha contra as temporadas líricas*”, na qual o cronista tece longas críticas à subvenção de empresas para produção artística por parte do Estado, que procura privilegiar as elites minoritárias em vez de atender a necessidades fundamentais para a fruição da vida.

Na crônica de ontem eu acabava com esta frase verdadeira, o maior crochê de erros sobre que se baseia a temporada: “O público que vai no Municipal não representa absolutamente o povo da cidade, que elegeu os donos da Prefeitura, pra que este subvencionasse uma Empresa, pra que esta por preços exorbitantes satisfizesse uma moda da elite”. O povo foi abolido da manifestação melodramática oficial da cidade. Mas então de que maneira entra o povo nas preocupações da Prefeitura? De que maneira essa Prefeitura funciona em relação ao povo que supostamente a elegeu? Já se sabe que de maneira: é não dando ao problema do trânsito nenhuma solução que não seja um paliativo. É não dando aos problemas vitais da cidade, iluminação, calçamento, mais que disfarces momentâneos. É caindo nos braços da Light⁶⁸ nuns amores que chamarei apenas de subservientes. [...] O povo que vá plantar batatas. Enquanto isso o Governo vai ver *Tosca* de que o povo está abolido, porque certas senhoras, a Comodidade, a *Tosca*, a Liberdade, a Saúde, a *Manon*, a Higiene, custam caro por demais. E toda essa série de compromissos entre a irresponsabilidade e a hipocrisia, está tradicionalizada na história da cidade já. Vem de longe.⁶⁹

⁶⁸ “Companhia *Light and Power*, empresa encarregada do fornecimento de energia elétrica para a cidade de São Paulo e que também monopolizava o serviço de bondes.” MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista**: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p.56.

⁶⁹ ANDRADE, Mário de. *Campanha contra as temporadas líricas*, 1928. In: Idem. **Música, doce música**. Belho Horizonte: Itatiaia, 2006, p.182-183.

Examinando a palavra de Mário de Andrade, é possível perceber a contradição na ação do Estado. De um lado, a pluralidade das necessidades e expectativas do “povo” que elegeu seu candidato na esperança de ter suas demandas de saúde, educação e mobilidade atendidas, de outro, um Estado que fazia a administração pública à sua maneira, segundo seus interesses, ou melhor, os interesses das classes que o compunham. Assim, “os grupos sociais à frente da administração municipal e as autoridades paulistanas dirigiam sua ação no sentido de fazer uma cidade supostamente moderna aos moldes das metrópoles europeias”⁷⁰.

A despeito das possíveis limitações da percepção de Mário de Andrade quanto às contradições entre os grupos sociais dirigentes e os grupos populares – trabalhadores e trabalhadoras livres, assalariados, imigrantes ou escravizados recém-libertos –, pode ser valioso para esta discussão evocar as particularidades culturais captadas nessa análise. Ainda que o termo cultura seja aqui entendido como expressão linguística que busca contemplar costumes, modos de vida, particularidades herdadas de gerações passadas, ou seja, “um termo emaranhado que, ao reunir tantas atividades e atributos em um só feixe, pode na verdade confundir ou ocultar distinções que precisam ser feitas”⁷¹ ao se utilizá-lo.

Será necessário desfazer o feixe e examinar com mais cuidado os componentes: ritos, modos simbólicos, os atributos culturais da hegemonia, a transmissão do costume de geração para geração e o desenvolvimento dos costumes sob formas historicamente específicas das relações sociais e de trabalho.⁷²

Assim, surge a necessidade de retomar o solo histórico para que se componham as devidas mediações a fim de entender as divergências práticas nos diversos núcleos societários. Dessa forma, à luz dos já levantados aspectos associados ao recrudescimento das práticas capitalistas, ampliam-se ao olhar atento as possibilidades investigativas ante a malha social paulista. Dito de outra maneira, a particularidade do capitalismo praticado no Brasil sugere nova dimensão de impactos tanto nas formas de acumulação de riqueza por parte das classes abastadas, graças a novas técnicas produtivas, potencializadas fundamentalmente

⁷⁰ SANTOS, Carlos José Ferreira dos. **Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza – 1890-1915.** São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2008, p.71.

⁷¹ THOMPSON, E. P. **Costumes em comum.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.22.

⁷² *Ibidem*, p.22.

pela necessidade de expansão do capital industrial, como nas formas de exploração da classe trabalhadora, de forma cada vez mais intensa.

Na crônica VII da série já citada “*Campanha contra as temporadas líricas*”, de 1928, Mário de Andrade levantou questões relevantes para a problematização que aqui se pretende fazer dos aspectos sociais. Afirmando com veemência a crítica aos preços e ao acesso “democrático” às óperas, escreveu:

O povo não irá. Uma entrada no galinheiro custa caro demais [...]. A burguesia, essa irá uma vez [...]. A aristocracia (financeira) da cidade, si fizerem boa propaganda de chiquíssimo em torno da temporada, essa irá, dirá uma porção de bobagens, vestirá lindos vestidos e mastigará com delicadeza, boca fechada, e perfeito conhecimento do uso do garfo, caras e bem regadas ceias depois do espetáculo. Haverá, eu sei, um ou outro, uns quinze desgraçados de artistas, que vivem sonhando escutar essas coisas. Esses, nem que suprimam um mês de janta, irão ouvir as óperas. E haverá finalmente os professores de orquestra, arrebanhados aqui, os quais pela rapidez dos ensaios, pela heterogeneidade do ajuntamento, etc., não poderão nos dar execuções boas.⁷³

Nas palavras do autor, destacam-se cinco agrupamentos sociais. São eles: o povo, a burguesia, a aristocracia financeira, os artistas e os professores de orquestra. Nesta análise busca-se focalizar os grupos mais abrangentes do corpo social: o povo, aqui entendido como a classe trabalhadora, já descrita anteriormente; e a elite, abarcando classes abastadas formadas pelas burguesias paulistanas.

Ao apontar os diversos segmentos sociais para então justificar sua crítica, Mário de Andrade recorreu à investigação social, ainda que branda. O excerto do documento apresentado é a mais clara evidência disso. No entanto, para além da presente argumentação, outros questionamentos surgem por meio da análise documental. A validade da investigação realça-se quando buscadas as informações ocultas da documentação analisada.

Quem é o “povo” que, segundo a afirmação convicta de Mário de Andrade, “não irá”? Por que esse “povo” não irá? Seriam apenas questões de cunho financeiro? Pois bem, como já ressaltamos anteriormente, o aspecto cultural é fator decisivo na análise dos costumes, comportamentos e práticas sociais.

⁷³ ANDRADE, Mário de. *Campanha contra as temporadas líricas*, 1928. In: Idem. **Música, doce música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p.193.

Potencialmente progressista para a época a ação do professor e musicólogo, pode-se questionar sobre as bases fundantes da sua consciência. As discussões sobre técnicas, estética e produção artística moderna na primeira metade do século XX ficavam circunscritas a parcelas muito limitadas da sociedade. Já foram atestados aqui os detalhes, as tensões e as contradições dos núcleos sociais de que Mário de Andrade fazia parte. Em sua vida prática, como trabalhador assalariado ou professor autônomo, levava sua expertise musical para troca no mercado, enquanto que como intelectual relacionava-se constantemente com os estratos mais abastados da sociedade paulista.

O que se espera demonstrar com este breve panorama é que a propulsão da discussão estética, artística e modernizante emanava de um núcleo particular da composição social. Quem mais via a necessidade de modernizar práticas, costumes e formas de acumulação de riqueza? Não poderia ser a classe trabalhadora, historicamente excluída dos debates acerca de seus interesses com as demais classes antagônicas.

A inovação é mais evidente na camada superior da sociedade, mas como ela não é um processo tecnológico/social neutro e sem normas (“modernização”, “racionalização”), mas sim a inovação do processo capitalista, é quase sempre experimentada pela plebe como uma exploração, a expropriação de direitos de uso costumeiros, ou a destruição violenta de padrões valorizados de trabalho e lazer. [...] o processo do capitalismo e a conduta não econômica baseada nos costumes estão em conflito, um conflito consciente e ativo, como que numa resistência aos novos padrões de consumo (“necessidades”), às novas técnicas ou à racionalização do trabalho que ameaçam desintegrar os costumes e algumas vezes, também a organização familiar dos papéis produtivos.⁷⁴

Por um lado, diante dessa perspectiva, apresentam-se os fenômenos que potencializavam as mudanças na cidade de São Paulo, sob a alcunha de “modernização”; por outro lado, tem-se a faceta perversa da modernidade, sentida na prática pela classe trabalhadora.

A remodelação das fábricas redefiniu o processo de trabalho, que procurou assumir um cunho dito “técnico-científico”, visando a intensificar a produção e amenizar os conflitos entre

⁷⁴ THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.19-21.

capital e trabalho, fazendo com que nos anos de 1920, a cidade já fosse marcada como metrópole industrial.⁷⁵

De fato, analisando as intensas alterações tecnológicas ocorridas mundialmente nos modos de produzir durante o alvorecer do século XX, pode-se dizer que:

Nas condições dadas pela rápida transformação tecnológica e pela alta concorrência capitalista em níveis globais, nenhuma esfera do trabalho social (das artes mais intelectualizadas às mais manuais) está privada da intensa e degradante exploração das capacidades humanas, em prol de uma acumulação de riquezas despótica e cada vez mais desterritorializada, sem finalidades ou mesmo padrões de uso coletivos, o que atesta a extrema desigualdade entre setores econômicos, regiões e países, paralelamente ao incrível número de doenças surgidas do trabalho.⁷⁶

Com isso, destaca-se que:

[...] a expansão urbana também possibilitou múltiplas e diversificadas experiências de trabalho presentes no cotidiano da cidade: atividades temporárias e domiciliares, subemprego e emprego flutuante, bem como ampliava uma população que buscava a sobrevivência na base das ocupações casuais, de improvisação de expedientes variados, muitas vezes eventuais e incertos. Dessa forma, o processo de formação do mercado de trabalho livre em São Paulo foi marcado pela incapacidade estrutural dos setores industriais em absorver e manter a mão-de-obra disponível, somada à resistência dos trabalhadores à dominação e pauperização.⁷⁷

Ainda na análise do mosaico composto pelos diversos núcleos societários da cidade naquele período, Mário de Andrade destacou outra categoria profissional que, em função da condição de trabalhadores livres e assalariados, sentia os impactos das novas técnicas produtivas e do aparelhamento do mercado: a classe artística. Mais adiante, discutir-se-ão as condições e os aspectos materiais que possibilitavam a prática musical enquanto profissão; compositores e aparatos que possibilitavam a existência desse nicho específico de trabalhadores e trabalhadoras.

⁷⁵ MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista**: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p.55.

⁷⁶ PINTO, Geraldo Augusto. **A organização do trabalho no século XX**: taylorismo, fordismo e toyotismo. São Paulo: Expressão Popular, 2013, p.11.

⁷⁷ MATOS, op. cit., p.55.

Por ora, basta saber que, na visão do autor, essa era uma das classes que mais dependiam de perene subvenção estatal. E, por consequência, a ação do Estado enquanto mecenas deveria atender a algo que Andrade denominava “artisticamente útil”.

São Paulo possui duas orquestras sinfônicas. Uma de elevada e excelente arte. Outra de arte elevada também, mais fácil, mais amadorística. Mas é capaz de progredir ainda bastante, e se tornar, como a outra, instrumento eficiente de educação musical. Ambas eminentemente populares e tendo à frente figuras da elite e de elite. Com dez contos de subvenção mensal, qualquer dessas sociedades estará livre de cuidados, podendo aumentar com justiça o pagamento das suas orquestras. Em vez de beneficiar num mês apenas, a 30 ou 40 músicos, o Estado protegerá por todo o ano a perto de duzentos [...] teremos uma contribuição mensal variadíssima de música sinfônica.⁷⁸

A subvenção “artisticamente útil”, para Mário de Andrade, pode ser entendida pelo comprometimento estatal com o rompimento dos cânones musicais que visam satisfazer o gosto e o estilo que agradam às elites, e não o artisticamente útil. Em outras palavras, pode-se deduzir que o Estado se fazia útil, segundo o professor, à medida que entendia a educação musical como instrumento eficiente para a potencialização dos artistas nacionais. Esses que muitas das vezes viviam os riscos da sazonalidade do mercado e não gozavam da certeza de provisões materiais mensais, o que dificultava em larga medida a expansão dos horizontes musicais para além do gosto das elites. Vale destacar que “São Paulo [...] não tinha nenhuma orquestra ativa, e as temporadas operísticas eram muito tímidas. Nesse sentido a emergente capital da província cafeeira ainda era pouco desenvolvida [...]”.⁷⁹

Em resumo, partindo das perspectivas de Mário de Andrade externadas em seus escritos, buscou-se nesta etapa pormenorizar os elementos materiais que compunham a particularidade histórica paulista nesse início de século XX. A discussão foi construída com base na percepção de que as transformações culturais são fruto de tensões que modificam os prismas sociais e dividem a sociedade em

⁷⁸ ANDRADE, Mário de. Campanha contra as temporadas líricas, 1928. In: Idem. **Música, doce música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p.194.

⁷⁹ Orquestra ativa no sentido de ter atividade regular, e não sob demanda. EGG, André. O modernismo musical no Brasil. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (Orgs.). **Arte e política no Brasil: modernidades**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.358.

núcleos distintos. Dessa forma, as necessidades e expectativas sociais revelam suas condições materiais, numa expressão específica e limitada da consciência humana. Assim, percebe-se que as noções sobre a modernidade devem ser postas dentro dos limites das forças que as propulsam, de modo que sejam elaboradas segundo o conjunto de complexos que exprimem a materialidade daquele núcleo vivo da sociedade. Isso implica dizer que:

O modernismo enquanto noção é a mais vazia de todas as categorias culturais. Ao contrário dos termos gótico, renascentista, barroco, maneirista, romântico ou neoclássico, ele não designa nenhum objeto passível de descrição por si mesmo: carece completamente de qualquer conteúdo positivo. [...] o que se oculta sob esse rótulo é uma ampla variedade de práticas estéticas muito diversas – de fato incompatíveis: simbolismo, construtivismo, expressionismo, surrealismo. Tais práticas, que de fato soletram programas específicos, foram unificadas *post hoc* num conceito híbrido, cujo único referente é a oca passagem do próprio tempo. Não existe nenhum outro indicador estético tão vazio ou viciado.⁸⁰

Em outros termos, há de se pensar na pluralidade de sentidos que são evocados pelo uso de determinadas noções, ou seja, deve-se mediar o vínculo existente entre palavra e as condições materiais que provocam a sua evocação. Só assim se percebe, por exemplo, que o conceito de modernismo não abrange a totalidade humana, corresponde apenas ao estrato social específico que o projetou. Os sentidos produzidos para além de sua matriz evanescem-se e acabam por se tornar inócuos em vista de uma análise rigorosa.

A seguir, serão discutidos alguns aspectos concernentes ao contexto musical no eixo Rio-São Paulo, lugares que ocupam considerável espaço nos documentos *mariodeandradianos* e que sediaram grande parte das discussões referentes à estética artística e musical no período.

⁸⁰ ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, nº 14, fev. 1986, p.2-15.

1.3 PAISAGEM SONORA: CIDADE E MÚSICA

O presente estudo discutiu até aqui as particularidades da trajetória musical de Mário de Andrade, as motivações pessoais, experiências e eventos que marcaram o múltiplo trajeto do professor ao longo de sua carreira. Desde os tempos de sua incipiente crítica jornalística até os cargos oficiais como diretor do Departamento de Cultura e professor no Departamento de Filosofia na Universidade do Distrito Federal, Andrade foi um homem que buscou compreender as particularidades brasileiras relativas à esfera artística, e para isso jamais mediu forças. O estudo já apontou também as condições materiais de suas práticas à luz das intensas mudanças estruturais na cidade de São Paulo. As primeiras décadas do século XX foram marcadas pela intensificação do aparato industrial e comercial, principalmente em São Paulo, que abrigou uma variada composição social – fruto de intensos fluxos migratórios, mudança estrutural na condição do trabalho assalariado (com o fim do regime escravista) e da concentração de elites industriais e agrárias no polo comercial paulista –, que não escapou à visão do crítico.

Para esta etapa, pretende-se examinar alguns aspectos do contexto musical vivido por Mário de Andrade. Apesar de seu envolvimento nos núcleos intelectuais, esta análise carece de problematizar a relação do esteta com os núcleos musicais propriamente ditos, ainda que de modo a não se comprometer com a integridade das singularidades envolvidas no processo. Assim, a discussão proposta segue na análise de seus escritos agora com a preocupação maior de atender para a crítica, as observações e os comentários elaborados pelo autor sobre o contexto musical – compositores e compositoras, orquestras e eventos musicais – em que estava inserido.

Faz muitos anos que, escutando amorosamente o despontar da consciência nacional, cheguei à conclusão de que si esta alguma vez já se manifestou com eficiência na arte, unicamente o fez pela música. [...] A arte musical brasileira, si a tivermos um dia, de maneira a poder chamar-se de escola, terá inevitavelmente de auscultar as palpitações rítmicas e ouvir os suspiros melódicos do povo, para ser nacional, e por consequência, ter direito da vida independente no universo. [...]

Nós temos hoje inegavelmente uma música nacional. Mas esta ainda se conserva no domínio do povo, anônima.⁸¹

Em 1924, Mário de Andrade teceu alguns comentários sobre a música brasileira ao longo de seu artigo jornalístico. O tema não era novo. Desde tempos anteriores à Semana de Arte Moderna de 1922, uma das principais pautas dos debates entre os intelectuais do período era a inserção da arte brasileira, sob uma roupagem particularmente brasileira, no concerto das nações mundiais. De forma que:

[...] a assimilação renovadora das ideias estéticas agitadas na Europa no começo deste século [XX], favorecida no Brasil pelo clima de industrialização e urbanização crescentes, defronta-se com a resistência de um meio artístico esclerosado, fortemente avesso a transformações, cultivando uma produção artística bastante retoricizada e baseada na ideia da arte como imitação direta da natureza. [...] Eclodindo em meio a esse campo de tácita promoção do passado, o movimento modernista instaura-se basicamente como choque, confronto, polêmica, afirmação de tendências.⁸²

Logo nas primeiras páginas de seu *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1926, Mário de Andrade já alertava sobre a necessidade de romper com os cânones estéticos europeus.

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 europeia ou no quarteto de cordas. *Não é brasileiro* se fala. 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. O que deveras eles gostam no brasileiro que exigem a golpes duma crítica aparentemente defesa 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.⁸³

⁸¹ ANDRADE, Mário de. Marcelo Tupinambá, 1924. In: Idem. **Música, doce música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p.104.

⁸² WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22**. São Paulo: Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p.63.

⁸³ ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p.13-14.

O fragmento extraído do texto-manifesto propicia uma visão ainda mais clara sobre o antagonismo das correntes estéticas que disputavam a hegemonia artística no período. Mais ainda, pode-se notar a incipiente preocupação do autor em refundar os vigamentos da nova perspectiva. A particularidade da estética evocada pela expressão de Mário de Andrade sobre a música brasileira tinha como ponto de partida para a criação artística a manifestação mais imediata, humana e espontânea do processo. Fossem cantos de trabalho, cantigas de roda ou práticas religiosas, ali residiam os fundamentos mais característicos da nacionalidade por ele defendida. No próximo capítulo serão debatidos mais detalhadamente os elementos que compõem a sociogênese musical na visão do autor. Cabe aqui ressaltar o aspecto histórico da singularidade *mariodeandradiana* referente às percepções sobre o contexto musical naquele período.

Vale lembrar que as viagens “etnográficas” pelo Brasil (realizadas nos anos de 1927 e 1928-1929) ainda não haviam sido realizadas. De forma que a concepção estética do professor ficava circunscrita aos documentos e partituras que possuía até aquele momento e, principalmente, à sua ligação com alguns compositores. Desta última, destaca-se agora epístola remetida a Heitor Villa-Lobos em 3 de agosto de 1925. Na ocasião, Andrade agradecia pela peça musical que lhe havia sido dedicada. Em seguida, elaborou uma argumentação a fim de sensibilizar o compositor para um pedido buscando suprir algumas das demandas para com o material musical.

[...] Ontem pensei muito em você. Recebi uma coleção de peças dum músico moderno chileno, um tal Allende, conhece? [...] Peças inspiradas na música popular, de fatura curiosíssima e harmonização extraordinariamente fina sem exageração. [...] Porém, não foi por nada disso que me lembrei de você quando lia as peças dele: foi porque as tais peças são dum gênero de que há muito eu estava pra te pedir alguma coisa. Eu sei a facilidade maravilhosa de espírito de você Villa e acho que não tomaria muito seu tempo escrever uma série por exemplo de Vinte Peças Populares brasileiras para piano. Não pense não que estou fazendo encomenda nem achando que você está fazendo caminho errado. Artista verdadeiro nunca faz caminho errado e você sabe o meu, o nosso entusiasmo aqui pelas últimas coisas que você tem feito. [...] Se eu lembro essas peças é porque a literatura pianística brasileira está carecendo delas. E só um artista como você poderia dá-las de maneira a serem representativas da nossa raça e sem deformações italianizantes ou debussiantes. Atualmente no Brasil eu só vejo você pra escrever essas músicas. Tente Villa. Será certamente

uma obra maravilhosa. Estou carecendo delas pro meu curso. Você já sabe quem introduziu e sustentou você no Conservatório fui eu. Tenho essa felicidade. [...] Disse vinte porque não carece fazer coisas compridas. Um tema popular de moda, de dança, de lundu harmonizado da maneira tão característica de você. Seria uma delícia! E com a facilidade que você tem não tomaria muito tempo. [...] Estou pedindo porque careço disso pros meus cursos e o Brasil carecendo pra sua literatura musical. E é uma coisa que só Villa-Lobos pode fazer agora no Brasil.⁸⁴

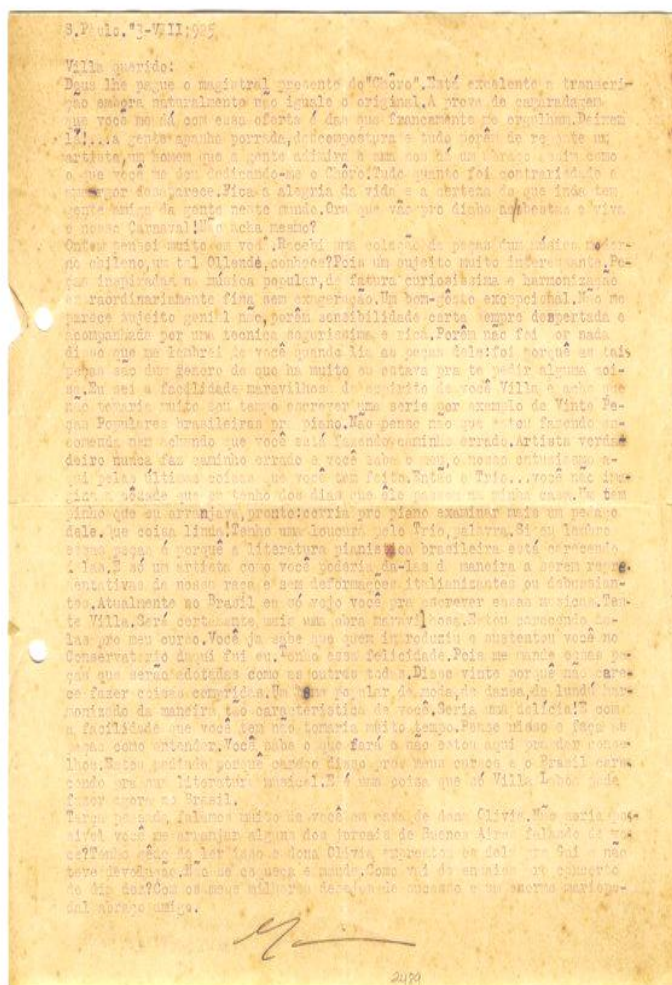


Figura 5 - Carta de Mário de Andrade para Villa-Lobos, 3 de agosto de 1925.⁸⁵

A carta revela fragmentos da perspectiva estética de Mário de Andrade para o momento. O pedido que realizou para o compositor em questão, Villa-Lobos, visava superar duas necessidades, a saber: a de peças musicais fáceis para

⁸⁴ Carta de Mário de Andrade a Villa-Lobos, 03 ago. 1925. Acervo do Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro - RJ.

⁸⁵ Acervo do Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro - RJ.

inserção em seu curso de piano no Conservatório Dramático Musical de São Paulo; e a carência brasileira de composições musicais que atendessem a demanda estética do intelectual.

Sabe-se pelas palavras do próprio professor que o pedido foi atendido pouco tempo depois. Em correspondência endereçada a Oneyda Alvarenga, datada de 14 de setembro de 1940, Mário de Andrade explicou o pedido que havia realizado para Villa-Lobos por meio de carta. A obra composta de pequenas peças musicais foi intitulada, pelo compositor, *Cirandas* e *Cirandinhas*.

As “Cirandas” e em consequência as “Cirandinhas”, sem dúvida das coisas mais geniais do Vila, ele as deve a mim. Fui eu observando certa renitência no Vila em aceitar o aproveitamento folclórico, observando a dificuldade de construção formal dele e outras coisa assim, escrevi uma carta de pura mentira pro Vila, me dizendo encantado com as obras de Allende, um chileno que eu fingi descobrir no momento, observava as peças em forma A-B, uma aproveitando um tema popular, outra de criação livre, quando muito se servindo de constâncias folclóricas, coisas assim, e está claro fingindo uma admiração danada pelo homem, que ia escrever sobre ele, coisas que, eu sabia, deixavam o Vila sangrando em sua imensa vaidade. Mas a esperteza maior foi, em seguida, fingindo uma amizade subalterna, pedir a ele que me escrevesse umas peças de meia-força pros meus alunos de piano. Como sempre: nenhuma resposta, o Vila só escreve carta precisando da gente. Mas poucos meses depois vim no Rio, não me lembro mais onde, era uma festa, havia muita gente, creio que intervalo de concerto, me encontro com Vila numa roda. E ele imediatamente: “Olhe, vá lá em casa! Tenho umas coisas pra você. Bem! Não é nada daquilo que você me pediu!” E sorriu com um arzinho superior meio depreciativo. Eu fui e eram as “Cirandas”. E era exatamente o que eu pedira, e que tivera a intenção de provocar no Vila, embora estivesse longe de imaginar “Cirandas”.⁸⁶

Para além das peculiaridades do relacionamento entre Mário de Andrade e Villa-Lobos, ressalta-se aqui o diálogo epistolar como instrumento cabal na articulação de seu projeto musical. Ao conjurar o nome do compositor em questão, sabia de seu potencial enquanto artista renomado no período, fato que concederia maior envergadura às suas proposições estéticas, uma vez que aceita a solicitação.

O episódio ilustrado evidencia a preocupação do professor, crítico e esteta em redimensionar a concepção estética nacional. A singularidade de sua visão

⁸⁶ ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga**: cartas. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p.282-283.

emanava, sobretudo, das investigações realizadas pelos compositores brasileiros ainda no século XIX. Comentando esteticamente a obra dos compositores desse período à luz das inquietações estéticas das primeiras décadas do século XX, o autor apontou que:

Na 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 exquisito. Esse não-sei-quê vago mas geral é uma primeira fatalidade 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. Que isso baste pra gente adquirir agora já o critério legítimo de música nacional que deve ter uma nacionalidade evolutiva e livre.⁸⁷

O recorte de compositores proposto no fragmento supracitado ilustra, ainda que de forma superficial, uma periodização referente às composições nacionais. Os artistas José Maurício (1767-1830), Carlos Gomes (1836-1896), Alexandre Levy (1864-1892), Glauco Velasquez (1884-1914) e Leopoldo Miguez (1850-1902) viveram parte de suas vidas sob os áureos tempos imperiais, marcados sobretudo pela concessão de bolsas pelo império brasileiro para que esses tivessem sua formação acadêmica musical em solo europeu. Os demais compositores citados figuraram já em solo histórico republicano.

Apesar das tentativas de compor música nacionalista⁸⁸,

Faltava a esses autores, do ponto de vista modernista, a intimidade com a música brasileira que tornaria a citação um procedimento superado. Os elementos nacionais não estariam mais visíveis (e audíveis) em melodias e células rítmicas, mas poderiam desaparecer, absorvidos no tecido das obras.⁸⁹

⁸⁷ ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p.17.

⁸⁸ Para o período, música nacionalista era aquela que fazia alguma alusão a determinado elemento histórico, podendo ser apenas a citação de um nome como título da obra, caso de Alberto Nepomuceno intitulado uma de suas composições como "*Série brasileira*".

⁸⁹ TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p.38.

O que se deve sublinhar é que a citada intimidade com a música brasileira, nos lineamentos *mariodeandradianos*, trata-se de uma particularidade histórica. O método preconizado pelo professor consistia, sobretudo, na análise dos documentos históricos e musicais, sendo esses colhidos por meio da grafia musical diretamente da tradição oral, mediante observação atenta do pesquisador. O que Mário de Andrade ressaltou ao longo de sua obra pode ser sintetizado neste pequeno fragmento a seguir, em que diz que “Uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística isto é: imediatamente desinteressada”⁹⁰.

Uma vez problematizados em linhas gerais os fundamentos históricos da perspectiva estética para o pensamento *mariodeandradiano*, tomando como base sua análise referente à percepção geral das obras dos compositores brasileiros, bem como a interlocução por vezes estabelecida com eles, cabe agora discutir alguns mecanismos técnicos que marcaram o cenário artístico da cidade de São Paulo. Baseia-se a presente discussão na série de artigos escrita entre 1930 e 1931 intitulada *Luta pelo sinfonismo*. Ao longo da trajetória da pesquisa, notou-se que parte das inquietações consignadas nesse material foram materializadas em ações estatais propositivas quando Mário de Andrade ocupou a diretoria do Departamento de Cultura, por isso a escolha dessa série de artigos como foco de análise. Ver-se-á mais adiante como a crítica feita nessa série sugere um gérmen das preocupações com a subvenção estatal com relação ao aparato artístico, que tomariam forma concreta por meio de ações oficiais.

Após um ano de existência do departamento municipal de cultura,

Como Diretor [...], Mário de Andrade acumulava o cargo de Chefe de uma das divisões que dirigia, a de Expansão Cultural. Ali pôde pôr em prática a música como força socializante, formadora da coletividade de intérpretes e ouvintes.⁹¹

⁹⁰ ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p.16.

⁹¹ TONI, Flavia Camargo. **A missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1989, p.17.

Dentre os concursos criados pelo departamento, surgidos como forma de suprir uma necessidade imediata por meio do fomento à arte, destacam-se aqui os seguintes⁹²:

- I - Concurso duma obra sinfônica;
- II - Concurso duma obra para quarteto de cordas;
- III - Concurso duma suíte para banda.

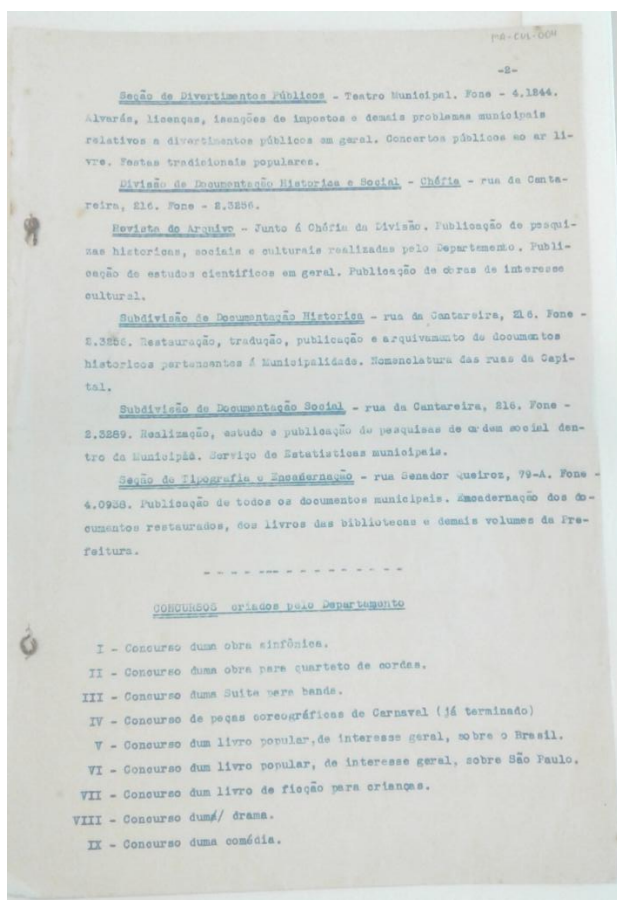


Figura 6 - Fragmento do Relatório de atividades do primeiro ano de funcionamento do Departamento Municipal de Cultura.⁹³

Vê-se pelos tópicos selecionados a preocupação em incentivar o trabalho de compositores na cidade. Uma questão que emerge na análise documental é sobre as possíveis condições de trabalho dos compositores no período. De modo que se

⁹² Relatório de atividades do primeiro ano de funcionamento do Departamento Municipal de Cultura. Código do documento: MA-CUL-004. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros - USP, Fundo Mário de Andrade.

⁹³ Código do documento: MA- CUL- 004. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros - USP, Fundo Mário de Andrade.

pode observar que, na prática, “o que havia não era a ausência de compositores atuantes, mas a falta de um mercado de música de concerto capaz de estabelecer a reputação de compositores locais [...]”.⁹⁴

São Paulo possui atualmente duas orquestras. Uma anda calada ultimamente, é quase ruim, possui entre seus diretores, elementos indesejáveis. A outra é excelente, apresenta diretores que não ganham nada com isso, possui o melhor regente de quantos vivem aqui, tem os melhores professores de orquestra. O caso é de arte, não de nenhum Natal dos Pobres. Uma Sociedade se valoriza cada vez mais, e apresenta condições seguras de organização e elementos artísticos indispensáveis. A outra, esquecida do passado, se desvaloriza cada vez mais, está em detestáveis condições de organização, calada e inexistente. É indispensável que se proteja imediatamente a Sociedade Sinfônica de São Paulo.⁹⁵

Como crítico musical, Mário de Andrade acompanhava as temporadas de concertos sinfônicos pela capital paulista. Aliava seus interesses de professor de música com as necessidades mais imediatas de trabalho, o que lhe rendia alguma renda excedente. No entanto, o que se destaca é que, para além da crítica, o escritor aproveitava seu espaço nas colunas jornalísticas para tecer longos e detalhados manifestos sobre as condições materiais que envolviam as artes, nesse caso especialmente a música. Sua análise estrutural dos obstáculos para a fruição da vida musical, ora como professor inquieto com os cânones artísticos que pouco faziam pela educação musical, ora como crítico no papel de denunciante das degradações, fornece detalhadas informações do cenário musical paulistano.

Como já foi apontado, na cidade de São Paulo não existiam orquestras subvencionadas pelo Estado e, por isso, tampouco de atividade regular. Limitadas muitas vezes a um ou dois concertos no mês, essas orquestras viviam das iniciativas do mecenato privado, que buscava por meio da atividade artística mecanismos para a autopromoção. Com isso, a classe dos artistas encontrava sérias dificuldades para a manutenção de seu trabalho.⁹⁶

⁹⁴ EGG, André. O modernismo musical no Brasil. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (Orgs.). **Arte e política no Brasil: modernidades**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.354.

⁹⁵ ANDRADE, Mário de. Sociedade Sinfônica de São Paulo, 1931. In: Idem. **Música, doce música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p.104.

⁹⁶ Ao longo da pesquisa, notou-se a ausência de trabalhos historiográficos concernentes à formação e condição material de trabalho/classe trabalhadora musical paulista/brasileira.

No trecho destacado anteriormente, Mário de Andrade descreveu a atuação de duas companhias orquestrais durante a temporada dos anos 1930 e 1931, organizadas sob a alcunha de “Sociedades”. A justificativa para tal denominação era de fundo prático. Tratava-se de grupos formados a partir da iniciativa de mecenas privados, que constituíam sociedade para criar as orquestras da cidade. A existência dos agrupamentos orquestrais, no entanto, ficava sujeita às oscilações do financiamento privado.

Partindo da experiência do autor, foi possível elaborar um panorama, mesmo que brando, sobre as possibilidades do trabalho musical nas carreiras de compositor e músico de orquestra segundo as determinações características da particularidade histórica paulista. A análise nessa etapa procurou manter-se dentro do cenário de abrangência dessas duas categoriais profissionais, na medida em que os escritos utilizados como fonte documental possibilitaram tal apreensão.

Concluindo essa etapa, espera-se ter atingido o objetivo proposto para este capítulo, que, partindo de escritos referentes a música, cidade e particularidades do cenário musical, procurou observar o itinerário histórico de Mário de Andrade, em suas inúmeras ocupações e na relação com seus interlocutores, o aparato estatal e as cidades em um plano mais amplo. O presente trabalho segue no próximo capítulo com observações verticalizadas acerca dos apontamentos estéticos ao longo da obra *mariodeandradiana*, destacando os aspectos históricos e culturais constitutivos dessa análise.



**CAPÍTULO II - MÁRIO DE ANDRADE:
APONTAMENTOS ESTÉTICO-MUSICAIS**

Foi quando se escutou um grito que subia, um grito sobre-humano, agudíssimo, claro, tão nítido que feria, tão forte que dominou a voz lamentosa dos bois. Chico Antônio trepado no mourão mais alto da porteira grande, aboiava⁹⁷. Tapava com as mãos os ouvidos pra que os tímpanos não arrebatassem na vibração dos sons sobreagudos. E a voz vibrante, em notas musicalíssimas, subiu, se ergueu num arpejo de sétima, firmou-se no som, tremeu, mas baseando-se na apoiadura rápida, firmou-se outra vez, se prolongou na vogal fechada, aguda de som, grave no tom, se prolongando até sobrepassar fulminante acima do choro dos bois.⁹⁸

O fragmento da narrativa acima traz a descrição do episódio em que o personagem, o cantador Chico Antônio, levado pelo clímax dos conflitos que o cercavam, evoca na forma de seu grito a manifestação anímica de sua consciência, que emana da propulsão das necessidades humanas comunicativas em contato com o seu meio sensível. Note-se que, para além da narração episódica, Mário de Andrade, ao detalhar o complexo musical em referência ao grito do personagem, revela fragmentos de sua consciência por meio da letra musical.

Assim, reitera-se um novo excerto do fragmento supracitado para fins analíticos, no intuito de ressaltar as características musicais imanentes quando o autor escreve:

[...] voz vibrante, em notas musicalíssimas, subiu, se ergueu num arpejo de sétima⁹⁹, firmou-se no som, tremeu, mas baseando-se na apoiadura rápida, firmou-se outra vez, se prolongou na vogal fechada, aguda de som, grave no tom [...].¹⁰⁰

Vê-se que a propositura estética encontra relevância nas palavras do autor pelo jaez musical, de forma a indicar suas particularidades no trato com o conteúdo musicológico.

⁹⁷ Mário de Andrade define “aboiava” como o ato de entoar “o aboio”, que “é um canto melancólico com que os sertanejos do Nordeste ajudam a marcha das boiadas. É antes uma vocalização oscilante entre as vogais a e ô”. ANDRADE, Mário de. **As melodias do boi e outras peças**. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1987, p.54. Uma explanação mais acurada da expressão “aboiar”, nas palavras de Mário de Andrade, pode ser encontrada em: Idem. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte/ São Paulo: Editoria da Universidade de São Paulo, 1989, p.1-6.

⁹⁸ Idem. **A vida do Cantador**. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Vila Rica, 1993, p.63.

⁹⁹ Trata-se aqui de sons produzidos sequencialmente que respeitam uma determinada sistematização, a escala que “(do latim *scala*, significando escada) é uma série de sons conjuntos que se sucedem em direção ascendente ou descendente”. BENNET, Roy. **Elementos básicos da Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.17.

¹⁰⁰ ANDRADE, op. cit., 1993, p.63.

Neste capítulo busca-se investigar os traços que determinam a particularidade dos escritos musicais de Mário de Andrade, propondo a consolidação do sujeito no centro da análise e questionando a partir da categoria trabalho suas formas de objetivação no mundo. Sabendo da impossibilidade de contemplar todo o espectro intelecto-musical do autor nessa empreitada, centrou-se o debate em um número restrito de documentos históricos, partindo sempre dos traços evocados por Mário de Andrade em seus escritos. Tanto os textos musicais como os diálogos epistolares analisados fornecem pistas concretas a respeito da consciência e atividade prática do autor no trato com a música enquanto categoria particular da sua análise.

Logo, seu trabalho, imbricado em questões da materialidade histórica, marca a evocação limitada da consciência singular, fruto de um processo em que o sujeito histórico constrói e é construído pela prática, dentro dos limites impostos por esse mesmo contexto. Nesse caminho, o trabalho de Mário de Andrade, tomado aqui na forma de seus escritos, é a expressão concreta de sua singularidade, resultado da síntese entre consciência individual e condições materiais de sua autoprodução. Trata-se, portanto, de interpretar os escritos *mariodeandradianos*, pedra angular dessas reflexões, assumindo a perspectiva de que sua obra é consequência de um processo histórico inserido num debate estético.

Assumindo a centralidade desse debate, ressalta-se a questão da materialidade do aspecto cultural. “Não é preciso que se assimile a prática cultural como sendo parte integrante da supressão das necessidades básicas da vida humana para que se perceba que seus meios de produção são ‘indiscutivelmente materiais’.”¹⁰¹ Os meios materiais para a produção artística caracterizam-se pelas peculiaridades de sua objetivação, sendo ora objeto plenamente humano, ora fundamento da sua qualidade de ser um material não humano (da natureza) que se transforma na relação com o objeto humano.

Propõe-se o complexo cultural como elemento para a análise histórica de determinada sociedade.

As mudanças nas relações sociais são mais visíveis pela observação da evolução ou transformação de objetos e materiais – não humanos – no entanto não se deve determinar que as relações humanas são construídas e determinadas

¹⁰¹ WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.87.

pelos aspectos não humanos. As relações sociais se dão antes disso.¹⁰²

Partindo dessa argumentação, espera-se que, com o presente debate estético fundamentado na palavra *mariodeandradiana*, seja possível interrogar sobre as questões culturais e artísticas postas na letra crítica do autor e vinculadas às demandas de seu tempo. Demandas que, pela particularidade de sua expressão, indicam as características de sociabilidade, comunicação e necessidades fundamentalmente artísticas de certo período.

Independentemente de seus respectivos formatos, vale-se o presente estudo exclusivamente do produto cultural enquanto forma objetiva inserida num período, cujos meios e modos de objetivação forjam as características estruturais da particularidade brasileira na primeira metade do século XX.

2.1 REFLEXÕES MUSICAIS: ESTÉTICA

Inicialmente, faz-se necessário examinar a relação de Mário de Andrade com a música. Era músico, professor de piano e de matérias teóricas como Estética musical, “a disciplina do saber que estuda o Belo, especialmente na sua manifestação humana, Arte”¹⁰³, e História da música. O professor lecionava no Conservatório Dramático Musical de São Paulo e dava aulas particulares em sua residência, na rua Lopes Chaves. Vê-se que o vínculo entre Mário de Andrade e a música se dá pelo trabalho.

Nesse sentido, foram identificados diversos gêneros de textos com temática musical em sua obra. Engloba críticas de concerto, estudos culturais, questionamentos sobre a posição social da música no Brasil, crônicas, ensaios, conferências e orações de paraninfo. São textos diversos, concebidos ao longo de sua vida, muitas das vezes escritos sob circunstâncias específicas que o sensibilizaram para o ato da escrita. Por isso, com frequência, atribui aos textos uma vida “curta”, por se tratarem de projetos por vezes espontâneos.

¹⁰² WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.88.

¹⁰³ ANDRADE, Mário Raul Moraes de. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.8.

Das centenas de estudos, artigos, críticas, notas musicais que tenho publicado em revistas e diários, ajunto agora em livro esta primeira escolha. São os melhores? Em geral, creio que são. Mas sei que não valem muito... Sou excessivamente rápido nestes trabalhos jornalísticos. Nunca lhes dei grande cuidado, escrevo-os sobre o joelho no intervalo das horas, destinando-os à existência dum só dia [...].¹⁰⁴

Assim, pela necessidade de se compreender como o professor pensava a complexidade estética da música em sua forma concreta, investiga-se por meio dos parâmetros normativos estabelecidos por Mário de Andrade de que maneira essa especificidade da arte se positiva no mundo. Partindo do diálogo epistolar entre Mário de Andrade e dois compositores com que compartilhava a trama musical contemporânea, busca-se extrair os elementos centrais das teses musicais do professor.

Mozart Camargo-Guarnieri, compositor paulistano, natural da cidade de Tietê, nascido em 1º de fevereiro de 1907, teve seu primeiro encontro com Mário de Andrade numa manhã, em 28 de março de 1928. A essa altura o professor já somava em sua trajetória anos de docência musical, além das experiências ligadas ao invólucro das discussões sobre a modernidade e as artes à maneira brasileira, particularidades daquelas primeiras décadas do século XX. Data de 1922 a chegada do compositor e pianista Camargo-Guarnieri a São Paulo.

Além de aulas de piano que começou a ter com Ernani Braga, as de flauta e violino que recebia de seu pai, trabalhava em vários locais para ganhar algum dinheiro. Uma loja de música, Casa di Franco, mantinha um pianista para ler as obras para os clientes em potencial. Camargo ali trabalhava todas as tardes das 13 às 17:30 [...]. Desde o anoitecer até meia-noite, diariamente, Guarnieri trabalhava como pianista oficial do Cine Teatro Recreio, situado na Avenida Rio Branco. [...] Depois disso, o jovem ia tocar em um cabaré até 3 ou 4 horas da madrugada. Dava-se ao luxo de poucas horas de sono antes de se levantar para estudar.¹⁰⁵

A vida do jovem músico sintetiza, ainda que em linhas gerais, a particularidade histórica brasileira das condições materiais daqueles que escolhiam essa profissão. Viver de música significava ter diferentes funções em diversos locais

¹⁰⁴ ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

¹⁰⁵ VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri: Expressões de uma Vida**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Imprensa Oficial, 2001, p.21.

da cidade, além de conciliar as horas de estudo, num cenário pouco propício para isso.

Anos mais tarde, o encontro com Mário de Andrade marcou uma nova etapa na vida do compositor, do qual interessa a este trabalho o diálogo epistolar estabelecido com o sujeito pesquisado.

Os documentos pertencem a um período muito importante na vida dos dois correspondentes: 1928-1943. Abrangem o final do primeiro tempo modernista, o projeto cultural de Mário na direção do Departamento de Cultura em São Paulo, entre 1935-1938, quando ambos são colegas de trabalho; a mudança do escritor para o Rio e o regresso dele à casa da rua Lopes Chaves; os estudos de Guarnieri na França às vésperas da guerra e os percalços dos bolsistas brasileiros; a viagem do compositor aos Estados Unidos, dois anos antes da morte do amigo em fevereiro de 1945. Nesse diálogo, o fôlego epistolar de Mário encontra em Guarnieri um interlocutor à altura, pontual e forte nas análises musicais.¹⁰⁶

Luciano Gallet, pianista e compositor, nascido na capital carioca em 28 de Junho de 1893, foi também interlocutor epistolar de Mário de Andrade. Contemporâneo do musicólogo, Gallet, além da carreira como compositor, assumiu funções diretivas no Instituto Nacional de Música em 1930, sem contar a veia para a pesquisa musicológica, na qual buscou fundamentar a gênese da música brasileira. Seu interesse pela investigação das raízes musicais brasileiras coadunou com o projeto de pesquisa de Mário de Andrade. Diferentemente de Camargo-Guarnieri, Gallet teve notável participação “nos bastidores da música” combinando o trabalho de compositor com iniciativas de cunho estrutural.

Às vésperas da posse de Getúlio Vargas, Luciano Gallet se afirma como intelectual que busca conjugar instâncias diversas do fazer musical, reunindo o trabalho de ensino, criação, produção e pesquisa musical. Junto à editora Carlos Wehrs, funda uma revista, *Weco*; move uma campanha para estimular a distribuição das partituras impressas entre os estabelecimentos musicais do país; organiza a Associação Brasileira de Música e quer fazer um estabelecimento de ensino a partir de um plano pessoal antigo. Neste momento, poucos meses antes de sua morte, em 1931, prepara a reforma

¹⁰⁶ TONI, Flávia Camargo. Em tempo. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri, o Tempo e a Música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001, p.189.

do Instituto Nacional de Música, ao lado de Mário de Andrade e de A. Leal de Sá Pereira [...].¹⁰⁷

O conteúdo do diálogo epistolar estabelecido entre Gallet e Mário de Andrade sugere o germen da inquietação da pesquisa musicológica naquele momento. A rigor, as iniciativas lideradas por esses intelectuais marcaram o início de uma nova metodologia no trato com a música.

Pelo exposto até aqui, por meio da contextualização histórica da trajetória dos interlocutores de Mário de Andrade, nota-se que o interesse na pesquisa musical ocupava o centro do debate artístico. Dessa forma, a dinâmica das cartas enviadas pelo professor aos dois compositores sintetiza dialeticamente a materialização das ideias de Mário de Andrade, mediada pelos compositores, por meio de composições musicais.

Buscando o vínculo do debate estético à luz da percepção *mariodeandradiana*, as cartas fornecem os elementos que serão desenvolvidos a seguir. Datam dos anos de 1927 a 1934, período de efervescência no itinerário de pesquisa do musicólogo. No intervalo temporal apontado, Mário de Andrade realizou as viagens que deram origem ao diário *O Turista Aprendiz*, publicou *Ensaio sobre a música brasileira* e intensificou sua produção literária e crítica. As concepções de arte e de mundo do autor passavam por intensas transformações, em consequência dos acontecimentos testemunhados.

Os anos de 1930 e 1932 tiveram impactos políticos, fortemente sentidos pela leitura de sua obra. Desde a chegada de Getúlio Vargas ao poder até o movimento Constitucionalista de 32, o escritor os fez sentir por meio de sua letra. Ainda que o efeito direto dos eventos na questão artística possa ser questionado, é essencial que não se perca de vista o contexto histórico em que o sujeito está inserido.

Retornando ao debate central deste capítulo, a concepção estética da arte para o autor, vê-se que a sua percepção foi construída com base na necessidade de fundamentar novos questionamentos sobre o fazer artístico. Primeiramente, entende-se que a obra de arte é uma forma de objetivação humana, produto da criação do indivíduo por meio do trabalho. E que, para tanto, é preciso que as condições de produção e de fruição do mundo sejam plenamente satisfeitas. Nesse sentido, uma vez “liberta da premência da necessidade imediata pela ação do

¹⁰⁷ TONI, Flávia Camargo. Pesquisa e criação nas cartas de Mário de Andrade e Luciano Gallet. **Opus**. São Paulo, v. 23, n. 1, p. 256-270, abr. 2017, p.262-263.

trabalho produtivo, a atividade artística surge em seguida como uma nova forma de afirmação essencial que o homem pode modelar segundo ‘as leis da beleza’¹⁰⁸. A atividade artística seria posterior às formas ontológicas de objetivação humana. A expressão artística nasce após a superação das condições materiais elementares para a sobrevivência.

Sendo assim, a música, enquanto manifestação particular da arte, faz-se compreensível à medida que a consciência e os sentidos humanos desenvolvem-se a ponto de tornar o sujeito capaz de criar, assimilar e associar o som musical a entidades orgânicas comuns a si, sendo uma composição musical mais compreensível quanto mais se despertam associações, que lhe são dadas pelos conhecimentos de tempo (afinidades de civilização), de raça (afinidades nacionais), de temperamento (afinidades fisiológicas), de sensibilidade (afinidades eletivas).¹⁰⁹

Nas palavras de Mário de Andrade,

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 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.¹¹⁰

Nesse sentido, o autor afirma que compreender um som musical não significa poder classificá-lo categoricamente como representação de algo. Acrescentou que:

Por estes dados se pode 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. Assim ela não contém realmente em si jamais uma ideia que possa ter relação com o mundo dos fenômenos passíveis de

¹⁰⁸ FREDERICO, Celso. **A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács**. São Paulo: Expressão Popular, 2013, p.44.

¹⁰⁹ ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.42.

¹¹⁰ Ibidem, p.51.

consciência: ela tem em si mesma a sua representação e se compreende em si mesma.¹¹¹

Como tratar então a semântica musical? Existem diversos tipos de interpretação que se ocupam da sua complexidade na busca por esgotar esse assunto.¹¹² Busca-se aqui privilegiar o entendimento de que a música não possui uma história autônoma que resulte exclusivamente da sua dialética interior, mas, por se tratar de objetivação do fruto do trabalho humano, sua história é eminentemente social. De forma que a evolução da arte é:

[...] determinada pelo curso de *toda a história da produção social*, em seu conjunto; e só com base neste curso é que podem ser esclarecidos de maneira verdadeiramente científica os desenvolvimentos e as transformações que ocorrem em cada campo singularmente considerado.¹¹³

Logo, percebe-se que, embora a produção do som musical em sua existência seja uma síntese de múltiplas categorias imanentes, tais como altura, intensidade, timbre e ritmo, existe um estro essencial para sua compreensão, sendo necessário observar a totalidade da sua manifestação em relação com quem a produz, o artista.

Com o propósito de investigar os complexos condicionantes do vínculo entre obra de arte e artista, Mário de Andrade apontou questões materiais que fornecem os fundamentos concretos da objetivação do trabalho artístico:

¹¹¹ ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.51.

¹¹² Refere-se aqui aos estudos analíticos que buscam a verticalização no universo musical, trabalhando questões especificamente de técnica e estilo alienados de uma concepção histórica do processo social. "Tendemos a chamar de 'história da música' a descrição dos estilos musicais e sua evolução. No nível mais elementar, esse histórico é feito a partir da história pressuposta, possível de deduzir-se das biografias dos compositores, que mostram como A está relacionado com D, F e H por sua influência sobre B, que por sua vez influenciou D, e exerceu influência sobre C e E, os quais vieram a influenciar F e G, cuja influência foi fator decisivo na evolução de H. Não passa de história conjectural, pois simplifica um todo vasto e complexo até tornar-se tão-somente uma cadeia evolutiva que se estende através de uma série de relacionamentos e decisões pessoais. Cria uma sucessão, quando não uma hierarquia, de compositores de cujas atividades individuais toda a estrutura da música ocidental fica dependente." RAYNOR, Henry. **História social da música: Da Idade Média a Beethoven**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p.9-10.

¹¹³ LUKÁCS, György. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010 (grifo nosso).

Existe, é certo, dentro da arte, um elemento, o material, que é necessário pôr em ação, mover, para que a obra de arte se faça. O som em suas múltiplas maneiras de se manifestar, a cor, a pedra, o lápis, o papel, a tela, a espátula, são o material de arte que o ensinamento facilita muito pôr em ação.¹¹⁴

No entanto, a operação com os materiais específicos segundo as particularidades do gênero artístico – tanto o manejo dos instrumentos (não apenas os rigorosamente musicais) como a produção do som – requer relativo grau de condicionamento técnico, de forma que, pela precisão dos imperativos de sua objetivação, segundo a palavra *mariodeandradiana*, “a arte se confunde quase inteiramente com o artesanato”¹¹⁵. Essa afirmação traz em seu bojo o fundamento da dimensão crítica *mariodeandradiana*, visto que, ao relacionar a forma de objetivação do trabalho artístico ao artesanato, busca intensificar a base ontológica da arte, pela via humanizadora. Nesse sentido, fazer arte é, antes de tudo, operar sob a forma artesanal e, portanto, utilizar-se dos meios materiais aliados ao trabalho da consciência. Dito de outra forma, para Mário de Andrade, o artesanato é a expressão da dimensão técnica do trabalho artístico.¹¹⁶

Entretanto, afirmou o musicólogo:

O artesanato é uma parte da técnica da arte, a mais desprezada infelizmente, mas a técnica da arte não se resume ao artesanato. O artesanato é a parte da técnica que se pode ensinar. Mas há uma parte da técnica da arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. *Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que ele é, como indivíduo e como ser social.*¹¹⁷

¹¹⁴ ANDRADE, Mário de. **O baile das quatro artes**. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005, p.11.

¹¹⁵ Ibidem, p.11.

¹¹⁶ “Um instrumento para expressar com máxima perfeição possível a reprodução criadora da realidade que resumimos no princípio da forma como forma de um conteúdo determinado, na função organizadora de um nível específico da particularidade por cada obra de arte. Vimos que este meio organizador é diverso de acordo com o período, com o gênero, com o estilo, com a personalidade, etc. Portanto, uma técnica só é fecundo e progressista, em sentido artístico, quando favorece o florescimento próprio desta particularidade. [...] Daqui decorre a necessidade de que em cada obra autêntica a técnica seja novamente criada, em vista daquela particular perspectiva, a partir da qual a realidade reproduzida é esteticamente organizada. Isto não exclui, de nenhum modo, a existência de desenvolvimento da técnica, mas faz da influência *recíproca entre técnica e criação um complicado processo que deve ser resolvido novamente em cada obra singular.*” LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma Estética marxista**: sobre a categoria da particularidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p.186-192.

¹¹⁷ ANDRADE, op. cit., p.11 (grifo do autor).

O autor sugeriu um princípio mediativo para a investigação do complexo técnico da arte, atinando para uma categorização humano-subjetiva, dimensão que, uma vez assumida, evoca a percepção consciente do autor sobre a objetivação do trabalho por meio do ser social. Assim, ao conceber o artista como sujeito histórico, Mário de Andrade propôs a existência de complexos subjetivos que sintetizam as percepções mais gerais do indivíduo, determinando sua singularidade, contrapondo as generalizações que universalizam as formas de vida humana.

Portanto, o artista como indivíduo é um ser social que produz em condições que se determinam no devir do processo passado, superando por meio da práxis social e artística as contradições históricas para se produzir e autoproduzir em sociedade. Enquanto sujeito histórico, o artista se insere num contexto social. Seu trabalho expressa o caráter sensível de sua singularidade, em face dos traços que determinam a totalidade das formas e meios de vida.

Contingenciando as complexas percepções do indivíduo para uma apreensão estética da arte e do *artefazer*¹¹⁸, Mário de Andrade buscou nomear e problematizar as etapas que fundamentam a denominada técnica artística. A palavra *mariodeandradiana* aponta referencialmente três manifestações ou etapas diferentes entre si, mas que, segundo o autor, consolidam a categoria técnica do trabalho artístico. São elas: artesanato, virtuosidade e solução pessoal.

[...] o artesanato, a única verdadeiramente pedagógica, [...] é o aprendizado do material com que se faz a obra de arte. Este é o mais útil ensinamento, o que é mais prático e necessário. Outra manifestação da técnica é a virtuosidade [...]. Entendo aqui por virtuosidade do artista criador o conhecimento e prática das diversas técnicas históricas da arte [...] de forma que a técnica tradicional, a virtuosidade técnica, o conhecimento abalizado de como historicamente as épocas e os artistas resolveram os seus problemas de artefazer, é de grande utilidade para o artista [...]. Finalmente, a terceira e última região da técnica é a solução pessoal do artista, no fazer da obra de arte. Esta faz parte do “talento” de cada um, embora não seja todo ele. É de todas as regiões da técnica a mais útil, a mais trágica porque ao mesmo tempo imprescindível e inensinável.¹¹⁹

¹¹⁸ Termo cunhado pelo próprio Mário de Andrade. ANDRADE, Mário de. **O baile das quatro artes**. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005, p.12.

¹¹⁹ Ibidem, p.14-15.

Assim, nota-se que as considerações do autor sinalizam a convergência dos complexos que compõem o ser social, traçando a fundamentação do núcleo artístico que opera segundo suas necessidades histórico-objetivas. Destaca-se ainda a observação de Mário de Andrade sobre a estética, firmando que “a criação artística é uma realização de ideal que ultrapassa os dados concretos e o domínio físico das coisas”¹²⁰.

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 disse que não. A sensação da quinta pra um sujeito do tempo de Mozart seria a 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.¹²¹

Destarte, nas ideias consignadas pelo autor, percebe-se que conteúdo e forma da objetivação artística estão vinculados à trajetória histórica do artista, sendo que sua perspectiva estética fornece a possibilidade de problematizar a normatização artística e o caráter humanista da arte. Assim, “o caráter antropomorfizador da arte protesta contra a adoração deslumbrada da natureza”. Nesse sentido, “o homem, visto como ser ativo, se lança sobre a natureza negando a sua imediatez, modificando-a e trazendo-a para o mundo dos significados humanos”. Manipulando a natureza, “cria incessantemente novos objetos – os objetos artísticos – que dão prosseguimento ao processo de humanização da espécie”¹²².

Com o fim de atentar para os traços que determinam a singularidade na obra de arte, tendo em vista o arcabouço já apresentado, Mário de Andrade buscou firmar sua proposta interpretativa da categoria estética sob a condição utilitária do estatuto artístico¹²³, na qual a evocação da consciência individual na forma objetiva do

¹²⁰ ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.5.

¹²¹ Ibidem, p.5.

¹²² FREDERICO, Celso. **A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács**. São Paulo: Expressão Popular, 2013, p.55.

¹²³ “A maior parte dos pensadores do Renascimento lutou denodadamente para ver a ciência e a técnica transformarem-se em ‘temas abertos’. [...] Transformá-las em temas abertos significava retirar-lhes o véu do mistério, declarando-as algo utilizável por qualquer pessoa e imitável por todos.

trabalho em arte se deve à fusão de dois núcleos (singularidade e utilidade) que, segundo a letra *mariodeandradiana*, postam-se enquanto imanentes à obra e definem o teor de sua essencialidade. Dito de outra forma, a essencialidade da obra de arte é o fator determinante que permitirá o caráter original da obra e a sua transcendência temporal.

Assim, Mário de Andrade disserta sobre o caráter da essencialidade da obra em carta a Mozart Camargo-Guarnieri:

Não é apenas essencial aquilo que é realmente invenção no artista. Pelo contrário: há muita coisa que o artista inventa, que lhe vem realmente do moto lírico, que lhe surge incontestavelmente do subconsciente, e que no entanto não chega a ser essencial. Era “necessário” isso sim (e neste sentido é que digo que qualquer e toda criação artística, deveria antes dizer, inspiração artística é um *desafogo*), mas não é essencial sempre. O que pois é essencial? Essencial é inicialmente, o que faz parte da essência. A gente pode pois pelo menos distinguir três maneiras, pelas quais uma criação artística pode ser essencial. Ou ela faz parte da essência do indivíduo (o artista, e conseqüentemente, os seus semelhantes); ou ela faz parte da essência da humanidade; ou então faz parte da essência da arte. Mas, dando tanta largueza pra que uma obra-de-arte se pense essencial, agora carece restringir isso, pelo próprio sentido da palavra “essência”. Quero dizer: a obra-de-arte tem de trazer em si uma finalidade que fira direta e profundamente ou o indivíduo, ou a humanidade ou a arte, seja essencial pra qualquer destas três manifestações do ser humano.¹²⁴

Esta atitude democrática em epistemologia e na antropologia interessava igualmente à nascente produção burguesa, que então se encontra na infância. Falo de ‘democratismo epistemológico’ porque a abolição programática do mistério se fundamentava na premissa de que os homens *em geral* podiam utilizar os fatos e processos que a ciência e a tecnologia tinham descoberto, e portanto partia do princípio de que as capacidades dos homens para conhecerem a realidade eram – pelo menos em princípio – idênticas. E digo ‘democratismo antropológico’ porque a igualdade, em princípio, de capacidades para adquirir conhecimento e para utilizar se baseada numa teoria da identidade essencial, substancial, da espécie humana [...]. Nenhum grande pensador do Renascimento acalentou alguma dúvida sobre o fato de o homem ser um ser ‘racional’ ou, por outras palavras, de que todos os homens eram seres racionais.” Nesse sentido, aponta para a arte afirmando que “a acessibilidade, a transmissibilidade, a ‘utilidade’ [no sentido de poder ser universalmente desfrutada] nunca se tornaram axiomáticas porque eram naturais”. À luz da perspectiva artística, comenta que a elevação do estatuto da arte a ciência está atrelada à habilidade do trabalho técnico do artista. Vê-se que “ser científico equivalia a adquirir consciência daquilo que se estava a fazer”. O artista “deve estar consciente dos métodos que tornaram possível reproduzir da melhor maneira as relações observadas na natureza” para então “harmonizar com a sua experiência sensitiva, ou seja, se fosse capaz de realizar a unidade da natureza apreendida e da natureza compreendida”. HELLER, Agnes. **O homem do renascimento**. Lisboa: Editorial Presença, 1982, p.322, 327-329.

¹²⁴ Carta de Mário de Andrade a Camargo Guarnieri, 22 ago. 1934. Cf.: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri, o Tempo e a Música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficiais de São Paulo, 2001, p.213.

De forma que uma obra é essencial “quando traz alguma novidade”. Sendo assim, “uma maneira nova de encarar uma noção [...], uma doutrina estética nova, uma forma nova, uma teoria social nova: são lados inúmeros por onde uma obra justifica a sua essencialidade”.¹²⁵

Reforçando o prisma da essencialidade da obra de arte, Lukács afirma que “a originalidade consiste em captar os traços decisivos na luta entre o velho e o novo, no sublinhar artisticamente os momentos específicos do novo através de uma forma orientada para reproduzir e expressar precisamente este novo”, de modo que nesse empenho seja claro “que o conteúdo ideal essencial de toda obra de arte é uma luta desta natureza”¹²⁶. Uma vez que a essencialidade artística é composta da complexidade nuclear entre singular e utilidade, nota-se que o caminho a ser forjado rumo ao eixo essencial, complexo fundante da objetivação artística, caracteriza-se pela consciência ou atitude estética.

As considerações do musicólogo, em letra analítica assumida pelo viés da crítica à contemporaneidade, busca problematizar as contradições de cunho estético atribuídas referencialmente aos artistas de seu tempo. Em raciocínio comparativo, aponta que os artistas contemporâneos “são muito menos pesquisadores que orgulhosos afirmadores de si mesmos”, haja vista que não percebe na maioria deles “uma segura vontade estética, uma humildade e segurança na pesquisa, um respeito à obra de arte em si, uma obediência ao artesanato”, diferentemente do que observa sobre a conduta de artistas do passado, tais como “um Miguel Ângelo, um Mozart, um Goethe”¹²⁷.

Nesse sentido, o autor indica a necessidade de superar determinadas contradições que se criam no processamento da vida em sociedade. O experimentalismo e as práticas urdidas no devir artístico são amplamente criticados quando o artista trabalha sob a ótica do subjetivismo, sob uma afirmação psicológica que o projeta enquanto ente superior. Assim, a obra de arte deixa de ser “o objeto de uma pesquisa” e se limita a “veículo de uma mais ou menos gratuita afirmação”¹²⁸, exprimindo traços que se conformam às normatizações estéticas. Contudo, Mário de

¹²⁵ Carta de Mário de Andrade a Camargo Guarnieri, 22 ago. 1934. Cf.: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri, o Tempo e a Música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001, p.21.

¹²⁶ LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma Estética marxista**: sobre a categoria da particularidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p.160.

¹²⁷ ANDRADE, Mário de. **O baile das quatro artes**. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005, p.31.

¹²⁸ Ibidem, p.32.

Andrade afirma que, “em arte, a regra deverá ser apenas uma norma e jamais uma lei. O artista que vive dentro de suas leis será sempre um satisfeito. E um medíocre”.¹²⁹

Na mesma direção sinaliza o fragmento da correspondência enviada ao compositor Camargo Guarnieri, na qual, criticando o processo mecanizado de se conceber a criação artística, Andrade afirma que a subsunção do processo criador à normatização estética pode dilacerar o projeto artístico:

Uma pessoa aprende a compor, como aprende a fazer versos ou escultura. Bem, adquiriu o ofício. Este ofício, este *métier*, que é utilíssimo e valoriza, vai valorizar a invenção [...] esse *métier* é também perigosíssimo porque muitas vezes ele não é apenas prático e ajuda a fazer parte técnica da obra, mas é também intelectual, e ajuda a fazer a parte espiritual, digamos assim, da obra, isto é, aquela parte em que ela deriva essencialmente da invenção. E com isso, o *métier*, vai se introduzindo sub-repticiamente no nosso ser psicológico, e ameaça a *substituir* a invenção. A gente pensa que está inventando um tema, uma polifonia, em vez, não está, é o *métier*, é a habilidade de fazer que está fazendo. Não se trata pois dum apelo profundo do ser, dum grito necessário, duma verdade lírica fruto de sofrimento de gozo ou mesmo de reflexão: se trata sim da macaqueação de tudo isso, feita pela habilidade técnica.¹³⁰

Nesse método de conceber a criação,

Um artista, da mesma forma como pode imitar outro alguém, pode também imitar as ordens gerais da criação, fazer uma coisa que ele queria que seja profunda, fazer outra que ele queria que seja graciosa, fazer outra que ele queria que seja ardente. Aqui é que eu quero chegar. Este querer do artista muitas das vezes não é consciente a ele, ele não sabe que esta querendo isso, porque não se analisou devidamente.¹³¹

Em linhas gerais, nota-se que o tecido crítico *mariodeandradiano* é elaborado com base na ação mais imediata do artista em superar seus anseios como criador. Nesse caminho, a mediação entre o traço genealógico da criação e sua etapa confirmadora de si, realização última que a transforma em criação

¹²⁹ ANDRADE, Mário de. **O baile das quatro artes**. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005, p.29.

¹³⁰ Carta de Mário de Andrade a Camargo Guarnieri, 11 ago. 1934. Cf.: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri, o Tempo e a Música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensas Oficiais de São Paulo, 2001, p.202-203.

¹³¹ Carta de Mário de Andrade a Camargo Guarnieri, 11 ago. 1934. Cf.: Ibidem, p.204-205.

artística, é superada pelo afã criador, de forma que o artista atente para a satisfação pessoal, e não as necessidades culturais que se determinam no processo histórico.

Em consonância, a preocupação pela busca da utilidade artística, o dizer de obra de arte, pode também ser notada em diálogo epistolar estabelecido com Luciano Gallet.¹³² Em carta datada de 8 de fevereiro de 1927, Mário de Andrade argumenta que “o que tem de mais doloroso nessa coisa dura de ser artista é a gente conhecer as regras da sua arte, conhecer a literatura e a história da sua arte e não ter nada pra dizer”¹³³. Em outras palavras, percebe-se que a frustração do processo criador refere-se justamente ao momento de conferir particularidade ao trabalho, não pelo caráter inovador marcadamente singular, mas sim pela atribuição de utilidade à obra de arte, expressando assim o comprometimento do artista para com sua respectiva função social. Nessa perspectiva, destaca-se a passagem em que o autor sinaliza “nosso caso de utilidade, meu como de você e tantos outros: lutar o mais possível diariamente, abandonando todo o resto, pela *brasilidade*”¹³⁴.

Pela investigação do prisma intelecto-musical do professor, pode-se inferir que a brasilidade a que se referiu Mário de Andrade é a síntese das múltiplas manifestações musicais brasileiras. Viu-se até aqui o quanto a pesquisa musicológica era tema caro para o pesquisador, que incansavelmente mapeou e sistematizou as diversas expressões musicais. Expressar a *brasilidade* em música seria a síntese alcançada pelo compositor, que, uma vez compondo música artística, extrairia seus fundamentos das músicas populares, atendendo a demandas imediatas e práticas.

Portanto, categoricamente, a teorização estética *mariodeandradiana* se dá à luz das inquietações do musicólogo referentes a um projeto idealizado de sistematização dos fundamentos da música brasileira. Seu posicionamento para com os artistas brasileiros, alunos e alunas dos cursos de Estética e História da Música e os sujeitos presentes em suas conferências é claro: o artista brasileiro deve estar consciente do estado das artes nacionais, e seu processo criador precisa levar às últimas consequências as mediações que, somadas ao aspecto do artesanato, buscam expressar os traços da singularidade artística, em consonância

¹³² Luciano Gallet (1893- 1931) foi compositor e pesquisador brasileiro.

¹³³ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, 08 fev. 1927. Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno - Escola de Música da UFRJ.

¹³⁴ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, 08 fev. 1927. Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno - Escola de Música da UFRJ. (grifo nosso)

com a utilidade estética da obra. A composição musical sintetizaria os elementos musicais colhidos de músicas populares “interessadas”, por atenderem uma necessidade imediata humana, como os cantos de trabalho, e se transformaria em elemento artístico de contemplação, portanto, “desinteressado”.

Até aqui o estudo buscou dimensionar a categoria estética pelo traço determinativo da palavra do musicólogo. A lógica de sua objetivação obedece ao caráter das necessidades imediatas de comunicação que Mário de Andrade desenvolveu com outros artistas, além de fundamentar o núcleo crítico de alunos e alunas ao longo do processo formativo. Por meio da interpretação dos documentos, esta etapa procurou apresentar fragmentos da noção geral de estética desenvolvida pelo autor, expressa na forma dos pontos pedagógicos de *Introdução a Estética musical*, na aula inaugural *Artista e o artesão*, bem como nos diálogos epistolares estabelecidos com os compositores Luciano Gallet e Mozart Camargo Guarnieri.

Com a certeza de que o assunto não se esgota pela presente exposição, passa-se agora a examinar o prisma musical, introduzindo na discussão elementos que compõem o complexo da manifestação musical, à luz da pesquisa *mariodeandradiana*.

2.2 COMPLEXO MUSICAL: SENTIDOS

A etapa que agora se desenvolve tem como objetivo interpretar os escritos *mariodeandradianos* que problematizam os elementos que compõem o núcleo humano da percepção musical. Trata-se de investigar de que forma a música pode ser conhecida, compreendida e interpretada, segundo Mário de Andrade. Busca-se assim identificar os limites perceptivos da manifestação musical, a partir das ideias propostas em fragmentos do diálogo epistolar com compositores, bem como alguns pontos abordados em *Introdução a Estética musical*.

Assim, para este trabalho é fundamental que se perceba nos traços evocativos da consciência do musicólogo as características que a determinam, de forma que as necessidades humanas aqui tratadas, sob o prisma artístico-musical, engendram-se segundo as particularidades do caso brasileiro, sendo o conceito estético-musical de sua obra a “exteriorização representativa e superficial da

complexidade histórica de que é resultado”¹³⁵. Desse modo, a percepção estética figurada na letra musical do autor será aqui assumida, para fins expositivos e organizacionais, pela via expressa nos trabalhos em que buscou intuir aspectos mais genéricos dos complexos musicais.¹³⁶

O caminho para a reflexão acerca das categorias musicais nesta pesquisa se formou durante a organização e sistematização do material colhido como fonte. Dessa forma, a ordem aqui proposta segue a lógica interior da pesquisa, que busca contemplar categorias mais genéricas e totalizantes, o que não significa dizer menos complexas, antes de abordar concepções musicais mais específicas.

Em sua estética, Mário de Andrade analisou o fenômeno musical com base em sua manifestação concreta, problematizando a música enquanto elemento fundamentado e desenvolvido historicamente pelas necessidades impostas pela práxis humana, expondo que “todo o problema do conceito de Música reside em estabelecer de que maneira ela é expressão e é conhecimento”.¹³⁷ Em outras palavras, o autor tratou dos elementos que fazem da música uma entidade capaz de ser conhecida e compreendida. Para isso, o musicólogo estabeleceu duas categorias analíticas que permitissem examinar as percepções musicais dentro dos limites das faculdades sensitivas dos seres humanos: os fenômenos fisiológicos e psicológicos da música.

Dessa maneira, ao especificar o aspecto fisiológico da música, ou seja, as consequentes atribuições físicas em decorrência da percepção sonora humana, o autor explicou:

¹³⁵ CARVALHO, Henri de. A obra de Ernesto Nazareth: Síntese da particularidade histórica e da música brasileiras. **Projeto História**. São Paulo, n. 43, dez. 2011.

¹³⁶ Não se deve perder de vista a atribuição profissional do autor na análise e interpretação dos documentos selecionados como fontes. Mais do que firmar uma propositura teórica, percebe-se a preocupação de Mário de Andrade em potencializar os mecanismos pedagógicos como forma de intensificar o debate artístico. Sobre essas incursões, aqui destacado pela importância da fonte, vale o comentário da obra *Introdução à Estética Musical*. Trata-se de caráter didático. “Não por acaso, em certo momento o autor inclui a palavra ‘Introdução’ no título da obra. Ante as duas abordagens mais comuns nas ‘introduções’ – manter equidistância entre as opiniões apresentadas ou incluir opiniões pessoais – Mário opta pela segunda. Encaminha o leitor para temas básicos para a formação de um jovem músico e aprofunda questões que, a seu ver, deveriam ser revistas e discutidas continuamente. Mostra-se um educador escrevendo para um público ideal; na verdade, para instrumentistas e compositores brasileiros, perfis aos quais está acostumado em seu dia-a-dia de professor/mentor.” TONI, Flávia Camargo. Um livro didático de Mário de Andrade. In: ANDRADE, Mário Raul Moraes de. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.23.

¹³⁷ ANDRADE, op. cit., p.37.

A onda acústica impressiona o sentido da audição. Essa 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 para aí. A sensação sonora se difunde transformada por todo organismo, como alias toda e qualquer sensação.¹³⁸

Em consequência,

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 sensação sonora particular cria pois uma dinamogenia 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 [...] por meio dos diversos fatores diretos musicais (intensidade, altura, duração, timbre e emissão sonora e sua sucessão e combinação) é criado o ritmo dinamogênico.¹³⁹

A dimensão da recepção física do som e a consequente dinâmica humana¹⁴⁰, no entanto, não são suficientes, segundo o autor, para uma total compreensão da experiência estética musical. Conforme a letra *mariodeandradiana*,

[...] se o que determina o prazer estético fosse um fenômeno físico e não uma exigência superior do espírito, segue-se que uma sensação tátil [...] uma sensação gustativa, uma olfativa, essencialmente físicas e tão ou mais intensas que a sensação sonora [...] 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.¹⁴¹

¹³⁸ ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.38.

¹³⁹ Ibidem, p.38.

¹⁴⁰ "Sabemos que som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos. [...] O som é o produto de uma sequência rapidíssima (e geralmente imperceptível) de *impulsões* e *repousos*, de impulsos [...] e de *quedas cíclicas* desses impulsos, seguidas de sua reiteração. [...] Em outros termos [...], pode-se dizer que a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal. (O tímpano auditivo registra essa oscilação como uma série de compressões e descompressões). Sem este lapso, o som não pode durar, nem esquecer começar. Não há som sem pausa [...] O som é a presença e ausência, e está, por menos que isso pareça, permeado de silêncio." WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.17-18.

¹⁴¹ ANDRADE, op. cit., p.40.

Vista pelo traço condicional expresso por Mário de Andrade, a manifestação musical não escapa a uma problematização de cunho subjetivo, ou seja, segundo a percepção consciente e crítica do ser. O autor estendeu sua análise musical também ao complexo psicológico, estabelecendo a mediação entre a projeção sonora, a percepção sonora e a compreensão humana. Se num primeiro momento sua argumentação pautou-se pelas consequências físicas da sensação sonora, posteriormente lançou discussão sobre as formas de apreensão do som musical de modo consciente pelo ser humano, *espaço* onde se realizam os processos de percepção, conhecimento e compreensão.

É incontestável que nada pode ser percebido por nós que não seja matéria de conhecimento. É assim que nós temos um poder de sensações internas (cenestésicas) ou mesmo provocadas pelo mundo exterior que passam por nós desconhecidas porque seja pela sua repetição seja pela sua indiferença seja ainda pela sua indeterminação não fornecem matéria de conhecimento, não se tornam objeto de conhecimento.¹⁴²

Explicando a raiz da percepção sonora humana, o autor apontou que:

O primeiro resultado psicológico da sensação é o conhecimento, sem o qual psicologicamente falando a sensação não existe. Mas o conhecimento embora indispensável não é 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.¹⁴³

Portanto, vê-se que o trajeto da percepção crítico-musical dos seres humanos abrange não apenas as sensações fisiológicas imediatas, também se sustenta em conhecimentos anteriormente adquiridos, ou seja, fruto de um processo histórico em que seres humanos, por meio da objetivação individual em sua vida prática, desenvolvem sentidos e percepções fundamentadas em suas próprias experiências, que se expandem de forma particular em meio ao cotidiano e às relações com outros seres humanos.

¹⁴² ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.40.

¹⁴³ Ibidem, p.40.

Verifica-se, portanto, que a compreensão musical passa pelo crivo de um núcleo perceptivo que trabalha através da associação entre fenômenos fisiológicos e psicológicos, atestando que sentidos, percepções e compreensões se formam de acordo com as determinantes que cercam o sujeito histórico, de modo que no fluxo da vida material o indivíduo cria e é criado pela relação que estabelece com aspectos culturais em sociedade.¹⁴⁴ No entanto, ressalta-se que o objeto artístico se realiza e adquire tanto mais significado à medida que a compreensão humana reconhece o gérmen que o humaniza, de tal maneira que sua realização enquanto objeto artístico só pode ser acessada sob a forma humanamente condicionada para isso.

Fala-se aqui das condições de percepção humana por meio dos sentidos vitais. Perceber e compreender o objeto da arte depende de etapas que estruturam a experiência e os sentidos humanos historicamente condicionados, uma vez que a particularidade de cada sentido está intimamente ligada ao processo de confirmação, afirmação e exteriorização do indivíduo. Essa afirmação se configura pela necessidade de apontar as diferenças perceptivas de objetos humanos dos objetos fundamentalmente da natureza. Argumentando com letra *mariodeandradiana*, verifica-se que:

Uma composição [musical] 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. Basta com efeito observar a diferença que existe entre a percepção duma frase melódica humana e dum canto animal pra que essa compreensão da frase humana apareça. Quando a gente escuta 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 tem princípio nem fim. Os sons e ruídos que os animais emitem não têm unidade relacional entre si. Por quê? Porque são determinados por instintos, por atos reflexos, por fatalidades fisiológicas, porque não são livres, porque não são

¹⁴⁴ “A complexidade de uma cultura se encontra não apenas em seus processos variáveis e suas definições sociais – tradições, instituições e formações – mas também nas inter-relações dinâmicas, em todos os pontos do processo, de elementos historicamente variados e variáveis. [...] Na análise histórica autêntica, é necessário, em todos os pontos, reconhecer as inter-relações complexas entre movimentos e tendências, tanto dentro como além de um domínio específico e efetivo. É necessário examinar como estes se relacionam com as totalidades do processo cultural, e não apenas com o sistema dominante selecionado e abstrato.” WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p.124.

manifestações de vontade, porque não se expressam enfim. O *Belo musical artístico é compreensível porque é uma expressão, 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.*¹⁴⁵

Logo, observa-se que para Mário de Andrade existia uma distinção dinâmica entre as formas de apreensão do objeto artístico. O autor definiu “conhecimento” como a habilidade de perceber e identificar o objeto. Já “compreensão” é, por definição, a atribuição ao dado mediado que, para além da identificação do fenômeno musical, permite ao indivíduo tecer julgamentos, levando às últimas consequências suas particularidades. O “Belo musical artístico” como fruto do trabalho consciente de criação artística, ainda que seja um símbolo abstrato tal qual a palavra, detém o estro vinculado ao núcleo humano. Assim, detentor de atributos que emanam de suas determinantes – técnicas, históricas, sociais e culturais –, o fator artístico se faz, para além de “conhecido”, plenamente compreensível. Algo deveras distinto é o “Belo musical natural”, que, tendo como instância mediadora a natureza em sua forma orgânica, não como resultado de trabalho humano, é apenas reconhecível.

Constata-se que “captar o fenômeno de determinada coisa significa indagar e descrever como a coisa em si se manifesta naquele fenômeno, e como ao mesmo tempo nele se esconde”. Destarte, “compreender o fenômeno é atingir a essência. Sem o fenômeno, sem sua manifestação e revelação, a essência seria inatingível”. Portanto, “no mundo da pseudoconcreticidade o aspecto fenomênico da coisa, em que a coisa se manifesta e se esconde, é considerado como a essência mesma, e a diferença entre fenômeno e a essência desaparece”.

Por essas considerações, pode-se afirmar que o sentido de *compreender* atribuído à letra *mariodeandradiana* possibilita a imersão nas mediações que compõem e realizam o objeto, de forma a questionar seus fundamentos, dissociar o fenômeno de seu aparente imediatismo e trilhar o caminho que leva à sua essência, tornando-o assim complexo pensado.¹⁴⁶

¹⁴⁵ ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**: pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.42-43 (grifo nosso).

¹⁴⁶ KOSIK, Karel. **Dialética do concreto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

Entretanto, Mário de Andrade apontou a importância da natureza do objeto do qual se busca a compreensão. Em outras palavras, segundo o autor, a qualidade do som de ser compreensível reside tão somente na particularidade humanística do objeto. Nota-se pela argumentação que a sensação provocada por algo despossuído de espírito não seria passível de compreensão, apenas conhecimento. Portanto, pela qualidade de ser expressiva, ou seja, expressar o potencial singular e subjetivo do sujeito que a concebe, a obra musical é resultado de processo laboral em que a mediação entre som e pensamento se manifesta pela expressão sonora, momento em que ocorre a confirmação do fundamento humano, por meio do resultado de sua exteriorização.

Antes de seguir na interpretação dos escritos de Mário de Andrade, recompondo assim o itinerário intelecto-investigativo proposto, vale ressaltar que a busca pela compreensão do fenômeno musical, aqui descrita na palavra do autor, campeonou terrenos marcados pela subjetividade analítica. O que significa dizer que as afirmativas expostas até então são frutos colhidos de caminhos particulares percorridos pelo musicólogo, a fim de estabelecer os traços humanos determinantes das esferas fisiológica e psicológica no trato com a música.

Não se pode perder de vista que os objetivos analíticos do autor nascem da necessidade e da carência documental, fator que impunha certos limites e barreiras à sua singular expansão, porém Mário de Andrade não se conformou com tais fronteiras.

Em 1925 Mário de Andrade leciona História da Música, como catedrático no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo; em casa ensina piano e matérias teóricas a alunas particulares. Acaba de publicar uma poética modernista, *A Escrava que não é Isaura*; colabora em jornais e revistas, escreve poemas; dedica-se, ainda, ao preparo de dois livros sobre música. Deseja fazer duas obras didáticas, pois, empenhado no planejar e redigir aulas, percebe a necessidade de um apoio bibliográfico em português. Pretende suprir, portanto, essa necessidade, com uma História e uma Estética de Música.¹⁴⁷

¹⁴⁷ TONI, Flávia Camargo. Um livro didático de Mário de Andrade. In: ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.21.

Seja pelos apontamentos estéticos ao longo de sua obra, seja pelos diálogos epistolares com compositores, nota-se que sua empreitada tinha como objetivo superar as condições objetivas que determinavam as limitações acerca do debate estético, com vistas ao esclarecimento e à sistematização da práxis musical brasileira.

Foi possível vislumbrar até aqui os caminhos empreendidos pelos textos *mariodeandrianos* com o objetivo de formalizar a ambiência do conhecimento e da compreensão musical. Progredindo na análise, a força propulsora que induz os raciocínios seguintes é apresentada no próprio questionamento do autor, posto da seguinte forma: “Se pois uma obra-de-arte musical é compreensível donde vem que essa compreensão não pode ser explicada pelos símbolos da compreensão, as palavras?”¹⁴⁸

Seguindo o encadeamento das ideias de Mário de Andrade, percebe-se que a preocupação do autor à altura do debate residia em campo semântico, em investigar a base da compreensão musical e observar de que maneira outras formas de linguagem poderiam influir no campo da investigação. Nesse trajeto da busca pela compreensão semântica da música, o autor argumenta:

Procurando um símile que nos possa auxiliar neste trabalho [*da compreensão semântica*] aparece logo a palavra, irmã-gêmea da Música, tendo ambas nascido do mesmo grito inicial¹⁴⁹. Seria fácil 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. 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.¹⁵⁰

¹⁴⁸ ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.44.

¹⁴⁹ “Não tem mais quem discuta essas verdades estabelecidas pela psicóloga evolucionista de que as primeiras manifestações musicais se originaram do festo oral, do grito primitivo. Pros primitivos assim ela se confundiu naturalmente com a expressão inteligível. Foi se não a expressão dum ideia, certamente a expressão dum sentimento. E ligada à palavra que nascera conjuntamente com ela, tornou-se de emprego representativo.” Ibidem, p.44.

¹⁵⁰ Ibidem, p.46.

Pela conjectura apontada, vê-se que o autor colocou palavra e música como linguagens que se desenvolvem a partir da manifestação de vida na sua forma mais elementar, o grito. É somente por meio da práxis que esse processo deixa de ser meramente um reflexo para se constituir então em expressão evocativa da consciência. Nessa nova etapa, o som expresso tanto em forma musical como em linguagem verbalizada (palavra) adquire, portanto, uma ambiência psicológica e, em consequência, torna-se compreensível. No entanto, o fato de gozarem de contextura humanamente consciente não as coaduna como formas de linguagem de igual grau de mediação, haja vista as palavras proferidas pelo autor:

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 comunicação imediata, o som seguia direto em busca das necessidades superiores do espírito e procurava satisfazê-las.¹⁵¹

Assim, de acordo com os apontamentos do autor, pela maior liberdade comunicativa que possui a música em relação à palavra, a primeira é passível de compreensão mesmo sem uma prévia identificação da linguagem.

Isto é tão verdade que podemos imaginar 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 musical, audição absoluta etc. Mas a palavra e som sempre evoluindo dentro do domínio do espírito. A palavra se organizava em convenções ao passo que o som conservava-se livre e puro. 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.¹⁵²

¹⁵¹ ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.46.

¹⁵² Ibidem, p. 46.

Dessa forma, buscando compreender e interpretar o itinerário investigativo proposto pelo musicólogo, verifica-se que o autor percebia na linguagem verbalizada, a palavra, uma organização consciente que expressa pela propulsão verbal as questões e necessidades de comunicação mais imediatas dos seres humanos. A ambiência que conduz a essa característica da linguagem verbal foi apontada por Mário de Andrade como um símbolo que, por estar preso a determinadas convenções, carece de prévia educação para que se fundamentem as habilidades que possibilitam a comunicação via palavras.

Entretanto, a linguagem expressa pela música parece emancipar-se da palavra. Isso porque seu desenvolvimento abarca além das questões mais imediatas da vida prática em sociedade, para assim satisfazer “as necessidades superiores do espírito”¹⁵³, ou seja, o prazer que se intui da contemplação auditiva do belo musical. Esse caminho emancipatório, porém, não se dá imediatamente pela sua forma de objetivação. Historicizando o conceito de música com o objetivo de explicar suas bases, Mário de Andrade apontou:

A Música para 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. Símbolo de base onomatopaica necessariamente.¹⁵⁴

Vê-se assim que, ao analisar o histórico musical, o autor percebeu que o caminho da música como linguagem estava amplamente conectado com as necessidades práticas de comunicar, ou seja, expressar os íntimos traços da singularidade humana na sua manifestação cotidiana.¹⁵⁵ A partir dessa necessidade,

¹⁵³ ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.46.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p.50.

¹⁵⁵ “A mitologia grega atribuía à música origem divina e designava seus inventores e primeiros intérpretes deuses e semideuses [...]. Desde os tempos mais remotos a música foi um elemento indissociável das cerimônias religiosas [...]. A música grega [...] na sua forma mais perfeita (teleion melos) estava sempre associada à palavra, à dana ou a ambas; sua melodia e seu ritmo ligavam-se intimamente à melodia e ao ritmo da poesia e a música dos cultos religiosos, do teatro e dos grandes concursos públicos era interpretada por cantores que acompanhavam a melodia com movimentos de

a música passou a contar com uma simbologia específica que a convencionalia enquanto linguagem compreensível.

Depois transformados pouco a pouco pelas necessidades dinamogênicas esses símbolos foram perdendo pouco a pouco estilizando a evidência física que lhes dera origem. Essas necessidades dinamogênicas 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 nenhuma realidade compreensível consciente. Mas é porém essa base física representativa que permite à Música ser reconhecida e compreendida pela subconsciência.¹⁵⁶

Nota-se que a trajetória da linguagem musical escrita, segundo o autor, tem como fundamento a tentativa de traduzir e convencionalizar simbolicamente os sons de forma a se tornarem passíveis de compreensão consciente. O construto de uma linguagem socialmente determinada, no entanto, não desqualifica as características fisiológicas do som, que, segundo Mário de Andrade, são propriedades que encontram ambiência no subconsciente.¹⁵⁷

dança predeterminados.” GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2014, p.17 e 19. Ainda na trajetória que liga música à palavra, encontra-se em Aristóteles a seguinte informação: “[...] a arte composta apenas de palavras, metrificadas – com diversos metros combinados ou apenas um – ou sem ritmo, até hoje permanece sem nome.” ARISTÓTELES. **Poética**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p.37.

¹⁵⁶ ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**: pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.50.

¹⁵⁷ “O domínio intelectual humano é complicado e apesar de 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. [...] 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. Digo não memoriadas porque 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. [...] O que distingue a atividade subconsciente da consciente é esse caráter de assimilação absoluta e imediata que não depende de nenhum esforço, de nenhuma necessidade, de nenhum interesse prático.” Ibidem, p.47-48.

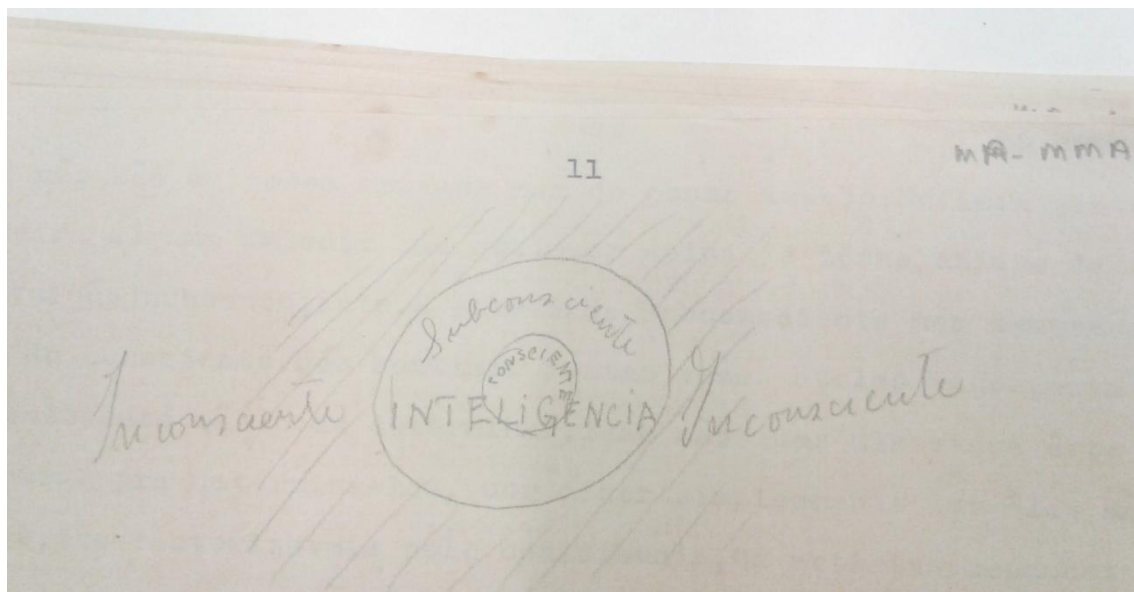


Figura 7 - Manuscrito "Introdução a estética musical".¹⁵⁸

Em consequência, a parcela fisiológica da música tem sua compreensão baseada na percepção intuitiva do ser social. Como sinalizou Mário de Andrade, recompondo o trajeto investigativo da compreensão musical,

Ela passou de realidade consciente a realidade subconsciente pela solicitação dos interesses fisiológicos humanos porem a sua inteligibilidade primitiva nunca se perdeu. Era uma realidade compreendida intuitivamente. Estas reflexões nos permitem observar que primitivamente e mesmo ainda em grande parte com os povos da Antiguidade histórica se deu à Música um significado simbólico por necessidade prática que lhe permitia ser objeto de compreensão consciente. Porém tais 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, sua base real expressiva inicial. Por tudo isso se deduz que a Música é a manifestação artística em que se fundem mais intimamente nossas necessidades fisiológicas (atividade visceral e muscular, esta realizada ou não) e as necessidades superiores do espírito (Belo, síntese, intuição pura).¹⁵⁹

Logo, tendo em vista seu estatuto da dialética da produção musical, segundo o qual o som, conscientemente produzido, cria um movimento dinâmico entre corpo

¹⁵⁸ Código do documento: MA-MMA-056. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros - USP, Fundo Mário de Andrade.

¹⁵⁹ ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**: pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.50.

e mente, identificado graças à sensibilidade do ser humano, o musicólogo afirmou ainda que:

A música é pois assim uma manifestação humana que se conserva intermediária entre a atividade consciente e a atividade fisiológica. Ora a parte do ser humano que se manifesta intermediária a parte física e a parte espiritual é a subconsciência que depende ao mesmo tempo do ser físico (cenestesia, temperamento) e do ser espiritual (conhecimentos juízos). É pois muito provável que a compreensão musical, intuitiva como já disse, se dê na subconsciência que possui a mesma natureza intermediária que a Música.¹⁶⁰

Nesse sentido, procura-se no presente estudo seguir o caminho do texto reelaborando e comentando o itinerário investigativo de Mário de Andrade, bem como suas inquietações referentes às categorias que poderiam solidificar sua propositura sobre os fundamentos da compreensão musical. Pela letra analítica, o musicólogo buscou uma argumentação forjada nas bases da aparição do som musical ao núcleo perceptivo humano. Em outras palavras, o som musical só se realiza pela instância da percepção humana condicionada.

Para além das particularidades culturais, o autor buscou mostrar que a recepção humana filtra a qualidade musical segundo as necessidades conscientes e subconscientes. Assim, pela capacidade de mover dinamicamente os corpos, “pelos efeitos dinamogênicos”, sua apreensão é conduzida pela particularidade da espécie humana. O pensador tratou do assunto com o compositor Luciano Gallet em carta, quando afirmou que:

[...] a música não é uma arte intelectual, arte que se compreenda pela inteligência. Hoje está provado que a música exprime os afetos todos, paixão, raiva, sensualidade vagamente. Até esses que são subjetivos. O que ela dá pelos efeitos dinamogênicos que realiza na gente são calma, efervescência, monotonia etc. E como não consegue mais do que isso, ela consegue comover mais que as outras artes porque desperta no ouvinte um estado misterioso de sublimidade em que a gente se transporta pros apelos da subconsciência que bem devia se chamar de supraconsciência porque nela é que estão as “iluminações”.¹⁶¹

¹⁶⁰ ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**: pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.50.

¹⁶¹ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, 04 maio 1927. Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

Dessa maneira, o autor indica que a entidade musical encontra ambiente propício à compreensão no núcleo sensitivo humano, situado no subconsciente, de forma que a dinâmica expressa pela música atinge e move os afetos e os estados da alma, que atuam segundo a subconsciência humana.

Cabe aclarar com maior precisão a derivação da ideia de dinâmica dos afetos. Para tanto, tomando como referência a pesquisa *mariodeandradiana*, tal explanação remete a solo histórico grego, onde se encontra um primeiro levantamento sobre a *Doutrina do Etos*.

A doutrina do etos, das qualidades e efeitos morais da música, integrava-se na concepção pitagórica da música como microcosmos, um sistema de tons e ritmos regido pelas mesmas leis matemáticas que operam no conjunto da criação visível e invisível. A música, nesta concepção, não era apenas uma imagem passiva do sistema ordenado do universo; era também uma força capaz de afetar o universo – daí a atribuição dos milagres aos músicos da mitologia. Numa fase posterior, mais científica, passaram a sublinhar-se os efeitos da música sobre a vontade e, conseqüentemente, sobre o caráter e a conduta dos seres humanos. O modo como a música agia sobre a vontade foi explicado por Aristóteles através da doutrina da imitação. A música, diz ele, imita diretamente as paixões ou estados da alma – brandura, ira, coragem, temperança, bem como os seus opostos e outras qualidades; daí que, quando ouvimos um trecho musical que imita uma determinada paixão, fiquemos imbuídos dessa mesma paixão; [...]. A doutrina grega do etos, por conseguinte, baseava-se na convicção de que a música afeta o caráter e de que os diferentes tipos de música o afetam de forma diferente. Nestas distinções efetuadas entre os muitos tipos de música podemos detectar uma divisão genérica em duas categorias: a música que tinha como efeitos a calma e a elevação espiritual, por um lado, e, por outro, a música que tendia a suscitar a excitação e o entusiasmo.¹⁶²

É possível observar os íntimos laços que configuram a imitação dos afetos na música, pela projeção humana por meio da voz.

[...] Visto que a música que concerne ao canto gravita em torno das qualidades da voz, e nisto, especialmente, em ser aguda, média ou grave, pareceu-me que deveria ser primordial que a virtude desta arte repousasse seu principal fundamento necessariamente nestas disposições [tímbricas]. E, ademais, não havendo semelhança entre cada uma destas paixões da

¹⁶² GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2014, p.20-22.

voz [grave, média, aguda], seria irrazoável que tivessem as mesmas faculdades. De fato, por serem contrárias entre si – nascidas de disposições [humanas e sonoras] contrárias –, ocorria, necessariamente, que tivesse propriedades contrárias, as quais, por sua vez, tinham força para produzir reciprocamente efeitos contrários. Visto que a voz foi concedida pela natureza aos seres animados, e ao homem, em particular, para a significação de seus próprios conceitos, era efetivamente razoável que estas suas qualidades diversas – fundamentalmente divergentes uma das outras – fossem adequadas, cada uma por si e distintamente, para expressar afeições determinadas; como também era necessário, ademais, que cada uma exprimisse, comodamente, as suas próprias afeições e não as das outras. De tal modo que a voz aguda não pudesse exprimir a afeição da média com justeza, e menos ainda a da grave; nem a grave, inversamente, a da média, e menos ainda da aguda; nem a média tampouco, a afeição da aguda ou grave. Mas, ao revés, que a qualidade de uma, sendo necessariamente àquelas opostas e reversas, surgisse como impedimento à operação da outra. A partir desta ideiação e fundamento passei a argumentar que se a música dos antigos cantasse simultânea e misturadamente várias áreas na mesma canção, como fazem nossos músicos com baixo, tenor, contralto e soprano – ou mesmo com mais ou menos vozes dispostas a um só tempo, sem dúvida teria sido impossível que tivesse podido, galhardamente, mover os afetos desejados no ouvinte [...].¹⁶³

Afetos ou estados da alma são manifestações que se exteriorizam pela projeção vocal. Variando entre grave, média e aguda, traduz, nas palavras do autor, o estado de manifestação da singularidade humana. A voz, nesse caso, é o imo laço que conduz à expressão singular da vida na sua subjetividade por meio da música. A explanação feita teve por objetivo criar a ambiência histórica da doutrina dos afetos e realçar a concretude de sua propositura.

A leitura *mariodeandradiana* acerca da compreensão do fenômeno musical aponta um delineamento que se forma na urdidura entre o cotidiano e as questões subjetivas dos indivíduos. Segundo o autor, pelas suas qualidades físicas e psicológicas, a produção musical se constrói a partir de nossas características intuitivas e dinamogênicas, percebidas como características universais dos seres humanos, mediante o sentido da audição.

Ainda que a produção musical seja concebida de forma particular, tendo em vista as mais diversas manifestações culturais apreendidas na prática cotidiana, a

¹⁶³ MEI, Girolamo. A carta. S.l., 572. Apud: CHASIN, Ibaney. **O canto dos afetos**: um dizer humanista. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.13.

expressão do som enquanto propriedade física apresenta características universais, oriundas da natureza.

A natureza oferece dois grandes modos de experiência da onda complexa que faz o som: frequências regulares, constantes, estáveis, como aquelas que produzem o som afinado, como altura definida, e frequências irregulares, inconstantes, instáveis, como aquelas que produzem barulhos, manchas, rabiscos sonoros, ruídos. [...] No nível ritmo, a batida do coração tende à constância periódica, à continuidade do pulso; um espirro ou um trovão, à descontinuidade ruidosa. [...] Ao fazer música, as culturas trabalharão nessa faixa em que som e ruído se opõem e se misturam. Descreve-se a música originariamente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos. Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar as vozes significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som constante. [...] Mas, de todo modo, os sons afinados pela cultura, que fazem a música, estarão sempre dialogando com o ruído, a instabilidade, a dissonância. [...] Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem no seu vai-e-vem ao tempo sucessivo e linear mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente. Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, as aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivo do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas. [...] O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão. As suas propriedades ditas dinamogênicas tornam-se, assim, demoníacas (o seu poder, invasivo e às vezes incontrolável, é envolvente, apaixonante e aterrorizante). Entre os objetos físicos, o som é o que mais se presta à criação de metafísicas. As mais diferentes concepções do mundo, do cosmos, que pensam harmonia entre o visível e o invisível, entre o que se apresenta e o que permanece oculto, se constituem e se organizam através da música. [...] A música traduz para a nossa escala sensorial, através das vibrações perceptíveis e organizáveis das camadas de ar, e contando com a ilusão do ouvido, mensagens sutis sobre a intimidade anímica da matéria.¹⁶⁴

¹⁶⁴ WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.26-29.

Em síntese, foram debatidas neste tópico as particularidades da compreensão e dos sentidos humanos da entidade musical segundo a letra *mariodeandradiana*, por meio do diálogo com as fontes propostas para o debate. Tanto pelo trajeto das pontuações como pelo diálogo epistolar, Mário de Andrade debateu insistentemente sobre as propriedades físicas e psicológicas da música, procurando observar que a habilidade humana em compreender determinada linguagem não é tarefa apenas do núcleo consciente. Tal compreensão reside, segundo o musicólogo, dentro dos limites da inteligência humana, porém também no subconsciente, de maneira que a manifestação musical ganha sentido sendo intuída pelas sensibilidades humanas.

No próximo tópico passa-se a discutir em detalhes determinados elementos musicais, empreendimentos realizados pelo próprio musicólogo com o objetivo de debater e problematizar as categorias que fundamentam ontologicamente a objetivação musical.

2.3 MANIFESTAÇÕES MUSICAIS: CATEGORIAS

A discussão pretendida para esta etapa tem por objetivo problematizar as características dos complexos musicais segundo a letra do musicólogo. Posto de outra forma, trata-se aqui de discutir pormenorizadamente as partículas que compõem o todo musical, em sua expressão concreta, interpretando as abstrações conceituais segundo a fórmula *mariodeandradiana*.

Para tanto, nota-se que o trajeto da investigação acerca das categorias musicais em Mário de Andrade se mostra, sob todas as perspectivas, rigorosamente amplo, uma vez que atravessou toda a vida do autor, marcada por permanências e idiosincrasias em seu pensamento musical. Dessa maneira, procurou-se assentar esta problematização em um número restrito de fontes que pudessem contemplar suas ideias referentes às categorias musicais, desde sua manifestação genérica até certos apontamentos específicos acerca de concepções rítmicas ou melódicas. Buscou-se, assim, clivar alguns comentários musicais que demonstram sua percepção estética, com o objetivo de aproximar a particularidade musicológica de Mário de Andrade e os traços que determinaram a sua experiência ou, em outras palavras, discutir as questões de sua afirmação enquanto ser social por meio de seus escritos.

O itinerário proposto pela pesquisa consiste em problematizar a música a partir da concepção mais genérica da expressão musical que o autor aponta pelo trajeto de sua obra. Em seguida, busca-se verificar as particularidades dos complexos que compõem a totalidade do fenômeno musical, para enfim retornar-se ao elemento inicial, porém sob uma nova perspectiva, pensada e problematizada, concebida dialeticamente pelas contradições que integram sua gênese, fundamentação e objetivação.

2.3.1 Manifestação musical

*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 [...]. Amar é a finalidade da obra-de-arte.*¹⁶⁵

Segundo Mário de Andrade, a força propulsora da criação artística, no caso a música, emana da necessidade de comunicação dos seres humanos. A necessidade de expressar as mais profundas percepções subjetivas e ser compreendido por seus semelhantes é que evoca a manifestação artística. A eminência social da música se deve justamente a uma particularidade humana, a vida em sociedade. O autor afirma que “é uma mentira dizer-se que pode ter um artista que crie unicamente pra si”¹⁶⁶. Em síntese, discute-se agora a objetivação artística por meio das entidades sociais e suas relações, segundo o autor.

De início, destaca-se nessa discussão a problematização referente à ontogênese da manifestação musical. Dessa maneira, respeitando o itinerário proposto pelo musicólogo, a música será aqui discutida sob a forma de sua manifestação enquanto categoria analítica.

Pelo fundamento didático, a análise das entidades musicais aqui discutidas segue o itinerário da obra *Introdução à estética musical*. Isso não significa que a discussão será restrita aos termos da referida obra. Como já apontado, o trajeto investigado de Mário de Andrade é extenso e rico em complexidades, o que acaba por sugerir desafios ao pesquisador que busca examinar seu pensamento musical.

¹⁶⁵ ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.68.

¹⁶⁶ Ibidem, p.55.

Consideradas as limitações que acompanham o presente processo, busca-se enriquecer o debate com textos em que o musicólogo aborda os complexos musicais, tais como melodia, ritmo e sincopa, temas latentes em sua letra.

Discutir a música é, segundo o autor, tratar da manifestação musical. Isso significa dizer que essa manifestação é categoria que só pode existir graças à “fusão de quatro entidades distintas: o criador, a obra de arte, o intérprete e o ouvinte”¹⁶⁷. As três entidades sociais e subjetivas são passíveis de unificação, ou seja, o criador pode ser simultaneamente o intérprete e o ouvinte. Nota-se pelo apontado que a manifestação musical é arte eminentemente social e cultural, imediata na sua forma de expressão e que carece da atuação humana para se efetivar. Como ressalta o autor, “a obra de arte musical é uma mensagem morta que adquire realidade por meio do intérprete e do ouvinte”¹⁶⁸.

Assim, analisando a propositura de Mário de Andrade, entende-se que a música se realiza por meio de sua manifestação, expressa pela relação que se estabelece entre as entidades citadas. Dessa forma, a manifestação é concebida como tal a partir do momento em que a confirmação da música enquanto música seja proporcionada pela atuação colaborativa das determinadas entidades com potencial de consumo, audição. O fundamento que confirma a entidade musical em sua forma objetiva, em síntese, está intimamente ligado à razão que norteia sua existência, a necessidade de comunicar. O musicólogo afirma, inclusive, que “o que leva o homem a criar artisticamente é principalmente o que caracterizei atrás como o desejo de amigo, a comunicação com os seus semelhantes”¹⁶⁹.

Sabe-se, no entanto, que a comunicação artística se processa de uma forma mais complexa, após a superação das necessidades de sobrevivência mais imediatas do indivíduo, como já apontado ao longo deste trabalho. De forma que, para a contemplação e interpretação da manifestação artística, é preciso um determinado grau de desenvolvimento da consciência humana. Tão somente dessa forma a comunicação artística se confirma, para além da apreensão imediata quando da aparição.¹⁷⁰

¹⁶⁷ ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.55.

¹⁶⁸ Ibidem, p.61.

¹⁶⁹ Ibidem, p.55.

¹⁷⁰ Ao analisar a manifestação artística em sua historicidade, percebe-se a existência de estágios condicionantes de sua expressão. Isso quer dizer que determinados graus de mediação entre sua aparição e sua forma essencial são intensificados à medida que a expressão artística busca por laços

2.3.2 Criador

Tomando as entidades em sua abstração singular, Mário de Andrade propôs problematizar as características de cada uma delas. Assim, denominou “criador” a entidade que representa o artista que cria a obra, no caso da música, o compositor. Já foram abordados nesta pesquisa alguns detalhes fundamentais para se entender as ideias de compositor, utilidade e função social segundo o musicólogo.¹⁷¹ Neste momento cabe destacar os comentários do autor sobre as particularidades do artista em comparação com o “homem comum”. Mário de Andrade concebeu, diferenciou e qualificou segundo seus critérios o artista, assim sintetizado:

Que é o artista criador? Não tem nenhuma diferença essencial entre ele e os outros homens do mundo. O que o distingue dos outros homens é antes uma inferioridade que uma superioridade, uma tal ou qual timidez que o leva de preferência se aplicar às necessidades superiores do espírito a preferir se servir do Belo que é uma contemplação sem posse pra expressar e se comunicar. Pode-se também dizer que o artista ama com mais intensidade porque não realiza seu amor. A timidez o leva a sublimação que não é mais do que a aplicação dos instintos amorosos em puras idealizações. Todos os homens tem prazeres estéticos em geral. Também a imaginação criadora é fenômeno geral. Todos a temos. A vida de cada homem é uma expressão em que a imaginação criadora dele se aplica. *Nós todos temos inspirações. Porém na maioria das vezes essas inspirações são práticas, determinadas pelas nossas necessidades imediatas. O artista destrói essa imediatez da necessidade idealizando a vida.*¹⁷²

de profunda ligação subjetiva. Como aponta Schoenberg discutindo que a arte “é, em seu estágio mais elementar, uma simples imitação da natureza. Mas logo torna-se imitação num sentido mais amplo do conceito, isto é, não mera imitação da natureza exterior, mas também da interior. Em outras palavras: não representa, simplesmente, os objetos ou circunstâncias que produzem a sensação, senão, antes de tudo, a própria sensação, eventualmente sem consideração ao ‘quê’, ‘quando’ e ‘como’. E a posterior conclusão acerca do objeto externo, provocador da impressão, reduz-se à causa de sua insignificante presença imediata. Em seu nível mais alto, a arte ocupa-se unicamente, em reproduzir a natureza interior. Nesse caso, seu objetivo é a imitação das impressões que, através da associação mútua e com outras impressões sensoriais, conduzem a novos complexos, novos movimentos. Nesse nível, a concisão quanto ao motivo exterior é quase de uma insuficiência indubitável. E, em todos os níveis, a imitação do modelo, da sensação ou do conjunto de sensações, é apenas de uma precisão relativa: por um lado, pelas limitações de nossa capacidade, e, por outro – consciente ou inconscientemente –, porque o material da reprodução é diferente do material ou materiais da causa. Assim que, por exemplo, pode ocorrer a reprodução de sensações visuais ou táteis com o material próprio das sensações auditivas”. SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora Unesp, 2001, p.55.

¹⁷¹ Ver páginas 10 a 16.

¹⁷² ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.57 (grifo nosso).

Pela expressão de suas ideias, vê-se que o autor considerou a “idealização da vida” como particularidade do artista. Esta nasce, contudo, de uma “inferioridade”, a impossibilidade de gozar do prazer estético, de contemplar a vida no seu imediatismo, posto que assim o artista não satisfaz suas carências prementes. Ao idealizar a vida, o artista nada mais faz do que criar novas mediações para comunicar ao outro, segundo as necessidades superiores do espírito.¹⁷³ Nesse sentido, afirma ainda que “músico é o que cria pelos sons obras-de-arte que são novas manifestações de humanidade. Só cria em Arte quem tem alguma coisa que dizer”¹⁷⁴.

Em síntese, Mário de Andrade buscou evidenciar que a importância do artista está em sua habilidade de comunicar à humanidade de uma nova forma aquilo que captou de sua sociabilidade pelo estro sensível. Dessa forma, afirmou que “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”.¹⁷⁵ A experiência do artista ao efetivar a produção criativa é resultado da sua inserção e captação nas tramas sociais.

No entanto, analisando o conjunto de afirmações de Mário de Andrade, ressalta-se um dado importante à luz da propositura *mariodeandradiana*, a experiência subjetiva. As determinações propostas em linhas gerais pelo musicólogo não esgotam as possibilidades de análise da subjetividade artística atreladas a uma experiência social e histórica do indivíduo. Nesse caso, busca-se enfatizar que os dados da particularidade só podem ser confirmados mediante a consideração dos traços subjetivos da singularidade.

Quanto mais adquire concreticidade, na análise das questões singulares, o papel que tem na estética a categoria da particularidade, tão mais claramente se revela o fato de que não pode existir um só momento da obra de arte – por mais que seja possível objetiva-la em si – que possa ser concebido independentemente do homem, da subjetividade humana. [...] A objetividade, portanto, não pode ser separada da subjetividade, nem mesmo na mais intensa abstração da análise estética mais geral. A proposição “sem sujeito não há

¹⁷³ Ver página 23.

¹⁷⁴ ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.59.

¹⁷⁵ Ibidem, p.59.

objeto”, que na teoria do conhecimento implicaria num equívoco idealismo, é um dos princípios fundamentais da estética na medida em que não pode existir nenhum objeto estético sem sujeito estético; o objeto (a obra de arte) é carregado de subjetividade em toda a sua estrutura; não existe nele “átomo” ou “célula” sem subjetividade, o seu conjunto implica a subjetividade como elemento do princípio construtivo.¹⁷⁶

Dessa forma, “as qualidades humanas existentes na particularidade pessoal, como a rapidez da percepção, a fina sensibilidade em face das impressões, a fantasia, etc., são a base de toda aptidão artística”¹⁷⁷.

[...] e se, no curso do trabalho, mesmo esta pode e deve ser aperfeiçoada até atingir altitudes originalmente insuspeitadas, isto em nada altera o fato de que estamos aqui em face daquelas qualidades que são inseparavelmente ligadas à particularidade individual, à imediata incomensurabilidade de cada personalidade. Elas não formam por si sós a aptidão, mas constituem sua base fisiológica-psicológica indispensável. Aqui é possível e necessário tão somente um aperfeiçoamento, um desenvolvimento superior do que é inato, não uma reviravolta, não uma transformação em algo substancialmente diverso.¹⁷⁸

Nesse sentido, comentando a subsunção da subjetividade artística em favor da dialética imanente à própria obra de arte, Mário de Andrade, em carta endereçada a Camargo Guarnieri, criticou a excessiva “intervenção” do artista ao assinalar caprichos estéticos subjetivos que não contribuem para a potencialidade da obra de arte, quando aponta que:

O artista desaparece, o artista se esquece de si mesmo, em benefício da única coisa sublime, da única coisa celestial e humana que existe em arte, a obra-de-arte. [...] Não são obras-de-arte que os artistas vêm produzindo, mas verdadeiros autorretratos.¹⁷⁹

¹⁷⁶ LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma Estética marxista**: sobre a categoria da particularidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p.192.

¹⁷⁷ Ibidem, p.199.

¹⁷⁸ Ibidem, p.199.

¹⁷⁹ Carta de Mário de Andrade a Camargo Guarnieri, 28 [30] ago. 1934. Cf.: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri, o Tempo e a Música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensas Oficiais de São Paulo, 2001, p.238.

2.3.3 Obra de arte

A obra de arte, segundo Mário de Andrade, é o resultado do trabalho do artista criador. A qualidade de expressar de forma autêntica um conteúdo artístico captado das relações e tramas cotidianas em sua particularidade histórica e cultural é o traço que a determina, demarcando sua originalidade.

Em consonância com o conjunto de qualidades que positivam a obra de arte, tais como autenticidade, rigor metodológico e sua mensagem, é problematizada ainda em relação à sua utilidade e compreensão. Nesse sentido, o autor aponta o valor inigualável da arte popular:

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.¹⁸⁰

Mário de Andrade reitera o caráter social da arte, afirmando que a obra do artista “não tem preço, não se vende, é patrimônio comum”.¹⁸¹ Nesse trajeto, percebe-se que o autor buscou construir íntimas ligações entre o social e a arte. Pelo seu estatuto popular e sua condição de patrimônio, a obra de arte assumida pela palavra de Mário de Andrade ganhou expressão e solidificou-se como entidade autônoma, de forma que desde que “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”.¹⁸²

Tomada na sua forma musical, a peculiaridade dessa categoria de obra de arte com relação às demais obras artísticas é que essa “é uma entidade morta a que o intérprete e o espectador vão dar vida”¹⁸³. A característica particular da obra de arte musical, em comparação com as demais obras de arte, é que depende da existência de outras entidades no seu plano de execução para que se confirme como tal. Exposto de outra forma, como já demonstrado na palavra do autor, a obra de arte musical carece da intervenção do intérprete e da existência do ouvinte para

¹⁸⁰ ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.61.

¹⁸¹ Idem. **Entrevistas e depoimentos**. Edição organizada por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, p.49.

¹⁸² Idem, op. cit., 1995, p.61.

¹⁸³ Ibidem, p.61.

que seja contemplada.¹⁸⁴ É inclusive nesse contexto que afirma outra peculiaridade da manifestação musical: “De todas as obras-de-arte a musical é a de condição mais precária porque carece dum intermediário: o intérprete.”¹⁸⁵

2.3.4 O intérprete

Na sua forma mais elementar, o “intérprete” é a figura intermediária entre o criador e o ouvinte na manifestação musical, segundo Mário de Andrade. Entidade responsável por revelar, de acordo com a execução musical, a obra de arte do compositor/criador para o ouvinte.

O intérprete revela a obra do músico. Sujeita-se pois inicialmente a uma passividade absoluta que o leva à compreensão da obra e do criador. Em seguida adquirida a compreensão deles age ativamente interpretando. Essa parece na realidade ser a verdadeira função do intérprete. E sob esse aspecto a subalternidade dele é muito grande. Recria uma obra alheia. Tem pois que dar a máxima atenção a ela pra não deturpá-la nem prejudicar o criador. A sua sujeição deve ser completa. O seu papel 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 consequência deste pensamento o intérprete deveria desaparecer.¹⁸⁶

A referência à compreensão da obra e do criador no fragmento supracitado evidencia a necessidade das mediações para que se possa ter plena fruição na interpretação de suas ideias. Pensando na manifestação artística referida pelo autor, deve-se ter em mente que a obra musical é concebida em registro escrito. Por meio do manejo de notações musicais¹⁸⁷, o artista criador passa ao papel (partitura) suas

¹⁸⁴ “A música é uma arte social ao exigir certa comunidade de executantes para dirigi-la a uma comunidade de ouvintes. Toma por evidente que o musicista é, pela natureza de sua arte, dependente dos esforços de uma sociedade para executar ou cantar a sua obra para a real existência dela. Mesmo o aparentemente abstrato *Die Kunst der Fuge [A arte da fuga]* – meras notas no manuscrito de Bach, sem qualquer indicação inclusive quanto ao instrumento ou instrumentos para tocá-las – impõe-se, é emocionante e belo em quase qualquer arranjo instrumental.” RAYNOR, Henry. **História social da música: da Idade Média a Beethoven**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p.19.

¹⁸⁵ ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.61.

¹⁸⁶ Ibidem, p.62.

¹⁸⁷ Segundo o manual *Elementos básicos da música*, “‘Notação’ é o nome pelo qual os sons são expressos numa folha de papel. Os monges medievais foram os primeiros a escrever e a indicar em

ideias sonoras, como meio de cristalizar uma objetivação singular.¹⁸⁸ Em seguida, o material musical (a obra de arte), agora codificado por meio das notações musicais, pode ser identificado pelo intérprete, que, além das habilidades práticas no manejo do instrumento musical, também goza da capacidade técnica de leitura e conhecimento dos símbolos. Só assim, após as etapas de mediação, a manifestação musical tem parte do seu trajeto concluído.

No entanto, retomando a ideia das entidades musicais proposta no início deste tópico, se por um lado a existência do intérprete é condição para a objetivação da obra de arte, por outro, a evocação musical, a realização da obra no plano concreto, depende tão somente das mãos do criador. Considerado uma fatalidade pelo musicólogo, o afloramento da personalidade do intérprete ao realizar a exposição do material musical é algo que compromete a correspondência direta entre criador e ouvinte. Sua subjetividade se funde ao trabalho do compositor, de forma que mesmo ao ouvinte mais rigoroso fica impossível reconhecer as características peculiares de cada entidade, daí a afirmação de que a obra de arte musical seria a manifestação artística mais precária, segundo Mário de Andrade.

linhas horizontais os sons com as respectivas alturas. Inicialmente, usaram uma única linha. Mais tarde, outras foram acrescentadas, formando uma pauta, possivelmente de quatro, cinco, seis ou até mesmo de oito linhas. Finalmente, a pauta de cinco linhas acabou sendo aceita como a que tinha mais utilidade e a que proporcionava leitura mais fácil. As diferentes notas são colocadas tanto sobre linhas como nos espaços entre elas. Quanto mais alta a posição de uma nota na pauta, mais alto (agudo) será o seu som.” BENNET, Roy. **Elementos básicos da Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.11.

¹⁸⁸ A ideia de uma música escrita, assumindo um sistema de símbolos e notações que configuram a composição de uma partitura musical, marca uma particularidade histórica, a maneira como se pensava o fazer musical. Tanto a notação musical como a necessidade de um intérprete diferente do compositor para a execução da obra não acompanham a história da música na forma que se apreende pela letra *mariodeandradiana*. Não é objetivo deste trabalho analisar ou problematizar a escrita e a notação musical. Basta ter claro que o desenvolvimento de uma linguagem simbólica para música busca atender às necessidades práticas que se colocavam para a execução musical. A música impressa deriva dessa mesma complexidade e tem relevância a partir do século XV, de quando datam suas primeiras aparições. Como afirma Raynor, “a impressão de música veio a ser uma possibilidade técnica no último quartel do século [XV], mas a dificuldade de reproduzir graficamente as complexidades da notação contemporânea, e a incerteza de um mercado válido para música composta no que podemos chamar de princípio de consumismo que exigia a quase imediata substituição da obra logo após ter sido ouvida uma ou duas vezes, tornava a sua publicação uma empresa comercial arriscada”. RAYNOR, Henry. **História social da música: da Idade Média a Beethoven**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p.118.

2.3.5 O ouvinte

Parte que encerra o ciclo das entidades sociais que fundamentam a manifestação musical, “o ouvinte” é o sujeito que confirma todo o complexo das mediações para a objetivação sonora em forma de música. Nas palavras do autor,

Ouvinte é o ser psicológico que toma uma atitude desinteressada de contemplação diante da manifestação musical. Desde que se dê essa 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. [...] 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.¹⁸⁹

Nota-se, assim, que a fruição objetiva da obra de arte está condicionada a uma contemplação, uma passividade, que na palavra do autor surge como ação desinteressada, o que significa dizer que o ouvinte deve estar descomprometido com qualquer necessidade prática imediata. Ou seja, o ouvinte toma a manifestação sonora como objeto contemplativo, de modo que toda a sua atividade intelectual deve se destinar a ouvi-la.

Pelas características apontadas, é possível inferir que a particularidade da manifestação musical ante as demais manifestações artísticas reside no fato de demandar do espectador, nesse caso o ouvinte, um comportamento deveras distinto, pelo caráter desinteressado da linguagem musical, elevada à condição de obra de arte. Dessa forma, Mário de Andrade sugere:

Entre a sugestibilidade da música e das outras artes há, senão uma diferença radical, pelo menos uma diferença essencial de percentagem da atividade do espectador. Diante dum quadro, dum poesia que descrevam qualquer coisa, a atitude do espectador é dum extrema, senão total passividade. O carvalho está à esquerda, com o regato banhando-lhe as raízes e há montanhas no longe. Isso a poesia e o quadro dizem e isso nós recebemos, vemos, concebemos. [...] Diante dum composição musical intitulada “Paisagem”, que tenha por epígrafe essa mesma descrição que o espectador leia no programa antes de começar a execução, a

¹⁸⁹ ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.65.

atitude deste espectador difere fundamentalmente como atividade. [...] Na maioria das vezes esquecerá montanha e carvalho, para ver uma paisagem totalmente dele. Enfim, diante duma paisagem vista ou lida, nós ficamos impossibilitados de movimentá-la, enriquecendo-a de elementos outros que não os apenas descritos. Isso porque a nossa atividade é eminentemente, é exclusivamente passiva. Ao passo que o ouvinte visualizador de música, é obrigado pela própria ininteligibilidade da música, a ter uma atitude imediatamente ativa e criadora.¹⁹⁰

Vê-se assim que, por mais desinteressada que seja a audição musical, a peculiaridade da linguagem não permite ao ouvinte a fruição psicologicamente contemplativa e estática. Pela ausência de destinação imediata, os sons musicais são passíveis de livre apreensão e interpretação pela comunidade que os recebe, tendo sua significação assentada em solo subjetivo.

Ainda que se possa concluir por deveras tortuosa a interpretação do complexo musical, segundo sugere Mário de Andrade, a passividade proposta ao ouvinte tem um único objetivo, o prazer estético. Tendo como “princípio determinante a sua imediateza”, observa que “o prazer estético não necessita de pensamento pra se realizar”¹⁹¹. De forma que argumentou:

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 [...] e por isso muito mais exata que a do pseudo-ouvinte em que a atividade crítica é simultânea à manifestação do artista.¹⁹²

Nesse sentido, o autor buscou esclarecer que a audição musical não carece de prévio estudo para que se desfrute o prazer estético. Sua argumentação evidencia teor crítico contra o ouvinte que assume uma ação ativa diante da manifestação musical.

Interpretando a propositura *mariodeandradiana*, percebe-se que compreensão e fruição da manifestação musical são ações independentes. Compreender a música pode fornecer informações das mediações até certo limite,

¹⁹⁰ ANDRADE, Mário de. Terapêutica musical. In: Idem. **Namoros com a Medicina**. São Paulo: Martins, 1972, p.20-21.

¹⁹¹ Idem. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.65.

¹⁹² Ibidem, p.66.

como já se viu anteriormente. No entanto, a fruição pelo prazer estético independe dos conhecimentos adquiridos previamente no que concerne às particularidades de determinada audição.

Uma vez discutidas as entidades sociais que se fundem e confirmam a manifestação musical, verticaliza-se agora a problematização das categorias específicas do complexo sonoro-musical da obra de arte. Faz-se importante ressaltar que toda e qualquer sistematização dos complexos musicais, seja na sua forma mais genérica ou em termos rigorosamente técnicos, consiste em experiência histórica e cultural, como resultado do trabalho humano. Foram as necessidades práticas postas enquanto limites à expansão humana que levaram o homem a explorar seu potencial, por meio da insistência em superar as condições limítrofes da vida, desenvolvendo assim suas habilidades inatas e condicionando sua vida segundo suas respectivas demandas particulares.

Retornando à análise proposta, a letra *mariodeandradiana* sugere que duas características particulares possibilitam que a manifestação musical goze de “força biológica excepcional [...] em comparação com as demais artes”.¹⁹³ São elas, segundo o autor, a “força contundente do seu ritmo” e a “indestinação intelectual do seu som”.¹⁹⁴

Postos em análise, vê-se que ritmo e som se organizam e se objetivam segundo a atividade humana em ambiência compreensível, seja pela dimensão fisiológica ou psicológica. A necessidade de operar os complexos musicais firma-se à medida que o ser humano, mesmo nem sempre consciente das consequências totais de seus atos, conscientiza-se da necessidade de comunicar.

A música, em sua história, é uma longa conversa entre o som (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o ruído (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados). Som e ruído não se opõem absolutamente na natureza: trata-se de um continuum, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar, definindo no interior de cada uma qual a margem de separação entre as duas categorias [...]. Enquanto experiência do mundo em seu caráter intrinsecamente ondulatório, o som projeta o limiar do sentido na medida da sua estabilidade e instabilidade relativas. Esse sentido é vazado de historicidade – não há nenhuma medida absoluta para o grau

¹⁹³ ANDRADE, Mário de. Terapêutica musical. In: Idem. **Namoros com a Medicina**. São Paulo: Martins, 1972, p.13.

¹⁹⁴ Ibidem, p.13.

de estabilidade e instabilidade do som, que é sempre produção e interpretação das culturas (uma permanente seleção dos materiais visando o estabelecimento de uma economia de som e ruído atravessa a história das músicas: certos intervalos, certos ritmos, certos timbres adotados aqui podem ser recusados ali ou, proibidos antes, podem ser fundamentais depois). [...] O modo de conceber e praticar as escalas musicais, nas mais diferentes culturas, é decisivo para a administração da relação entre som e ruído, e define o caráter mais estável ou instável dos materiais sonoros.¹⁹⁵

2.3.6 Ritmo

*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. O tempo é a organização abstrata do movimento. O ritmo é a organização expressiva do movimento.*¹⁹⁶

Discutindo sobre as peculiaridades do ritmo nas artes, Mário de Andrade aponta:

Todas as artes tem ritmo, mesmo as artes da imobilidade, mas o ritmo musical organiza com mais energia e dinâmica do ser. Isso deriva da sua liberdade. Na música o ritmo aparece nu, o ritmo é puro, sem elementos que o disfarcem e o distraiam. Na música, o ritmo não está condicionado a formas ou sons reconhecíveis ou explicáveis intelectualmente, como na pintura, na escultura, na arquitetura, na literatura. Com efeito na própria poesia e principalmente na oratória, únicas artes que se aproximam da música como poder psicológico, o ritmo ainda aparece condicionado a sons de valor intelectual, as palavras. De forma que ele se enfraquece, vê derivado grande parte do seu efeito fisiológico pelos interesses psicológicos da frase.¹⁹⁷

Vê-se que a particularidade do ritmo musical reside na sua independência em relação às demais formas de linguagem, como no caso da palavra ou da poesia. Esclarecendo mais profundamente as características do ritmo musical, o autor indica que sua força evocativa se perde quando se alia a linguagens atreladas ao núcleo consciente do ser humano. Entretanto, ganha força...

¹⁹⁵ WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.30-31.

¹⁹⁶ ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p.79.

¹⁹⁷ Idem. **Terapêutica musical**. In: Idem. **Namoros com a Medicina**. São Paulo: Martins, 1972, p.13-14.

Ao passo que o som musical não tem sentido algum, não diz coisa alguma nenhuma reconhecível pela inteligência como representação, quer do mundo exterior, quer do nosso mundo interior. Qualquer palavra e qualquer agenciamento de palavras, desvia o seu poder rítmico para a representação duma imagem ou dum juízo que nada tem que ver com o ritmo e o impurifica. Na música, como os sons não são representação de coisa alguma, e as melodias são puras imagens sonoras de sentido próprio, o ritmo se apresenta puro, indisfarçado, não desviado, contendo a sua significação em si mesmo. Daí poder ele manifestar toda a sua violenta força dinamogênica sobre o indivíduo e sobre as multidões.¹⁹⁸

Nesse sentido, percebe-se que o ritmo musical é a instância que encontra a mais farta conexão somática quando em contato com os seres humanos, justamente por se despir de desvios intelectuais. Tais desvios nada mais são do que elementos captados pela consciência humana – formas de linguagem de apreensão mais imediata, como as letras e poesia – que, por encontrarem codificação consciente, suprimem fortuitamente uma íntima e exclusiva conexão do consciente com o ritmo musical.

A ambiência que possibilita a fruição do ritmo musical é fruto de uma identificação por meio dos sentidos, histórica e culturalmente condicionados. Propondo uma interpretação da letra do musicólogo, isso significa dizer que a manifestação rítmica da música é um reflexo estético da vida cotidiana.

Não há dúvida de que a existência biológica dos homens (e dos animais) assim como os dados de seu mundo circundante apresentam inúmeros fenômenos rítmicos [...]. Por um lado, os elementos da rítmica da natureza que envolve o homem (dia e noite, estações etc.). [...] A vivência desta rítmica da natureza externa pressupõe pois a sensação, a convicção de uma certa “segurança” a respeito de seu funcionamento regular. Tal afirmação explica-se “que um ritmo de tais fenômenos naturais não pode ser percebido para além de sua sucessão, relevo, se concebem objetivamente inquestionáveis, como absolutamente independentes de nossa intervenção”. Por outro lado existem determinados fenômenos rítmicos da existência somática do homem (respiração, batimentos cardíacos, etc.). Embora durante muito tempo tenham sido pouco conscientes, esses fenômenos tem necessariamente grande influência em todo o comportamento humano [...] o ritmo é pois um elemento da existência fisiológica do ser vivo.¹⁹⁹

¹⁹⁸ ANDRADE, Mário de. Terapêutica musical. In: Idem. **Namoros com a Medicina**. São Paulo: Martins, 1972, p.14.

¹⁹⁹ LUKÁCS, Georg. **Estética**: La peculiaridad de lo estético. 1- Cuestiones preliminares y de principio. Barcelona/ México, DF: Ediciones Grijalbo, 1966, p.266-267.

Justamente por integrar os fenômenos mais essenciais da vida desde a sua etapa mais incipiente, as manifestações rítmicas da vivência objetiva se entrelaçam nas manifestações artísticas pelo laço supostamente urdido em ambiência humana. O ritmo musical, por sua aparição elementar, de percepção imediata e fisiológica, consegue expressar esteticamente tais traços da vida prática.

O ritmo está na base de todas as percepções, pontuadas sempre por um ataque, um modo de entrada e saída, um fluxo de tensão/distensão, de carga e descarga. O feto cresce no útero ao som do coração da mãe, e as sensações rítmicas de tensão e repouso, de contração e distensão vêm a ser, antes de qualquer objeto, traço de inscrição das percepções. [...] A Música é capaz de distender e contrair, de expandir e suspender, e condensar e deslocar aqueles acentos que acompanham todas as percepções. O ritmo é a forma do movimento, ou a forma em movimento, que a música dá a perceber geralmente através de um pulso, um certo batimento regular e periódico (muitas vezes apenas implícito), que serve de base a variações de motivos longos e curtos, rebatidos entre os tempos e contratempos. Esse rebatimento pulsante depende das acentuações, dos pontos tônicos e átonos dançando o tempo, variações sutis de intensidade que definem o seu perfil e seu fluxo.²⁰⁰

2.3.7 Indestinação intelectual do som

Todas as artes usam de elementos que são imagens da vida, diretamente compreendidas pela inteligência. Se um quadro, se uma poesia nós compreendemos também pelo que eles nos representam da vida, e é reconhecido pela nossa experiência, se a própria arquitetura é compreensível pela finalidade prática de suas formas, portas para entrar, tetos para cobrir, etc.; a música, pelo contrário, não contém imagens que sejam representações inteligíveis.²⁰¹

A “indestinação” intelectual do som musical é reconhecida por Mário de Andrade também como elemento que conduz a música para uma ambiência humana pela sua excepcional força biológica. Fundamentalmente, indestinação intelectual significa não conter representações imediatas passíveis de ilações referentes à vida prática objetiva, como por exemplo a palavra. Por essa peculiaridade o “som musical, se por um lado deixa que o ritmo se manifeste em toda a sua força, puro e

²⁰⁰ WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.29-30, 66.

²⁰¹ ANDRADE, Mário de. Terapêutica musical. In: Idem. **Namoros com a Medicina**. São Paulo: Martins, 1972, p.19-20.

sem desvio, por outro lado também se manifesta puro e sem desvio, contendo a sua significação em si mesmo.”²⁰²

Assim, a análise da escritura *mariodeandradiana* permite afirmar que, ao manifestar-se em sua forma “pura”, proveniente da ação humana – sendo tocado por algum instrumento ou expresso pela voz –, o som musical, destituído de elementos a confirmar sua imediata ambiência humana, palavra, expressão evocativa de sons onomatopaicos ou qualquer significado imediato à consciência, apresenta-se como ordenação sonora que, entretanto, não se afirmou de forma cristalizada ao longo da história. Trata-se aqui de um processo que se determina pela herança histórica e cultural. Em outras palavras, busca-se afirmar que a leitura da dimensão sonora e sua respectiva ambientação e compreensão repousa em cenário de significação histórica e cultural.

Para fazer música, as culturas precisam selecionar alguns sons entre outros. [...] Para fazer esse recorte, que equivale à decomposição arbitrária do contínuo e consiste na decomposição do contínuo das alturas melódicas numa infinidade de escalas musicais possíveis, as culturas estarão fundadas na intuição de um fenômeno acústico decisivo, que é a série harmônica subjacente a cada som. Por razões físicas que não cabe explicar aqui, uma corda, vibrando numa certa frequência fundamental, ressoa internamente outras frequências que são seus múltiplos, frequências progressivamente mais rápidas, muito dificilmente audíveis, mas que compõem o corto timbrístico do som [...]. Um som musical, de altura definida, tocado por um instrumento, ou cantado por uma voz, já tem, embutido dentro de si, um espectro intervalar. Isso vale dizer que ele contém já uma configuração harmônica virtual, dada por múltiplos intervalos ressoando ao mesmo tempo. Mais do que uma simples unidade que vai produzir frases melódicas, cada som já é uma formação harmônica implícita, um acorde oculto. [...] Todas melodias existentes são compostas com um número limitado de notas. Assim como a língua compõe suas muitas palavras e infinitas frases com alguns poucos fonemas, a música também constrói sua grande e interminável frase com um repertório limitado de sons melódicos (com a diferença de que a música passa diretamente da ordem dos sons para a das frases, sem constituir, como a língua, uma ordem de palavras).²⁰³

²⁰² ANDRADE, Mário de. Terapêutica musical. In: Idem. **Namoros com a Medicina**. São Paulo: Martins, 1972, p.19-20.

²⁰³ WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.59-60 e 71.

Histórica e culturalmente estabelecida, a relação entre som e palavra pode ser explicada pelas contradições imanentes à comunicação pela via artística socialmente determinada. Durante um longo período da história social da arte, a manifestação musical pagou tributo à comunicação linguística verbal, de forma que os ritmos musicais respeitassem os fundamentos rítmicos das palavras, o texto da poesia fosse claramente cantado e entendido pelos ouvintes e os floreios da composição musical não desvirtuassem a apreensão da mensagem poética. Deve-se levar em conta que as idiosincrasias na relação entre som e palavra atendem a um constante exercício de superação das dificuldades comunicativas e surgimento de novos desafios, segundo a dialética social, posto que tais desafios derivam em maior parte do caráter da inteligibilidade do texto musical.

Deve-se ter em mente que, até a completa dissolução da sociedade feudal, os princípios da composição musical, atrelados ou não às ordens dominantes, buscaram em sua maioria respeitar as diretrizes do texto poético. Traçando uma audaciosa linha do tempo, percebe-se que desde a *Poética* de Aristóteles até os tratados musicais de Gioseffo Zarlino (1517-1590) durante o renascimento ressaltam a importância do texto frente ao conteúdo musical. A emancipação do material musical de ordem estritamente sonora com relação ao conteúdo poético não pode ser avaliada segundo um aspecto cronológico específico, mas percebe-se um número de composições estritamente instrumentais já em fins do século XVII. Isso não significa dizer, no entanto, que a música puramente instrumental não era praticada anteriormente.²⁰⁴

Neste capítulo foram expostos alguns pensamentos *mariodeandradianos* no que concerne aos aspectos artísticos e estéticos da música. Extraído da epistolografia musical (interlocutores músicos) os elementos centrais dessa discussão, procurou-se dialogar com as demais produções do autor, que buscou levar o debate estético para além de uma apreensão meramente artística, mas vinculando a necessidade do debate das funções sociais do artista. Fundado em solo histórico, o debate estético proposto pelo professor é marcado pelos eventos sociais que encontram vida em sua letra. Sejam os movimentos políticos brasileiros ou as guerras mundiais, o pensamento crítico do autor buscou atinar para as questões práticas da arte frente aos eventos cotidianos.

²⁰⁴ Um estudo de grande envergadura pode ser visto em: GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2014.

Para a etapa seguinte, pretende-se inserir no debate os interlocutores de Mário de Andrade. Tanto os contemporâneos que o acompanharam em vida como pesquisadores futuros que de alguma forma preocuparam-se com a questão musical fundamentada pelo autor.



CAPÍTULO III – MÁRIO DE ANDRADE: PROCESSO CULTURAL

*Não se ensina música no Brasil, vende-se virtuosidade.*²⁰⁵

O ano era 1935. Mário de Andrade discursava durante sua oração de paraninfo para os alunos e alunas formandas do Conservatório Dramático Musical em cerimônia de encerramento das atividades daquele ciclo. A essa altura já havia assumido o cargo de direção do Departamento de Cultura da cidade e, na trama dos serviços de escritório, o artista se perdia em meio à burocracia do novo ofício.

Como de costume, o professor Mário de Andrade, mesmo afastado dos afazeres pedagógicos no Conservatório, era convidado para discursar ao corpo de egressos daquele período. Já havia discursado algumas vezes no passado, conforme registros encontrados referentes aos anos de 1922 e 1925. Dessa feita, no entanto, o discurso parecia sofrer das vicissitudes causadas pelas experiências na lida da burocracia estatal, somadas às crises pedagógicas enfrentadas pelo professor. Vale lembrar que, em 1931, o inquieto pedagogo já havia se envolvido nos malogrados projetos de reforma curricular do Instituto Nacional de Música.

O ponto central da crítica proferida pelo autor no fragmento destacado é o virtuosismo. Em termos amplos, Andrade criticava o aprendizado da música estritamente técnico, com finalidades performáticas. Defendeu ao longo de sua vida um projeto pedagógico musical em que a formação de novos artistas estivesse condicionada para além da mera performance instrumental, seu desejo era uma formação para o completo domínio dos fundamentos, da história e das técnicas artísticas.

Neste capítulo pretende-se problematizar as particularidades da perspectiva *mariodeandradiana* imersas na trama cultural em que se inseria. Para tanto, além do trato com as fontes, estabelece-se aqui diálogo com outros interlocutores que se debruçaram sobre o tema.

²⁰⁵ ANDRADE, Mário de. Cultura musical. In: Idem. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991, p.189.

3.1 OBRA LITERÁRIO-MUSICAL: OBJETIVAÇÃO

O itinerário da presente pesquisa foi elaborado com base em fontes colhidas da obra literário-musical de Mário de Andrade. Em outras palavras, o ponto de partida definido é investigar e problematizar os escritos em que o autor trata da temática musical, tanto na perspectiva estética como na estrutural, debatendo sobre os agentes que compunham ou tocavam música.

Pelos caminhos percorridos até aqui, pode-se dizer que de seus escritos emanam ideias comprometidas com as circunstâncias em que foram concebidas. Sua escrita evoca diversas experiências vividas e uma consciência que se transforma por meio das ações adotadas na prática das necessidades materiais e concretas. Assim, pensamentos ora coerentes, ora em franca contradição evidenciam-se na análise de suas teses, vivamente narradas.

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos. [...] Isso aponta para o parentesco entre esse senso prático e a natureza da verdadeira narrativa. Ela traz sempre consigo, de forma aberta ou latente, uma utilidade. Essa utilidade pode consistir por vezes num ensinamento moral, ou numa sugestão prática, ou também num provérbio ou norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte [...]. O conselho tecido na substância da vida vivida tem um nome: sabedoria.²⁰⁶

Dessa forma, cabe notar a praticidade com que Mário de Andrade escrevia, expressava as suas experiências, fornecendo dados concretos sobre as condições estruturais da música no Brasil. Retomando a ideia exposta na epígrafe deste capítulo, para além de mera ilustração, percebe-se o potencial da crítica ao virtuosismo tecnicista em confronto com o aprendizado musical. Por trás do elemento crítico, ou melhor, buscando compreender a concretude das percepções do professor, observa-se um cenário de instabilidades quanto à formação e manutenção da classe musical.

²⁰⁶ BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Idem. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.216-217.

Tendo completado naquele momento um ano de serviços na direção do Departamento de Cultura, Mário de Andrade reclamava que “Não existe um mecenas no Brasil [...]. Nós só podemos realmente contar com as iniciativas oficiais”²⁰⁷. Vê-se que os mecanismos artísticos e musicais, segundo Mário de Andrade, estavam limitados aos interesses do Estado, que por sua vez comprometia-se a oferecer ao público obras de artistas consagrados em vez de fomentar novas produções.

Conforme se pode observar, “Na verdade, o que havia não era a ausência de compositores atuantes, mas a falta de um mercado de música de concerto capaz de estabelecer a reputação de compositores locais”²⁰⁸, de forma que, sem os esforços do diretor do Departamento de Cultura, a subvenção artística para além da manutenção do gosto das elites seria inexistente.

Nessa conjuntura, é possível notar que a motivação da escrita do professor residia, em parte, na preocupação com um cenário musical caracterizado pela pulverização de sua classe. E a ação pedagógica na formação desses artistas seria ponto essencial para a inversão desse quadro.

Quereríeis talvez observar o fenômeno do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo? Quem quer lhe conheço os estatutos e a constituição didática, se convencerá da finalidade popular da nossa casa. Pelos seus preços e pelas poucas credenciais de educação escolar que exige dos seus alunos, é evidente que o Conservatório não se destina à formação de elites musicais refinadíssimas, porém à popularização da música.²⁰⁹

Partindo da análise dos escritos do professor, algumas questões podem surgir no bojo do discurso apresentado. No caso, questiona-se aqui a exemplaridade da instituição Conservatório Dramático e Musical de São Paulo no que concerne aos projetos vislumbrados pelo orador. Como apresentado em discussão anterior (ver capítulo 1, item 1.1), Mário de Andrade ingressou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1911, quando tinha 18 anos. Sabe-se que o irmão Renato já frequentava a mesma instituição anos antes. Tendo àquele momento já

²⁰⁷ ANDRADE, Mário de. Cultura musical. In: Idem. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991, p.191.

²⁰⁸ EGG, André. O modernismo musical no Brasil. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (Orgs.). **Arte e política no Brasil: modernidades**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.355.

²⁰⁹ ANDRADE, op. cit., p.189.

vivenciado diversas experiências com relação à música, o então aluno empenhou-se no aprendizado da teoria e da técnica musical, o que possibilitou que em pouco tempo de Conservatório já fosse convidado para ser aluno de matérias teóricas. Em 1922, Mário de Andrade foi chamado a integrar o quadro de professores da mesma instituição, fato simbólico para que se possa analisar seu discurso de paraninfo.

Seguindo a perspectiva de análise proposta, ainda que não seja objetivo desta pesquisa investigar as estruturas pedagógicas e a composição do substrato discente do Conservatório, a documentação deixada pelo professor revela-se intrigante quanto aos seus anseios. Esperava que a função da entidade pedagógica fosse incluir e popularizar a música – segundo sua concepção de música artística – entre o segmento populacional mais amplo da cidade de São Paulo. Fosse mediante as poucas exigências quanto à educação escolar ou pelos baixos preços a serem pagos pelos alunos e alunas como mensalidade, esses fatores assumiam preponderância na argumentação a favor do papel popularizador da escola de música em questão.

Porém, analisando os tempos de aluno de Mário de Andrade e, anos mais tarde, o perfil dos estudantes da classe do então professor, pode-se questionar o quadro social dos frequentadores e frequentadoras do Conservatório. O próprio Mário de Andrade herdara condições materiais que o colocavam em situação deveras divergente se considerada a média da formação social no período. Vale notar que:

Nesse momento, o impulso de crescimento de São Paulo gerou um excedente social que sua estrutura urbana e o desenvolvimento econômico eram incapazes de absorver e acomodar em formas permanentes de ocupação e sustento. Deste modo, principalmente negros e imigrantes passam a organizar suas vidas a partir de papéis informais, improvisando das mais variadas formas de sobrevivência.²¹⁰

Problematizando as falas do orador ante os dados sobre a formação social do período, é possível ter ideia, ainda que de forma limitada, do quadro plural e das diferentes condições materiais que invadiam o espectro social. Notadamente as inquietações que refletem a singularidade do professor surgem da sua trajetória subjetiva vinculada às condições materiais da vida. As contradições entre as mais

²¹⁰ MORAES, José Geraldo Vinci de. **As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX.** Rio de Janeiro: Funarte, 1995, p.120.

diversas formas de viver limitariam as afinidades culturais, de forma que, devido às respectivas condições materiais, o gozo e a fruição da vida dos trabalhadores estariam condicionados às particularidades históricas do desenvolvimento industrial capitalista de São Paulo.

Apesar do quadro, não significa dizer que não havia estratégias para se ouvir música. Com a expansão do capitalismo em solo paulista, novas formas de ver, sentir, pensar e ouvir se forjaram.

Na São Paulo de fins dos anos 20, bastava não chover – e haver música – que não faltariam os basbaques. No Triângulo Central, os passantes encetavam um caminhar vagaroso quando ouviam os primeiros acordes da vitrola ecoando o último tango ou a mais nova modinha. Funcionários sem importância, vendedores, desempregados, ou um público “mais bem posto, de maneiras comedidas, de bengala e de pasta”, todos acabavam demorando-se diante das vitrines sonoras, “fingindo verem as músicas expostas”. [...] Era o “lírico [...] abstrato [...] sem gestos, sem tenores ou primadonas, o lírico em lata, de distribuição gratuita como um brinde comercial”. Ali, parados diante das músicas expostas, desejavam sofrer as tristezas e o lirismo de um fado ou opereta, num comedimento dolorido, e arriscavam movimentar alegremente seus ombros e maxilares quando envolvidos pelas marchinhas carnavalescas ou sambas do momento.²¹¹

Novos elementos possibilitavam a circulação da música na cidade. Ainda que as transmissões orais representassem uma parcela do acesso à música nas ruas, fora dos recintos das elites, de forma gratuita, mundana e ordinária, prática secular transmitida desde o período colonial, a introdução da música mecânica e da vitrola como tecnologia para reproduzi-la possibilitou um aumento considerável na difusão do repertório, até então desconhecido por grande parte da população citadina, que não frequentava as salas de concerto.

Em meados da década de 1920, no Brasil e em toda a América Latina, a reprodução do som por meio de gramofones ou fonógrafos não era uma realidade desconhecida. As ruas das capitais latino-americanas conheciam bastante bem esse som [...] desde inícios do século XX.²¹²

²¹¹ GONÇALVES, Camila Koshiba. Vitrola paulistana pelos olhos e ouvidos de um basbaque-andarilho. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010, p.321-322.

²¹² PÉREZ GONZÁLES, Juliana. **Da música folclórica à música mecânica**: Mário de Andrade e o conceito de música popular (1897-1945). São Paulo: Intermeios, 2015, p.172.

É, portanto, significativo notar a popularização, bem como as diversas formas de sentir e ouvir as manifestações musicais. Os novos meios de reprodução musical, aliados às práticas anteriores, representavam para o substrato social múltiplas possibilidades de fruição material da música, para além das salas de concerto.

A cidade ia gerando assim, incessantemente, dia e noite, uma viva e intensa musicalidade que retratava de algum modo a vida dos paulistanos. Várias formas musicais povoavam a cidade colaborando para construir esta polifonia dos sons da trilha sonora que acompanhava o cotidiano de São Paulo. A produção e difusão destes sons se materializavam nas ruas de inúmeras maneiras: poderia ocorrer de modo informal com os pregões e serenatas, com uma relativa organização através do choro, ou então com as bandas, grupos geralmente institucionais, mas que ocupavam e animavam as ruas com seus sons.²¹³

Em meio à ebulição comercial e cultural que transformava as maneiras do ouvir musical, às tendências tecnicistas que proclamavam o virtuosismo como a quintessência musical e ao desinteresse do mecenato privado em ações espontâneas para dinamizar o mercado musical, Mário de Andrade creditava sua esperança de resistência aos formandos e formandas do Conservatório.

Compreendeis certamente o que significam estes enxames sonoros de diplomandos que o Conservatório solta anualmente sobre o corpo do nosso Estado. São já muitas centenas de artistas menores que se perderam na multidão nacional, tocando e ensinando. [...] O que me orgulha sois vós, senhores diplomandos, é o enxame. O que me orgulha é a professorinha anônima do Bexiga ou da Moóca, a mulher de Taquaritinga ou Sorocaba, que ensina seu Beethoven ou, dormidos os filhos, inda soletra aos ouvidos da rua algum noturno de Chopin.²¹⁴

A preocupação em ressaltar o “enxame”, ou seja, o grupo de formandos e formandas que, uma vez concluídos os estudos, engrossariam o caldo de musicistas da cidade, agora profissionais, assumia em seu discurso um sentido amplo que cabe agora discutir. Dois elementos que se caracterizam pela particularidade do período podem fornecer alguns caminhos para a compreensão do valor do “enxame” de

²¹³ MORAES, José Geraldo Vinci de. **As sonoridades paulistanas**: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1995, p.130.

²¹⁴ ANDRADE, Mário de. Cultura musical. In: Idem. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991, p.189.

musicistas a compor os estratos populares paulistas – ambas as questões relacionadas às condições objetivas do fazer musical da cidade e aos aparatos que o condicionavam. O primeiro elemento seria a lacuna existente entre os notórios compositores brasileiros do passado, a exemplo de José Maurício e Carlos Gomes, e a pouca reverberação nacional dos compositores do período.

Problema grave do meio musical com o qual se deparavam os modernistas era a inexistência de compositores ativos em São Paulo. Não só compositores. São Paulo também não tinha nenhuma orquestra ativa, e as temporadas operísticas eram muito tímidas. Nesse sentido, a emergente capital da província cafeeira ainda era pouco desenvolvida, especialmente em comparação com o Rio de Janeiro, que tinha atividade orquestral permanente desde os tempos da corte, e uma instituição de ensino consolidada desde 1855 (Conservatório Imperial).²¹⁵

O segundo elemento que se pode supor na interpretação de Mário de Andrade quanto ao estado conjuntural da profissão era a existência de poucas entidades estáveis dispostas a contribuir para a existência de um mercado musical.

Em contraste com o Rio de Janeiro, a vida musical de São Paulo girava em torno de umas poucas instituições, especialmente o Conservatório Dramático e Musical fundado em 1909, e a Sociedade de Cultura Artística (SCA), criada em 1912 e atuante principalmente na promoção de conferências e uns poucos concertos.²¹⁶

Nesse caminho, buscando problematizar as ideias de Mário de Andrade acerca das condições materiais do ofício musical na cidade de São Paulo, supõe-se que, para o professor, estar à frente do grupo de pessoas que se formavam musicistas àquele período era a oportunidade de exaltar suas inquietações quanto às contradições entre a cultura musical e o diletantismo virtuosístico. Em outras palavras, por meio do discurso proclamado, o orador parecia esperar que, com a consistência de elites “letradas” musicalmente, o meio musical, fosse nas relações entre professores e alunos, fosse por meio dos aparatos que possibilitavam a realização de espetáculos musicais, tornasse-se dinâmico e gozasse de autonomia.

²¹⁵ EGG, André. O modernismo musical no Brasil. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (Orgs.). **Arte e política no Brasil: modernidades**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.358.

²¹⁶ Ibidem, p.358.

Destaca-se, mais uma vez, que a fala do professor naquele momento atendia às circunstâncias de sua experiência pessoal, sobretudo aquela à frente do aparato estatal, enquanto diretor do Departamento de Cultura da cidade. Entre os anos de 1935 e 1938 o musicólogo ocupou o cargo de diretor no Departamento de Cultura da cidade de São Paulo (ver cap. 1). Nesse momento Andrade teve a oportunidade de vivenciar a burocracia do sistema estatal para implantar seus projetos, que sintetizavam, conforme suas percepções, as necessidades de instrumentalização e educação dos populares.

Os projetos visavam, por um lado, a fixação e a preservação da cultura nacional, bem como a formação de técnicos especializados; por outro, dirigiam-se à coletividade, de imediato, com as bibliotecas, programação de concertos e o incentivo aos conjuntos amadores. Dentre os projetos [...]: criação do Coral Popular, ampla franquia aos Concertos promovidos pelo Departamento, abertura de parques infantis com programações estudadas para cada região do município. A Discoteca Pública, com dotação especial para a compra de aparelhos e discos, atraía cada vez mais ouvintes, inclusive em audições comentadas. A população tinha também pronto acesso ao Coral Paulistano e Madrigal formado por alguns cantores do grupo maior, Orquestra Sinfônica, Quarteto e Trio. Contava também com duas bibliotecas particulares [...]. Os projetos que requisitaram mais tempo para se efetivar foram: a construção do novo edifício da Biblioteca Municipal [...], o restauro de documentos sobre a História dos municípios do Estado, o inventário dos monumentos a serem recuperados pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e as premiações para trabalhos publicados na Revista do Arquivo Municipal. Os levantamentos demográficos das zonas da cidade, as pesquisas folclóricas de âmbito nacional e um museu que registrasse depoimentos de personalidades ilustres – o museu da palavra – foram pensados pelo interesse que representariam acumulativamente, formando futuras coleções de dados sobre a história de São Paulo. A Sociedade de Etnografia e Folclore, formada em 1936 e extinta em 1938, forneceu subsídios para muitos destes trabalhos.²¹⁷

Ao mencionar os projetos empreendidos, podem-se notar alguns elementos nodais evocados pelo pensamento *mariodeandradiano*. Foi assim, por exemplo, com a percepção dos organismos voltados ao inventário e coleta das expressões sociais em sua materialidade histórica. Nesse sentido, também como iniciativa do Departamento de Cultura, foi que surgiu a Missão de Pesquisas Folclóricas.

²¹⁷ TONI, Flavia Camargo. **A missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1989, p.20.

A *Missão de Pesquisas Folclóricas* foi a concretização de um longo projeto sonhado por Mário de Andrade, Paulo Duarte e Oneyda Alvarenga. [...] O grupo enviado pelo Departamento de Cultura era composto por quatro pessoas, escolhidas por Mário de Andrade: Luís Saia, Martin Braunwieser, Benedicto Pacheco e Antonio Ladeira. Luís Saia era o técnico geral, estudante de engenharia, havia cursado as aulas de Etnografia e Folclore ministradas por Dina Lévi-Strauss no Departamento de Cultura em 1936. Era também sócio-fundador e colaborador da Sociedade de Etnografia e Folclore [...]. Martin Braunwieser era o músico que resolvia sobre o interesse em gravar ou grafar as peças. Era também quem dispunha e movimentava os microfones durante as gravações. Benedicto Pacheco foi contratado como técnico de gravação [...]. Antônio Ladeira foi chamado para auxiliar o técnico de gravação [...].²¹⁸

Os quatro missionários foram enviados para cidades do Nordeste brasileiro ao longo dos seis primeiros meses de 1938, com a finalidade de colher o maior número de registros por meio de manifestações culturais regionais.

A bagagem, bastante volumosa, compunha-se de seis malas e três caixas para abrigarem: gravador, amplificador, agulhas, microfones com cabos e tripé, válvulas, 237 discos, gerador, pré-amplificador, blocos de papel, fones, pick-up para o gravador, 118 filmes para fotografias, 21 filmes para cinematografia, câmara fotográfica com filtros e lentes, aparelho cinematográfico com lentes e pastas de couro para transporte de discos.²¹⁹

O volumoso material de captação sonora sugere a pujança do empreendimento. A expedição, que foi subsidiada pela Câmara Municipal, contava com equipamentos tecnológicos de última geração. Além disso, os viajantes levavam fichas de registro elaboradas com base nos estudos de Mário de Andrade sobre colheita e catalogação de material folclórico.

As fichas haviam sido criadas para [...] nortear o trabalho do pesquisador e facilitar a ordenação do material [...]. Forneciam modelos de *Fichas de Campanha*, de *Local* e de *Repertório*. [...] A *Ficha de Campanha*, a mais completa das três, trazia os seguintes tópicos a serem preenchidos pelo folclorista: 1) Lugar e data de colheita; 2) Título da melodia; 3) Classificação - gênero; 4) Nome do informante; 5) Seu local de nascimento; 6) Sexo, cor e idade; 7) Grau de instrução; 8) Posição social; 9)

²¹⁸ TONI, Flavia Camargo. **A missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1989, p.20, 25, 27 e 29.

²¹⁹ Ibidem, p.33.

Origem dos ascendentes até avós. Solicitava ao pesquisador fazer as seguintes perguntas: “Tem viajado ou já morou em outro lugar? Quando e quanto tempo?” e “Onde, quando como e de quem aprendeu o documento?” [...]. A *Ficha de Repertório* tinha a parte superior pentagramada para anotação da melodia; ali deveria constar o número do fonograma a que se referia a ficha de Campanha. Da *Ficha de Local* [...] o pesquisador devia registrar todas as informações sobre a localidade em que registravam cada documento como características geográficas, culturais e históricas.²²⁰

Pelas especificações de cada ficha documental, vê-se a preocupação em sistematizar as múltiplas manifestações culturais. Os pesquisadores poderiam optar pela forma da colheita musical, decidindo entre captação via gravação de discos ou escrita a partir da evocação melódica dos próprios cantadores. A expedição durou por volta de seis meses e transitou pelas cidades de Recife e Tacaratu em Pernambuco; João Pessoa, Patos, Pombal, Sousa, Cajazeiras, Curema e Sousa, Itabaiana, Areia e São Francisco na Paraíba; e São Luís no Maranhão. O trajeto entre as cidades era feito por transporte rodoviário, por meio de caminhão. A viagem partiu de São Paulo até Recife, e o retorno ao estado de origem foi feito via transporte hidroviário. A estadia nas cidades era variável, chegando a durar 30 ou 40 dias em determinados estados. A rotina dos viajantes atendia a uma agenda de demandas que ia de entrevistas locais a trabalho de campo, colhendo material direto dos povoados.

Salvaguardadas algumas das particularidades do principal empreendimento de pesquisa durante a direção de Mário de Andrade no Departamento de Cultura da cidade, é significativo notar que a trajetória do pesquisador enquanto funcionário público revela uma série de transformações, rupturas e permanências em seu pensamento.

²²⁰ TONI, Flavia Camargo. **A missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1989, p.20, 26 e 27.

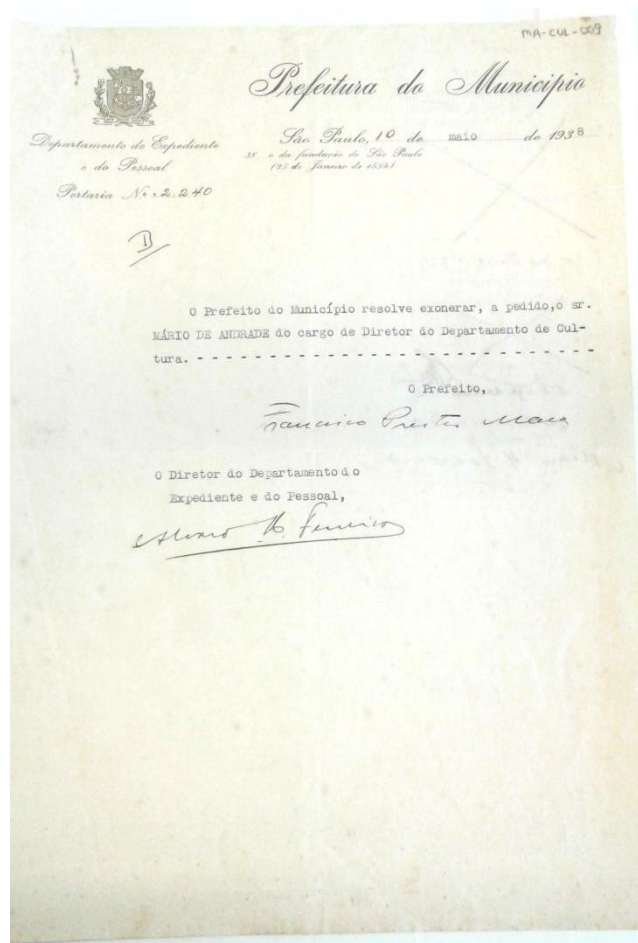


Figura 8 - Documento de exoneração de Mário de Andrade da diretoria do Departamento Municipal de Cultura.²²¹

Nesse sentido, entre várias outras questões, duas se destacam nas inquietações culturais do professor. Em primeiro lugar, a escassez de compositores brasileiros, tocados nas poucas oportunidades de realização de concertos na cidade. Em segundo lugar, questão intimamente ligada à primeira, a inexistência de grupos musicais estáveis, ou seja, o trabalho das orquestras e dos grupos de câmara (quartetos, trios) não era perene – fazia-se necessário superar a condição característica do momento da formação sob demanda.

Ainda que para esta pesquisa não se tenha mergulhado nas condições materiais objetivas da classe musical no período, vale destacar que a falta de entidades oficiais – fosse com subsídio público ou privado – perenes para os trabalhos musicais, tais como orquestras e bandas, impunha limitações aos musicistas. Uma das possíveis explicações para a ausência de artistas atuantes,

²²¹ Código do documento: MA-CUL-009. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros - USP, Fundo Mário de Andrade.

tanto compositores como instrumentistas, residia justamente na falta de perspectiva e campo profissional para que esses pudessem desenvolver plenamente suas atividades profissionais.

A vida musical na dinâmica São Paulo girava em torno do crescente mercado dos divertimentos populares [...]. Esse mercado possibilitava a existência de conjuntos musicais para tocar em cafés, confeitarias, restaurantes de hotel e salas de cinema. Havia emprego também nas lojas de partituras, e certo mercado editorial se formava nos mesmos moldes daquele que tinha se desenvolvido no Rio de Janeiro no século XIX: somente partituras de peças curtas para piano solo ou para canto e piano. Ambos os mercados, para pianistas ou para músicos de orquestra, se relacionavam com a esporádica atividade nas temporadas de ópera, formadas por empresários e companhias italianas que traziam cantores solistas, o regente e um ou outro instrumentista, completando seu quadro com músicos locais.²²²

Ainda que as estruturas do mercado musical sobrevivessem em função de condições herdadas do século anterior, durante as primeiras décadas do século XX novas possibilidades de trabalho para musicistas profissionais surgiam graças ao aparelhamento da indústria fonográfica. Inaugurados na primeira metade do século XX, os primeiros estúdios das gravadoras de discos na cidade de São Paulo eram uma alternativa de trabalho para instrumentistas, compositores e arranjadores. As demandas para esse tipo de trabalho apresentavam características diversas, às quais, no entanto, nem sempre a educação musical formal atendia.

Com o objetivo de registrar em seus discos canções que dinamizassem as vendas, “as gravadoras de discos eram [...] obrigadas a dialogar intensamente com a produção musical existente nas ruas da cidade, incorporando artistas e gêneros que mais agradavam os ouvintes”²²³. Dessa forma, o trabalho em estúdio exigia algumas habilidades específicas que demandavam dos instrumentistas uma sensibilidade para os sons da cotidianidade.

²²² EGG, André. O modernismo musical no Brasil. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (Orgs.). **Arte e política no Brasil: modernidades**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.359.

²²³ GONÇALVES, Camila Koshiba. Vitrola paulistana pelos olhos e ouvidos de um basbaque-andarilho. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010, p.326.

Os instrumentistas [...], sempre de ouvidos atentos, informavam-se musicalmente andando pelas ruas do Brás, escutando modinheiros, bandas de coretos, rádios e vitrolas, e, na certa, dividiam com os ouvintes o gosto pela dança, pelos choros e pelas valsas e serestas. Essa íntima relação com a sonoridade de uma parte da cidade conferiu às gravações [...] um tom especial.

Estas gravações foram as primeiras realizadas por estes músicos [...] o que revela uma trajetória de formação musical ainda baseada na troca de experiências e na aprendizagem informal. [...] Para eles, o estúdio da gravadora tornou-se uma extensão institucionalizada daquele espaço informal das ruas, residências e cafés.²²⁴

Dessa forma, espera-se apontar algumas condições que permeavam a objetividade do discurso do professor. Se por um lado desgastava-se com a herança musical percebida nos salões e nas salas de concerto, lugares onde se procurava perpetuar as atrações artísticas fundamentadas no virtuosismo e no gozo fácil do público, atendendo a demandas específicas de determinados estratos da sociedade, por outro, via no contingente de estudantes de música a possibilidade para o enfrentamento dos cânones artísticos hegemônicos. Em função da consciência adquirida ao longo dos anos de estudo, Mário de Andrade acreditava que o “enxame”, para utilizar o termo adotado pelo próprio orador, poderia combater a onda de diletantismo musical que se ocupava da capital paulista.

A coletividade de artistas seria capaz, segundo o professor, de dar suporte a um meio artístico autossuficiente, adquirindo autonomia com relação aos critérios do Estado ou dos eventuais mecenas privados. Até aquele momento, eram raros os compositores brasileiros que alcançavam notoriedade no campo da arte. Os eventuais casos de maior projeção, como já citado aqui, estavam fundamentalmente ligados a interesses particulares, acima da perspectiva artística, como queria Mário de Andrade.

Todavia, como se procurou demonstrar, o discurso proclamado não contemplava todas as condições materiais do contingente de membros da heterogênea classe musical, que, em função da necessidade de sobrevivência, amiúde procurava as melhores condições financeiras para exercer seu ofício.

²²⁴ GONÇALVES, Camila Koshiba. Vitrola paulistana pelos olhos e ouvidos de um basbaque-andarilho. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010, p.341-342.

Na próxima etapa serão abordados alguns aspectos fundamentais das concepções de cultura nacional, popular e folclore que emergem por meio da música, através da análise dos escritos *mariodeandradianos*.

3.2 APONTAMENTOS MUSICAIS: NACIONAL, POPULAR E FOLCLORE

Até ha pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. [...] A nação brasileira é anterior á nossa raça. A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. [...] Si numa ou noutra peça folclórica dos meados do século passado já se delineiam os caracteres da música brasileira, é mesmo só com os derradeiros tempos do Imperio que êles principiam abundando. [...] O que importa é saber si a obra desses artistas deve ser contada como valor nacional. Acho incontestável que sim. Esta verificação até parece ociosa mas pro meio moderno brasileiro sei que não é.²²⁵

O parágrafo inicial do livro *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928, denuncia o estado em que a criação artística musical se encontrava naquele período. Em meio ao processo de sistematização do inventário musical brasileiro, Mário de Andrade estabeleceu categorias analíticas como forma de organizar o material. Entre o artístico e o popular existia um espaço de mediação artística. Para além das questões acerca da estética da música no período, a problematização da etapa que agora se inicia pretende abarcar alguns pontos do debate sobre a questão nacional.

No Brasil e na América Latina existe uma obsessão pelo nacional que faz com que a problemática da identidade seja recorrente. A pergunta “quem somos nós?” recebe respostas diferentes em função da inclinação teórica dos autores, do contexto histórico, dos interesses políticos, mas permanece ao longo do tempo com uma inquietação insaciável.²²⁶

Nesse sentido, cabe destacar que os escritos *mariodeandradianos* foram marcados pelas características investigativas peculiares da década de 20 daquele século. Ainda que à sua maneira, o pesquisador buscava rastrear alguns elementos

²²⁵ ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p.13.

²²⁶ ORTIZ, Renato. **Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo**. São Paulo: Boitempo, 2015, p.139.

do que denominava a cultura nacional na música. Para isso, as principais fontes de análise tomadas pelo professor eram as manifestações musicais populares. Ali se encontravam os genes culturais da “nação”, por se expressarem de formas múltiplas e diversas, constituindo uma diversidade cultural típica brasileira.

Em 1922, discursou para os alunos e alunas direto do Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Na ocasião, os efêmeros festivais da Semana de Arte Moderna já haviam se dissolvido, mas ressalta-se que fora um ano incomum na vida do então professor, tendo de dividir as atividades da docência com os anseios da panfletagem do grupo modernista. Assim, tendo em vista a adaptabilidade demonstrada pelo autor ao frequentar ciclos sociais tão díspares, rastrear as diversas facetas de Mário de Andrade parece tarefa deveras desafiadora. Sendo que o homem pesquisador se confunde com o professor e musicólogo. Diz-se isso pois muitas pistas de suas convicções musicológicas e culturais se encontram nos discursos proferidos para estudantes recém-formados. Como se pode verificar pelo seguinte trecho:

Os diversos tipos brasileiros, díspares entre si, não representam totalmente, em seus índios étnicos a soma dos sangues índio, negro e luso, fundidos em nós. A aspereza impositiva dos climas, a conformação de nossas terras, a necessidade de adaptação e de vitória fizeram surgir aqui e além, neste vasto sendal de terras que é o Brasil, tipos mais ou menos caracterizados, como por exemplo: o bandeirante, o seringueiro e o gaúcho do sul. Essa diferenciação de tipos, acentuada pelo progresso de uns, pela estagnação de outros mais combatidos pela avareza do solo e a irritabilidade do clima, em estágios inferiores de civilização e de progresso, representa por ventura o maior perigo com que o país tenha a lutar, para conservar sua integridade e necessária união. [...] essa disparidade [...] sob o ponto de vista artístico constitui uma riqueza [...] para nós.²²⁷

Vê-se que, para além de felicitar os presentes formandos, o professor compartilhou a sua perspectiva da história social brasileira. Essa característica de discurso histórico, preocupado em analisar as ramificações sociais que se formaram, marcou a particularidade da interpretação histórica proposta por Mário de Andrade. Nela o autor propõe a pluralidade da formação da gente brasileira, algo que ia muito

²²⁷ Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade na sessão de entrega dos diplomas aos alunos que concluíram seus cursos em 1922. Recortes III, p.38-39. Série Recortes. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros - USP, Fundo Mário de Andrade.

além de uma simples síntese social, combinação das relações consolidadas entre as diferentes composições sociais históricas. O professor mostrava que condições objetivas podiam explicar as diferenças sociais e culturais historicamente constituídas. Apontou ainda que o amplo matiz cultural das inúmeras composições sociais potencializava um valoroso inventário de possibilidades artísticas.

Com o objetivo de relacionar as percepções sociais com o debate artístico do professor, vale examinar um discurso breve sobre as categorias da música brasileira segundo o pensamento *mariodeandradiano*:

Mário de Andrade trata de dois tipos de música brasileira. O primeiro, segundo o autor, compreende a música popular, tanto urbana (música de salão, maxixes, tangos), como folclórica (“variadas” e existentes por todo o país). O segundo, a julgar pelo “civilizadamente ainda não existe” e pelos nomes de compositores e intérpretes [...], refere-se à música de concerto, ou como ele nomeará em obras como *Ensaio sobre a Música Brasileira* e o *Compêndio de História da Música*, música artística.²²⁸

Pelo panorama traçado das categorias musicais, vê-se que existia para o autor distinção entre o popular e o artístico. Para além do campo semântico, essas distinções acusam diferenças inclusive das condições objetivas de cada manifestação musical. É significativo notar que, ao final de década de 20, Mário de Andrade já havia problematizado questões acerca da temática. Considerando que, desde o início dessa mesma década, o musicólogo estava inclinado para o entendimento dos desafios da multiplicidade étnica e cultural do Brasil, como se viu no discurso analisado (ver capítulo II, item 2.2), a análise das características musicais realizada pelo pesquisador pode ser reveladora para entender a percepção das dimensões do popular e do artístico em sua obra.

²²⁸ LISBOA, S. R. **Da Bucólica ao Ensaio sobre Música Brasileira**. Dissertação (Mestrado em Musicologia Histórica), ECA-USP, São Paulo, 2015, p.27.

No capítulo anterior (ver item 2.3) foram discutidos os fundamentos constitutivos das manifestações musicais segundo Mário de Andrade. Viu-se que uma das principais características da natureza da manifestação artística para o autor era sua finalidade, entendida por meio da qualificação entre manifestação interessada e desinteressada. Vale destacar que, muito além de uma abordagem estética, o pesquisador entendia que essa qualificação atendia a uma demanda indicativa das condições materiais da manifestação artística musical.

Nesse caminho, os escritos *mariodeandradianos* fornecem algumas ilações de seu pensamento à particularidade de sua perspectiva ao fim dos anos 20. Problematizando as possibilidades da música brasileira, escreveu em 1928 que:

O critério da música brasileira prá atualidade deve de existir em relação à 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 indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. *Onde que estas estão? Na música popular.*²²⁹

O fragmento da obra *Ensaio sobre a música brasileira* é coerente para a presente explicação, permitindo analisar a questão à luz das condições históricas objetivas. Livro concebido entre os anos de 1926 e 1928, com publicação datada deste último ano, cabe notar que algumas das ações que possibilitaram o arranjo intelectual para a conclusão do livro são pontos nodais neste estudo. Na primeira delas, no ano de 1927, Mário de Andrade realizou viagem pelo Norte e Nordeste do país. Na ocasião, colheu canções diretamente do canto dos diversos cantadores com que teve contato ao longo de sua expedição.

²²⁹ ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p.20 (grifo nosso).



Figura 9 - Mário de Andrade e o tronco de Samaúma nos limites entre Amazonas e Mato Grosso, 1927.²³⁰

Segundo Andrade, o livro “estuda algumas das constâncias e tendências rítmicas, tonais, harmônicas, melódicas e formais da música popular cantada no Brasil. Tem um repositório de 122 melodias populares [...]”²³¹, parte delas colhida durante a viagem.

Em segundo lugar, cabe questionar quais seriam os fundamentos do autor ao afirmar que já estava em curso na “atualidade brasileira” o processo de nacionalização musical. As pistas para encontrar tais fundamentos estão, possivelmente, nas explicações que o próprio autor oferece ao leitor no decorrer das páginas, ilustrando as ações de compositores como Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet e Lourenço Fernandez, que apresentavam algumas de suas composições alinhadas com as ideias do professor. Foram mostradas em capítulo anterior (ver capítulo II item 2.3) as condições em que o diálogo entre os compositores se materializou.

²³⁰ ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. Os diários do fotógrafo. Brasília, DF: Iphan, 2015.

²³¹ Idem. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p.7-8.

Por fim, na conclusão do fragmento destacado o musicólogo afirma que os elementos característicos da nacionalidade musical seriam encontrados na música popular. A tal nacionalidade musical deveria ser expressa por meio da síntese da ação do compositor em, tendo como base a música popular, trabalhar o material musical de forma a minimizar a função imediatamente “interessada” da manifestação artística, sendo forjada sua intencionalidade contemplativa. Em outras palavras, Mário de Andrade afirmava que, para efeito de fruição da arte nacional, a manifestação popular era o principal fundamento. Dali seriam extraídos os elementos para a síntese artística constitutiva da nacionalização artística.

Resta para a conclusão desta etapa discutir mais detalhadamente as mediações que, segundo Andrade, fazem com que a música popular seja o ponto de partida para que o compositor possa então criar música artística. Para tanto, adota-se como fonte a obra *Vida do Cantador*. São 14 textos escritos por Mário de Andrade, publicados na coluna musical denominada *Mundo musical*, no jornal *Correio da manhã*. As publicações semanais tiveram início no dia 19 de agosto de 1943, e a última com essa temática data de 5 de março de 1944. Posteriormente foram compiladas e publicadas sob o mesmo título. Nelas o escritor mesclou experiências vividas com experiências ficcionais, no intuito de criar à sua maneira uma obra de arte literária, propondo em sua narrativa descrever alguns aspectos culturais observados durante o convívio com o cantador Francisco Antônio Moreira, o Chico Antônio, em sua estada no engenho Bom Jardim no ano de 1929, localizado em Goianinha, Rio Grande do Norte.

Na ocasião, o escritor aproveitou a experiência obtida ao longo das viagens ocorridas em finais dos anos 1920 para elaborar os textos, e seis deles denominou como *Lições do Cantador*. Como já apontado anteriormente, sabe-se que no período das viagens o pesquisador tinha como objetivo colher o maior número de manifestações musicais das mais diversas culturas que pudesse encontrar nas expedições pelo norte e nordeste do país. Não se tratou de mera curiosidade. Já se viu no decorrer do texto como seu comprometimento com a sistematização das múltiplas manifestações culturais se fazia presente em seu discurso no início dos anos 20.

Em 1922 Mário de Andrade tornou-se professor catedrático de Estética e História da Arte no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, instituição onde [...] se formara pianista. A experiência didática marcou particularmente a produção do musicólogo a partir de então. Sem contar os muitos artigos em jornal, em 1928 o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, no ano seguinte, o *Compêndio de História da Música* e, em 1930, o álbum de *Modinhas Imperiais*, vão atestando o trabalho de pesquisa partindo da prática do dia-a-dia, pois, ao que se sabe, para Mário, toda matéria de investigação científica era consequentemente matéria de ensino.²³²

Vale destacar a temporalidade histórica em que o pesquisador forjou sua documentação etnográfica. Os últimos anos da década de 20 foram profícuos na elaboração de projetos musicológicos.

Mário de Andrade contava [...] com a experiência de sua segunda viagem etnográfica quando, em estados do nordeste brasileiro trabalharia praticamente três meses recolhendo material para um cancioneiro. Pretendia, depois do trabalho de campo, estudar o que reunira apoiando-se nos estudos e coletâneas existentes. Esse cancioneiro, ou, *Na pancada do ganzá* tinha, é claro, necessidade de segurança teórica e terminológica. Daí, a confecção de uma bibliografia que serviu para escorar o dicionário.²³³

Significativo, portanto, é notar, pelo recorte proposto, o movimento do pesquisador no trato com suas fontes. Os trabalhos anteriores à década de 30 de cunho ensaístico deram lugar muitas vezes a monografias estruturadas com base em material empiricamente coletado. Pelas características organizacionais, tanto o volume das fontes como a necessidade de embasamento teórico, o escritor trabalhava com menos arrojo no sentido de publicar seus textos de forma imediata. Nesse sentido, as experiências narradas durante as *Lições do Cantador* plasmam o passado vivido com as convicções do presente (dos anos de 1943 e 1944), trazendo uma síntese consciente do autor ao empreender sua escrita.

²³² TONI, Flávia Camargo. Introdução. In: ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo/ Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p.17.

²³³ “Após a morte de Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga publicou o cancioneiro em 6 volumes: *Danças Dramáticas do Brasil* (3 vols.), *Música de feitiçaria do Brasil*, *Os Cocos* e *As melodias do boi e outras peças* [...]” Ibidem, p.17.

Seguindo a metodologia de aproveitar as experiências para construir um ambiente ficcional ao longo do texto, em *Lições do Cantador* um dos objetivos era de cunho artístico-pedagógico. Utilizando-se da arte da escrita, Mário de Andrade compôs um texto que, para além de carregar as características estéticas de suas convicções, servia como um manifesto contra os artistas que, descomprometidos com as condições materiais da composição artística, viviam presos a um ambiente ficcional no ato de compor.

Aquele conto que eu publiquei neste rodapé mesmo, “Vida do Cantador”, eu pretendi, o quanto possível livremente, conservar no domínio da ficção. Mas ficção nunca significou gratuidade, a não ser para os gratuitos por natureza. Ou por interesse pessoal. Na verdade eu busquei fixar, mas sem métodos de ciência, a integração absoluta que deve existir no artista, entre a finalidade profissional dele e sua existência como homem.²³⁴

Citando seu escrito como exemplo, o autor buscou discorrer sobre a crise dual em que os profissionais da arte se encontravam. A confusão entre as funções artísticas e as funções sociais dos artistas era, segundo sua percepção, o principal motivo para descrever o estado das artes naquele momento.

Crítico declarado dos artistas que buscavam atingir o gozo da plateia por meio do “aplausos fáceis”, o musicólogo defendia o rigor de uma arte de função social. Em virtude do cenário vivenciado, apontou que “arte pura, arte livre, arte gratuita, arte interessada, arte de combate, arte social, tudo vive misturado numa confusão [...]”²³⁵.

E reina a principal distinção, indigna duma inteligência lógica, que separa o artista enquanto artista e o artista enquanto homem. Como se fosse possível distinguir uma coisa da outra, como se “artista” não fosse apenas uma qualificação profunda do homem. [...] Ora não tem nada, que contrarie mais o confucionismo filosófico (!) desses desconversadores, que a realidade vital do mais “puro”, do mais livre, mas também mais intransigentemente funcional de todos os artistas, o artista popular, que conserva em tudo o que ele é aqueles princípios mesmo que fizeram a arte nascer.²³⁶

²³⁴ ANDRADE, Mário de. **A vida do Cantador**. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Vila Rica, 1993, p.65.

²³⁵ Ibidem, p.65.

²³⁶ Ibidem, p.65-66.

Para além das fronteiras sociais, segundo Andrade, as diferenças estabelecidas por meio de sua tipificação entre artista e homem geravam confusão, proveniente do indivíduo que via na arte a possibilidade de projetar-se socialmente, o artista profissional. Escrevia abertamente contra esse tipo específico que não se comprometia com a função social da arte. Para o professor, o profissional da arte corria o risco de se achar um ser superior por ser dotado de talento exclusivo. Nada mais contraditório do que a existência do artista popular, que faz da arte um mecanismo consequente de seus atributos humanos.

Não era possível imaginar diferença mais chocante que entre o Nordeste, mesmo Pernambuco, e São Paulo nisso. Lá uma vida não apenas adaptada, mas adotada, alicerçada, fixa, uma cultura baseada na complexidade do indivíduo e da região, marcando logo um progresso qualquer. Aqui uma civilização falseadora, empréstimo sem fundos, a vida instável, cujo brilho não conseguia disfarçar a sua transitoriedade fatal. Lá o homem estava bem na posse de todas as suas qualidades de ser. *E por isso, também sabia cantar.*²³⁷

Ainda que sem adentrar os meandros culturais, é possível observar os contrastes notados pelo escritor. Depois de conviver na companhia do cantador Chico Antônio, Mário de Andrade descreveu alguns aspectos culturais que se notabilizaram pelos contrastes com relação à cultura da capital paulista. Dessa forma, narrou, segundo suas impressões, que a cultura das regiões visitadas estava muito mais fundamentada nas condições objetivas de vida – geografia e clima tinham participação cabal nos modos de viver. Por esse motivo, em antagonismo com a vida na capital, o autor apontou que, pelas limitações climáticas e geográficas, econômicas e políticas, aquela população tinha a virtude de gozar mais plenamente seus sentidos. Ainda nessa direção, escreveu que, em consequência do gozo e da posse dos elementos orgânicos que compõem os seres humanos, esses sujeitos eram mais frequentemente dotados da habilidade de cantar.

²³⁷ ANDRADE, Mário de. **A vida do Cantador**. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Vila Rica, 1993, p.61.



Figura 10 - Cantador Chico Antônio. Engenho Bom Jardim, 1929.²³⁸

Em janeiro de 1945, Mário de Andrade escreveu nota prefacial intitulada *Introdução a Shostakovich*, texto que foi publicado na abertura do livro *Shostakovich*, de Victor Illich Seroff. Com valor expressivo, o escrito carrega consigo o fato de ter sido concebido dias antes da morte do professor. Como apontado anteriormente, o musicólogo já havia retornado de sua experiência frustrada vivendo na capital federal, então Rio de Janeiro. Nesse período, que se estende de 1941 a 1945, o pesquisador retomou parte de seus trabalhos relativos a pesquisa musical, bem como a contribuição em periódicos, como em sua coluna *Mundo musical*, pertencente à *Folha da manhã*.

Nessa ocasião era significativo escrever sobre um compositor soviético, pois, ainda vivendo as tensões mundiais da segunda grande guerra, o musicólogo tomou conhecimento de um compositor que tinha como objetivo criar arte política e social. Sabe-se que ao longo de sua trajetória Andrade foi sensível aos acontecimentos mundiais. Se em suas percepções sobre o período de 1914 a 1917, quando pôde testemunhar a distância as ocorrências da primeira grande guerra do século, escreveu sobre a importância de inventariar as múltiplas facetas das

²³⁸ ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. Os diários do fotógrafo. Brasília, DF: Iphan, 2015.

manifestações culturais, então ameaçadas pela guerra, na ocasião de *Introdução a Shostakovich* Andrade flertou com certo partidarismo, buscando coerência com as perspectivas estéticas que defendia.

Dimitri Chostacovich [...] se apresenta como o compositor vivo mais consciente da música que deve e quer fazer. Isto, não só do ponto-de-vista estético da realização da beleza sonora [...] mas exata e mais complexamente do ponto de vista artístico, isto é, da utilização da beleza sonora como argumento insinuante e elemento de convicção numa obra de qualquer forma útil à vida política do homem. Enfim: uma obra – de – arte, uma arte de beleza, uma bela-arte, consciente e exigente de seu poder funcional, e predeterminada a uma funcionalidade política da coletividade.²³⁹

Atribuiu ao compositor soviético a qualidade de ser consciente das demandas sociais e políticas, e por isso afirmou que fazia arte interessada. Via em Shostakovich o modelo histórico e social do indivíduo que transcende as limitações do artista, por excelência trabalhadas no ego individualista. Suas músicas, segundo o musicólogo, eram fruto de um trabalho no qual o compositor conseguira captar o drama da vida cotidiana e transformá-lo em arte engajada. Sob a perspectiva política de uma “sociedade sem classes”, como defendeu ao relacionar os pontos positivos do compositor, Shostakovich fez arte que, além do gozo e fruição artística, também transbordava funcionalidade, atendia a uma demanda coletiva.

Ainda que fosse pertinente na presente explanação digressão relativa ao contexto político e cultural soviético, essa poderá ser feita em outro momento. No entanto, é necessário esclarecer que a visão de Mário de Andrade acerca do perfil político da sociedade soviética e das condições sociais dessa nação era ainda limitada, haja vista que suas considerações se fundamentavam em plano deveras idealista. Sabe-se, todavia, que data das proximidades de 1926 o aparelhamento crítico teórico do autor referente ao materialismo histórico e à União Soviética, já que foram identificadas “obras de Marx, Lenin, Trotski, edições de 1924-1926, em sua biblioteca. [...] É apenas por volta de 1933, quando lê Bukharin, que se sente capaz de fundamentar seu acordo ou rejeição”.²⁴⁰

²³⁹ ANDRADE, Mário de. *Introdução a Shostakovich*. In: COLI, Jorge. **Música final**: Mário de Andrade e sua coluna jornalística *Mundo Musical*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998, p.397.

²⁴⁰ TÉLE, Ancona Lopez. **Mário de Andrade**: Ramais e Caminho. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p.49. As obras em questão são: ENGELS, F. **Socialisme utopique et socialisme scientifique**. 2ª ed. Paris: L’Humanite, 1924. MARX, Karl. **La g n se du capitalisme**: l’accumulation primitive.

Chostakovich é o músico que pretendeu servir politicamente à comunidade dum povo sem classes, e por tudo o quanto posso saber dele, o conseguiu. A sua música se populariza nos estados soviéticos. E com isso, o caso dele se apresenta excepcional e contraditório: um compositor erudito, erguido em sua cultura ao ponto do refinamento, e em sua técnica ao ponto da virtuosidade, construindo uma arte que funciona política, nacional e esteticamente para uma comunidade proletária.²⁴¹

Analisando o fragmento, pode-se arriscar afirmar que Shostakovich era o tipo de artista com que o autor buscava dialogar naquele momento. Pelos lineamentos sugeridos por meio de seus escritos, é possível afirmar que, para Andrade, o compositor soviético consistia em sua síntese do artista contemporâneo ideal. Muito mais do que uma análise da sociedade soviética, o professor interpretou o contexto segundo a perspectiva da obra do compositor russo, que unia a excepcionalidade e a contradição artística. Contradição que residia muito mais na perspectiva da materialidade histórica do que no plano idealista de Mário de Andrade. Via na síntese entre a virtuosidade técnica e a erudição musical praticada pelo compositor russo a tipificação que esperava dos compositores brasileiros. Técnica aliada a demandas artísticas e sociais, arte interessada a engajar a sociedade em suas matrizes culturais.

Em resumo, o intuito nesta etapa foi debater alguns elementos acerca da arte nacional e da arte popular segundo a letra analítica dos escritos *mariodeandradianos*. Em linhas específicas, verificou-se de que maneira a arte nacional deveria se fundamentar nas múltiplas manifestações culturais brasileiras. Assim, foi possível perceber que a arte nacional atendia à visão histórica, social e cultural que Andrade tinha sobre o Brasil. Para ele, seria preciso inventariar e sistematizar os múltiplos elementos culturais expressos em território nacional, fundamentar o solo artístico por meio desses. Assim, os compositores, “artesões da música”, trabalhariam a serviço de uma arte nacional vinculada à maior expressão artística da humanidade, a arte popular.

Paris: L'Humanite, 1934. LÉNINE, W. I. **L'état et la révolution**. Paris: L'Humanité, 1925. Idem. **L'impérialisme dernière étape du capitalisme**. 2ª ed. Paris: L'Humanité, 1925. TROTSKY, Léon. **Literature and révolution**. Tradução de Rose Strunsky. New York: International Publications, 1925.

²⁴¹ ANDRADE, Mário de. Introdução a Shostakovich. In: COLI, Jorge. **Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998, p.396.

Na próxima etapa serão debatidos alguns elementos que marcam a particularidade da obra *mariodeandradiana*, partindo das condições materiais de sua produção, seus múltiplos ofícios e seu engajamento com a perspectiva artística nacional.

3.3 MUSICOLOGIA: PARTICULARIDADES HISTÓRICAS

Neste item do estudo a discussão gira em torno do momento histórico em que viveu Mário de Andrade. Buscando ressaltar os vínculos materiais da particularidade da sua obra com as demandas inerentes às suas condições de produção e vivência, será aqui realizada interlocução com outros autores e autoras que também se dedicaram a sistematizar, por meio de diversas perspectivas, a ação e os impactos históricos causados pelo músico.

Para tanto, a rigor, parte-se das palavras do próprio autor em escritos que evocam as percepções vivas de sua consciência em constante transformação. Retoma-se assim o texto *O movimento modernista*, cujas primeiras linhas oferecem, à luz da experiência adquirida, sua visão madura acerca de como foram os primeiros anos da década de 1920 para aquele grupo de artistas e intelectuais que percebiam nos caminhos políticos e culturais a via de transformação da arte.

Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática europeia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e umas outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reavaliação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional.²⁴²

Escrito em abril de 1942, o texto traz uma reflexão retrospectiva acerca de tempos marcados pelo afã de uma elite intelectual paulista portadora de ideias novas para o período, como a realização dos festivais que compuseram a Semana de Arte Moderna. Pelo fragmento exposto é possível verificar a percepção do autor

²⁴² ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: Idem. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p.231.

referente às transformações sociais, culturais e políticas desse momento. As transformações geradas pela crescente mundialização do capital eram sentidas em larga escala. Das guerras imperiais às mudanças nos modos de vida, sobretudo em São Paulo, eram várias as pautas dos movimentos articulados por intelectuais. Não se pode, no entanto, virar as costas para os acontecimentos sociais na recente industrialização paulista, que tinha na indústria uma das forças de transformação cultural.

A expansão da economia cafeeira pelo Estado de São Paulo (1850-1920) gerou uma enorme demanda de trabalho que coincidiu com o momento em que a crise do escravismo já se manifestava. O problema do braço passou a ser então o centro das preocupações da elite agrária, que a partir de meados da década de 1880, conseguiu gradativamente impor sua proposta para o problema de mão-de-obra, uma política imigrantista em massa e subvencionada pelo governo.²⁴³

No caminho da transformação política, impactos culturais eram sentidos pela população, mesmo que de forma diferenciada. Pensando ainda nos anos finais do século XIX, a ebulição das tensões sociais já se mostrava como decorrência dos embates políticos.

A crise do império chegava às ruas, e com ela novos temas entravam na agenda: a República como aspiração de futuro, a democracia como projeto, e uma ideia de modernidade vinculada à alternativa de um novo sistema.²⁴⁴

Mário de Andrade nasceu em São Paulo no ano de 1893. Embora tenha nascido já sob a tutela da bandeira republicana, pode-se afirmar que as constantes transformações culturais não cessaram e se aceleraram. Com certo risco, pode-se sugerir inclusive que essas se potencializaram, tendo em vista as condições anteriormente ilustradas. Observando o itinerário intelectual do autor (ver capítulo 1), já é possível perceber as particularidades históricas brasileiras frente ao liberalismo republicano. Antes de se debruçar nas artes, tanto na música como na literatura, o

²⁴³ MATOS, Maria Izilda de. **Cotidiano e cultura**: história, cidade e trabalho. Bauru, SP: EDUSC, 2014, p.61.

²⁴⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lima Barreto**: triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p.73.

então estudante já colecionava diversas experiências acadêmicas, ainda que inconclusas.

Ao examinar os escritos musicais do então pesquisador, é significativo considerar a materialidade de sua formação intelectual e profissional. Em termos oficiais, formou-se músico nas aulas de piano e canto do Conservatório Dramático Musical de São Paulo. Lá desenvolveu suas técnicas musicais, como também se mostrou interessado pelas disciplinas teóricas. Não é coincidência, portanto, o fato de ter se tornado professor da mesma instituição ao fim do período de sua formação, nas cadeiras de Estética e História da Música.

Sobre a carreira musicológica de Andrade, que desenvolveu as habilidades de pesquisa de forma autodidata, nota-se que sua trajetória aponta um caso de trabalho que até então não havia no espectro de possibilidades investigativas.

Nos dicionários anteriores ao século XX, não foi achada a palavra “musicólogo” nem “musicologia”, tampouco foi incluído qualquer outro vocábulo para denominar quem estuda música como atividade humana ou estética até 1927, quando o *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española* incluiu o verbete “*musicógrafo: el que se dedica a escribir obras acerca de la música*”. No caso do português, o surgimento do termo “musicólogo” ocorreu mais cedo, no *Dicionário Musical (...)* publicado em 1904. Ali, definiu-se “musicólogo” como “Quem discorre sobre a arte musical” indicando que, no contexto brasileiro, esse tipo de estudioso já era reconhecido nos primeiros anos do século XX.²⁴⁵

Dessa forma, o momento em que...

As palavras *musicologia* e *musicólogo* foram incluídas nos dicionários de [...] português está de acordo com a história da disciplina, pois seu desenvolvimento deu-se durante o século XIX em alguns países europeus e, durante o século XX, na América Latina. Considera-se que o surgimento da musicologia como disciplina na América deu-se primeiro nos Estados Unidos, principalmente no período compreendido entre as duas guerras mundiais. [...] percebe-se no pensamento latino-americano a ideia de que a pesquisa musical pertencia à musicologia, embora já se viesse desenvolvendo nos estudos de folclore, na historiografia e na crítica musical desde a segunda metade do século XIX. Tudo indica que foi aproximadamente nas décadas de 1930 e 1940 que a musicologia, herdeira do movimento musicológico europeu e

²⁴⁵ PÈREZ GONZÁLES, Juliana. **Da música folclórica à música mecânica: Mário de Andrade e o conceito de música popular (1897-1945)**. São Paulo: Intermeios, 2015, p.26.

estadunidense, começou a influenciar alguns intelectuais latino-americanos.²⁴⁶

Na prática evidencia-se, a partir da leitura da obra *mariodeandradiana*, como o trabalho por meio da pesquisa era a expressão de inúmeras facetas do autor. Vinculado às necessidades materiais percebidas por Andrade, seu trabalho como pesquisador estava intimamente ligado a problemáticas postas em seu cotidiano, desde a lida como professor até questões acerca de seus ideais estéticos.

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.²⁴⁷

Analisando a síntese das peculiaridades do projeto estético-musical *mariodeandradiano*, é possível identificá-lo como obra particular dentro do espectro de possibilidades de sua temporalidade. A julgar especificamente pelo quadro musical, seu projeto trazia traços inovadores para a historiografia brasileira, tratando-se de uma sistemática preocupada em recuperar a gênese musical das várias culturas brasileiras.

A lógica de encadeamento das proposições foi naturalizada graças à permanência das representações sobre a música popular que ela mesmo engendrou e sistematizou. Para pensá-las em sua novidade, convém lembrar que o início do período republicano no Brasil foi marcado por uma verdadeira obsessão pelo progresso e por uma modernização civilizatória

²⁴⁶ PÉREZ GONZÁLES, Juliana. **Da música folclórica à música mecânica**: Mário de Andrade e o conceito de música popular (1897-1945). São Paulo: Intermeios, 2015, p.27.

²⁴⁷ CARVALHO, Henri de. **Mário de Andrade e o estro romântico de sua propositura estético-musical**: expressão da determinação histórica no capitalismo hiper-tardio. Tese (Doutorado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP, São Paulo, 2009, p.350.

cujo referencial era dado pela Europa ocidental. A mentalidade progressista e cosmopolita que se instalou entre as elites negava, como afirmou Nicolau Sevckenko, “todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante”.²⁴⁸

Vê-se assim que a influência europeia se fez presente, servindo a sociedade da Europa ocidental como referência relativa à modernidade. Do ponto de vista artístico, o estro ligando as perspectivas estéticas europeias ao modo de pensar a arte de Mário de Andrade exerceu enorme poder.

A atividade musical desse momento está marcada portanto pela diversidade das tendências, já que, uma vez alargado ou dissolvido o sistema tonal, torna-se impossível, ou dramático, utilizar seus temas, seu arsenal tópico de motivos melódicos, suas formas de desenvolvimento. Nesse impasse, as *vanguardas musicais do começo do século partem para uma verdadeira caça de “materiais”*, por um lado, quando não pensam a fundo o problema das estruturas musicais, por outro.²⁴⁹

As vanguardas musicais do início do século produziram um vasto repertório que serviu de alguma forma como material de pesquisa para Mário de Andrade. Tanto que a busca por novos materiais musicais empreendida pelo musicólogo pode atender a duas demandas. A saber, a primeira relativa à dimensão estética no trato artesanal com a estrutura da composição; a segunda com relação aos fundamentos inspiradores para a composição musical.

Advertindo os compositores brasileiros do perigo de exotismo, propunha que perseguissem uma expressão autêntica (porque “natural” e “necessária”), referida agora à nacionalidade. A fonte da expressão continua sendo a inconsciência, que no quadro da nação, é o povo ou um atributo do povo. A relação entre artistas e o povo reproduziria, então, num outro plano, a relação entre consciência (arte) e inconsciência (lirismo) dos indivíduos. [...] internalizando o processo criativo popular [...] o artista deveria trazer de fora para dentro a proposição objetiva da tese e fazê-la migrar da consciência para a inconsciência. No final das contas, seria sincero ao jeito e ao hábito

²⁴⁸ TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p.34-35.

²⁴⁹ WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22**. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p.63 (grifo nosso).

adquiridos, aculturando-se a si mesmo num processo que exigia para começar, uma renúncia.²⁵⁰

Os caminhos a serem percorridos para trilhar os fundamentos do trabalho elaborado pelo musicólogo são vastos, mas certos elementos são fecundos em análises possíveis. Nessa direção, busca-se afirmar alguns pontos acerca da relação do pesquisador com as vanguardas europeias. Estas ocupam, possivelmente, lugar central na perspectiva estética do autor. Entrelaçadas às manifestações artísticas, artes plásticas, música e literatura, serviram como base para o estabelecimento dessa relação.

Tudo começou na exposição da pintora Anita Malfatti, inaugurada em 12 de dezembro de 1917 na rua Líbero Badaró, 111 centro de São Paulo. Mário de Andrade visitou a mostra pela primeira vez no dia seguinte, e depois várias outras vezes, até o final do ano. [...] A descoberta daquelas pinturas provocou nele um enjoo de tudo o que conhecia em matéria de arte. Também reconheceu que a camaradagem com a nova amiga tinha sido o principal estímulo para aderir às posições estéticas modernas.²⁵¹

Foi por ocasião da exposição de Anita Malfatti, em 1917, que o autor passou a ter intenso contato com as ideias modernistas europeias por meio de revistas. Como se pode evidenciar por meio de suas obras: “em *Amar, Verbo Intransitivo* (1927), que originalmente se chamaria *Fräulein*, são mencionadas revistas expressionistas como *Der Sturm*, que Mário assinava [...]”²⁵²

A partir da relação que estabeleceu não só com Anita Malfatti, mas com inúmeras figuras das artes e da literatura, tais como Tarsila do Amara, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda e Luís Câmara Cascudo, entre outros²⁵³, Mário de Andrade potencializou seus mecanismos de ação para concretizar seu plano estético. A interação com revistas modernistas lançadas em São Paulo, nas quais estabeleceu intercâmbio com as correntes vanguardistas

²⁵⁰ TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro: Funarte, Jorge Zahar Editor, 1997, p.162-163.

²⁵¹ JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade: Eu sou trezentos - vida e obra**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015, p.37-38.

²⁵² SCHWARTZ, Jorge. Apresentação. In: Idem (Org.). **Almanaque O Cavaleiro Azul**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Museu Lasar Segall, Ibram-MinC, 2013, p.19.

²⁵³ A análise dos diálogos epistolares é significativa. As correspondências com Tarsila do Amaral, Manuel Bandeira e Sérgio Buarque de Holanda datam inicialmente do ano de 1922. Já a correspondência com Luís Câmara Cascudo teve início no ano de 1924.

européias, suscitou novas perspectivas e ações práticas na vida do autor. Assim, cabe destacar o valor que detinham os periódicos naquele momento.

Em maio de 22 surgia *Klaxon*, publicação que incluía a discussão dos problemas musicais no conjunto da discussão estética mais geral, e que duraria nove números, encerrando sua carreira curta e marcante em janeiro de 23. Em outubro deste ano surgia em São Paulo uma publicação especificamente musical, a revista *Ariel*²⁵⁴, que teve treze números, sendo o último de outubro de 1924.²⁵⁵

Figura central nos dois periódicos, o musicólogo buscava ampliar sua frente de ação para além dos textos editoriais e estudos mais aprofundados de poesia e literatura. Em meados dos anos 20, Andrade já figurava como proeminente literato, além de crítico musical e professor. O trabalho em periódicos marcou a intenção de estabelecer conexão com o público em vários sentidos, discorrendo em seus artigos sobre o cenário musical de forma a instaurar uma comunicação mais rápida e imediata, diferentemente daquela alcançada em estudos volumosos.

Convém reter, portanto, a ideia de que o modernismo musical, passando da área de ação da polêmica jornalística e quase teatral da *Semana* para o ensaio e a crítica das revistas, desliza da combatividade acirrada e taxativa para uma combatividade empenhada na promoção educativa. [...] Nesse ponto, o critério didático aparece não só em função do despreparo do público para receber a arte que surgia, mas da ausência do veículo adequado à elocução das novas obras: a falta de pianistas libertos do prejuízo sentimentalista na interpretação, com uma compreensão equilibrada da execução pianística, adequada às peças modernas; a falta de conjuntos de câmara, de músicos preparados nos demais instrumentos; a falta de conjuntos orquestrais.²⁵⁶

Articulando argumentos combativos às ideias pedagógicas, Andrade multiplicava suas ações em mecanismos diversos. A experiência musical da *Semana* de 1922, ainda embevecida com os cânones dos compositores do século anterior, divergia das demais bandeiras de modernização estética alçadas por artistas de

²⁵⁴ Ver: LABRADA, I. B. **Mário de Andrade e Ariel** - Revista de Cultura Musical. Pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida no Instituto de Estudos Brasileiros, sob orientação de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Fapesp, 2012.

²⁵⁵ WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários**: a música em torno da *Semana* de 22. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p.101.

²⁵⁶ Ibidem, p.102.

outras áreas. É nesse sentido, possivelmente buscando repor o atraso do discurso estético-musical por meio dos periódicos, de rápida e mais ampla circulação, que se pode contextualizar as ações empreendidas pelo professor.

Assim, é possível encontrar na análise das ações empreendidas pelo musicólogo a síntese particularizada do modernismo paulista à luz dos anos 20. Não livre de contradições, seu projeto estético e cultural evoca a peculiar temporalidade dos anos em que o debate sobre o nacional era o ponto nodal das inquietações dos intelectuais modernistas.

É fundamental todo o seu movimento de valorização dos temas nacionais, a consciência da mestiçagem, a reabilitação dos grupos e valores marginalizados (índio, negro, proletário). Mas, curiosamente, fizeram isto recorrendo aos instrumentos libertadores da vanguarda europeia, isto é, dois países de cujo império cultural procuravam ao mesmo tempo se livrar. Esta dialética é nítida na obra de Mário de Andrade [...] que lutou pelo nacionalismo em todas as dimensões, desde a língua [...] até as concepções estéticas mais abstratas.²⁵⁷

O período que se seguiu aos anos 20 marcou a trajetória de Mário de Andrade, possibilitando novos questionamentos e inquietações, conforme revela o excerto de Antônio Candido. Período marcado por tensões políticas, das movimentações empreendidas pelo governo varguista até os embates internacionais que culminaram na segunda Grande Guerra. Pelo viés de sua análise, percebem-se as lutas travadas em tantas dimensões sociais quanto fosse possível. À perspectiva crítica unia-se a inquietante missão de potencializar os mecanismos socioartísticos.

Mário de Andrade deslocava-se, simultaneamente, no espaço geográfico e no espaço socio-cultural: seus registros completam e fixam a experiência humana, a que se entregava sem reservas, seja pelo prazer estético, seja pelo respeito ou pela valorização do homem rústico e de sua cultura.²⁵⁸

Transitando na esfera acadêmica – Conservatório Dramático Musical de São Paulo, Universidade do Distrito Federal –, palestrando e realizando conferências nas mais diversas localidades do eixo Rio e São Paulo, aliou a ação pedagógica com o

²⁵⁷ CANDIDO, Antônio. Uma palavra instável. In: Idem. **Vários escritos**. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p.298.

²⁵⁸ FERNANDES, Florestan. Publicações póstumas de Mário de Andrade. In: Idem. **Folclore e mudança social na cidade de São Paulo**. São Paulo: Martins Fontes, 1961, p.459.

roteiro de pesquisa, que consistia na colheita e análise sistemática de materiais musicais. Seu itinerário incluía desde incursões pelo interior paulista, passando pelo sul de Minas, até empreendimentos de maior pujança, como quando realizou as viagens etnográficas que resultaram no livro *Turista Aprendiz*. Ocorridas nos últimos anos da década de 1920, o musicólogo forjou a documentação para pesquisa à luz da transmissão oral das tradições culturais visitadas.

Não só sabia “formar a sua documentação”; era capaz de aprofundá-la, segundo procedimentos adequados de interpretação, e de passar adiante. Sem exagerar a importância das conexões histórico-sociais do folclore, tomava-as em conta para entender e explicar as origens ou funções psico-sociais das danças dramáticas brasileiras; sem abstrair o folclore de contexto social, sabia onde e quando convinha tratar as danças dramáticas como totalidades dotadas de estruturas e dinâmicas relativamente autônomas e peculiares.²⁵⁹

Apoiando seu trabalho de pesquisa em detalhada discussão historiográfica e sociológica, o autor sistematizou em larga escala materiais que possibilitaram a investigação histórica e social dos meandros artísticos das diversas perspectivas culturais.

Os motivos que o conduziram a tais investigações eram de natureza estética: como e enquanto artista, precisava compreender e interagir com homens que realizavam a condição humana, em seu próprio meio social, através de ideias de vida e de valores que consubstanciam uma forma de Inteligência. Mas, para conseguir esse feito, tinha de proceder também como cientista, como alguém que focaliza, descreve e interpreta o folclore com espírito de sistema e objetividade. Segundo os fins de Mário de Andrade, isso não era tudo – a observação e a análise objetivas eram “meios” de compreensão e de participação de realidades humanas que não podemos ignorar, que devemos respeitar e pelas quais chegamos a nos enriquecer.²⁶⁰

Portanto, associando, de um lado, os anseios e inquietações da recomposição historiográfica, social e cultural com a finalidade da pesquisa e, de outro, as mediações exercidas nas profissões – músico, professor de História da música, crítico musical, escritor –, percebe-se que um homem como Mário de

²⁵⁹ FERNANDES, Florestan. Publicações póstumas de Mário de Andrade. In: Idem. **Folclore e mudança social na cidade de São Paulo**. São Paulo: Martins Fontes, 1961, p.461.

²⁶⁰ Ibidem, p.461.

Andrade revela múltiplas facetas, plasmadas pelo mesmo interesse investigativo na sua trajetória de vida.

Não sou folclorista não. Me parece mesmo que não sou nada, na questão dos limites individuais, nem poeta. Sou mais é um indivíduo [...] morto de curiosidade por tudo o que faz mundo. [...] Isso me permite ser múltiplo e tenho até a impressão que bom. Agora que principio examinar, com o deficiente conhecimento meu, certos documentos folclóricos, tenho mesmo que afirmar estas coisas verdadeiras.²⁶¹

Em nota introdutória do texto *Romance do Veludo*, de 1928, o autor nega a alcunha de folclorista. Mesmo sendo essa uma obra em que analisa o cancionero transmitido oralmente por meio de um palhaço conhecido na cidade de Araraquara pelo nome de Veludo, Mário de Andrade procurou se abster do posicionamento oficial quanto ao gênero de seu trabalho na ocasião. Utilizou na análise o rigor de seus conhecimentos musicológicos e, buscando trilhar o itinerário percorrido pela oralidade da canção, apontou saídas para a problemática do cancionero popular.

Ainda que fosse comum naqueles tempos denominar de folclorista o sujeito empenhado em rastrear a gênese das manifestações culturais populares, o autor desvencilhava-se dos rótulos, aparentemente, para não se comprometer com o rigor metodológico e os resultados de sua pesquisa. Em que pesem as estratégias de Mário de Andrade quanto à afirmação dos postulados em seus trabalhos, uma particularidade de seus trabalhos, marcam que em meados do século XX, segundo Florestan Fernandes, “só ele [...] foi, ao mesmo tempo, pensador, artista e homem de sua época”.²⁶²

Em síntese, foram apontadas nesta etapa algumas particularidades históricas identificadas como pano de fundo das condições objetivas para o trabalho e a pesquisa *mariodeandradianos*. Por meio da problematização histórica pautada por interlocutores e pesquisadores da obra do autor, a discussão abordou aspectos materiais, sociais e culturais, tais como a conciliação da profissão artística com os afazeres de pesquisa, bem como a centralidade das ações empreendidas de acordo com os cargos que assumiu, tanto em repartições públicas como em instituições

²⁶¹ ANDRADE, Mário de. *Romance do Veludo*, 1928. In: Idem. **Música, doce música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p.61.

²⁶² FERNANDES, Florestan. Publicações póstumas de Mário de Andrade. In: Idem. **Folclore e mudança social na cidade de São Paulo**. São Paulo: Martins Fontes, 1961, p.462.

privadas. Dessa forma, Mário de Andrade buscou relacionar-se com seus objetos de pesquisa, sistematizando-os à sua maneira.

Assim sendo, cabe ter em mente que permanências e idiosincrasias marcam os pensamentos do autor. Muito além da unicidade constituinte do ser histórico, a multiplicidade de pensamentos pode ser vista como uma das principais características dos processos históricos e culturais. Ao longo da trajetória de Mário de Andrade, as experiências vivenciadas tanto na cidade natal como durante o trânsito pelas demais regiões brasileiras, muitas vezes motivadas por questões de trabalho, foram marcadas pela intensificação e ampliação de sua rede de sociabilidade, como também pelos universos culturais com os quais teve contato. O resultado desse itinerário permite inferir que a obra do autor foi construída ao longo de um processo intenso e que, portanto, tem historicidade própria.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história é feita por homens e mulheres, sujeitos históricos em plena interação, dotados de sentidos e consciência, que perseguem suas vontades, ambições e paixões, segundo suas necessidades históricas. Experiências e memórias constituem o fluxo concebido entre presente e passado, na tratativa consciente dada por sujeitos históricos ao refletirem a respeito de suas trajetórias de vida.

Estudar o passado é perseguir minuciosamente caminhos trilhados, estratégias de vida, sobrevivência e resistência, conciliações e concessões que urdem fios que marcam temporalidades. Investigar singularidades de sujeitos históricos que constituíram particularidades do passado é, nesse sentido, debruçar-se sobre modos de vida. Cada trajetória singular compõe uma gama de alternativas viáveis a uma inserção cultural, social e histórica. O presente trabalho é resultado da tentativa de trilhar alguns aspectos específicos de um sujeito histórico que, em função e apesar de seu tempo de vida, deixou contribuições preciosas na cultura brasileira.

Partindo de documentos históricos produzidos por Mário de Andrade, diálogos epistolares, ensaios, artigos jornalísticos, conferências e monografias, foi possível sistematizar alguns dos caminhos empreendidos pelo autor ao longo de sua trajetória de vida. De tais documentos, seja nas palavras que os constituem, seja nas inquietações que potencializaram seu surgimento, emanam possibilidades investigativas para recompor o itinerário de Mario de Andrade, desde os anos de formação até a maturidade como pesquisador e musicólogo.

O percurso da pesquisa teve seu ponto de partida em São Paulo. Foram visitados arquivos, bibliotecas e discoteca no empreendimento de coleta documental, entre eles: o Arquivo Mário de Andrade, localizado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo; a Discoteca Pública Oneyda Alvarenga, do Centro Cultural de São Paulo; e a Oficina Casa Mário de Andrade. Pelas demandas investigativas, parte da pesquisa foi realizada na cidade do Rio de Janeiro em duas etapas. A primeira delas ocorreu no Museu Villa-Lobos e a segunda, no Arquivo Luciano Gallet da Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Durante o exercício de um ano foram colhidos os documentos que seriam analisados para a elaboração deste trabalho.

Ainda sobre essa etapa, é significativo apontar que os documentos produzidos por Mário de Andrade marcaram as peculiaridades de seu tempo. Seus interlocutores, com quem estabeleceu diálogos de diversas montas, ora intelectuais, ora confidências pessoais, consolidaram sua rede de sociabilidade, e assim pôde promover seu deslocamento geográfico. Para além do trânsito espacial, nota-se que sua produção epistolar expressa, mais de uma vez, acontecimentos políticos, sociais e culturais tanto paulistas como brasileiros, acompanhados de opiniões contundentes por parte do remetente. Fosse na atuação apaixonada em movimentos em busca da estética modernista ou nas tramas políticas envolvendo as Grandes Guerras, o Movimento Constitucionalista e o Estado Novo, Mário de Andrade manteve-se articulando seu discurso estético aos acontecimentos políticos, econômicos e culturais. Daqui se pode extrair a relevância dos diversos diálogos epistolares que o professor sustentou.

Os textos ensaísticos e jornalísticos foram produções voltadas a um público amplo. Nesse caso o crítico buscou sintetizar ideias, sem grandes discussões metodológicas ou teóricas. Já as monografias, empreendidas com o advento da maturidade, apresentam rigor metodológico tanto em sua escrita, frequentemente amparada em textos teóricos, como no trato com as fontes. Em suas próprias palavras, declarou: “Renego [...] os artigos e estudos que publiquei em revistas e jornais. Acho tudo muito apressado e cheio de descaídas. Quase que renego tudo o que é anterior a 1930.”²⁶³

A data foi simbólica para o autor. Findada a década de 20, Mário de Andrade, já tendo colhido uma série de documentos culturais para suas pesquisas, encontrava-se em meio a diversas possibilidades investigativas para os trabalhos que pretendia empreender. A década de 30 foi decisiva no itinerário do autor, que nesse período teve experiências como funcionário de organismo público, à frente do Departamento de Cultura, lecionando e dando conferências até os primeiros anos da década seguinte. Pelo perfil intelectual alcançado, somado ao contingente de novos trabalhos, Andrade procurou esmerar-se em produções em que pudesse estabelecer mediações mais elaboradas sobre seus temas.

²⁶³ ANDRADE, Mário de. **Entrevistas e depoimentos**. Edição organizada por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, p.111.

Isso posto, esta dissertação buscou indicar as mudanças e permanências nos escritos do pesquisador ao longo de sua trajetória de vida. Entre as principais contribuições que esta pesquisa sobre Mário de Andrade procurou trazer estão as mediações ensejadas pela música como forma de trabalho. O musicólogo é reconhecido como literato de destaque na historiografia brasileira, considerado pela publicação de numerosos romances e contos, volume significativo de títulos, com obras de referência para a literatura brasileira como *Macunaíma*. Esta pesquisa intentou mostrar as formas de interação entre a música e o sujeito que, antes de crítico, jornalista e escritor, formou-se em piano e canto nas primeiras décadas do século XX. Foi por meio da música e dos trabalhos a ela atrelados que Mário de Andrade deixou significativas contribuições culturais para a historiografia e a musicologia brasileira.

Da perspectiva cultural, este trabalho focalizou contribuições referentes à “invenção da brasilidade” e à música, sendo as propostas estéticas *mariodeandradianas* apresentadas como formas de suprir uma lacuna histórica no sentido da identidade cultural brasileira. Seu trabalho com a coleta de manifestações musicais, primordial para a evocação da brasilidade, marcou as características culturais do seu estatuto.

Ainda nesse sentido, a pesquisa suscitou questionamentos referentes aos sentidos criados pela centralidade dos aspectos culturais na invenção da brasilidade musical. Assim, foi possível observar que, diferentemente do que se proclamava como sentido universal, essas questões emanaram das elites intelectuais. E, portanto, o empreendimento unificador foi uma demanda particularizada de conformação cultural.

Vale destacar também aqui os caminhos não percorridos e os desafios não empreendidos ao longo da dissertação. Decerto, a variedade de possibilidades investigativas resulta dos múltiplos vieses que emergem no trato com as fontes. Por conta das limitações cronológicas, e em função do elevado número de fontes coletadas, optou-se por dar ênfase aos diálogos epistolares e outros textos, abrindo mão de trabalhar os textos publicados nas revistas musicais *Klaxon* e *Ariel*. Ciente do risco que seria assumido, buscou-se quando possível orientar o leitor para caminhos que podem fornecer informações minuciosas sobre os periódicos dos quais Andrade foi assíduo contribuinte.

Cabe ainda ressaltar a dificuldade em encontrar documentos e trabalhos voltados ao estudo das experiências musicais, dos músicos e das orquestras brasileiras no século XX. Muitas vezes, os empreendimentos relativos à temática musical buscam mapear as composições musicais, mas um estudo voltado para a formação e as condições materiais dos músicos de orquestras seria relevante e contribuiria para o suprimento dessa lacuna.

Em síntese, reconstituir detalhadamente a trajetória musical de Mário de Andrade é estudar elementos que constituem particularidades históricas e culturais, inseridos num momento de grandes mudanças, avanços tecnológicos, tensões e revoluções estéticas. O presente trabalho procurou, numa abordagem mesclando história e música, discutir a partir da obra *mariodeandradiana* os elementos constitutivos de uma trajetória sob o foco da sua experiência musical e seus debates sobre a música.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

ANDERSON, Perry. Modernidade e Revolução. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, nº 14, fev. 1986.

ANDRADE, Mário de. **Namoros com a medicina**. São Paulo: Martins, 1956.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1972.

_____. **A lição do amigo**: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

_____. **Entrevistas e depoimentos**. Edição organizada por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

_____. **Mário de Andrade - Oneyda Alvarenga**: cartas. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. **Os cocos**. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1984.

_____. **As melodias do boi e outras peças**. São Paulo: Duas Cidades, 1987.

_____. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte/ São Paulo: Editoria da Universidade de São Paulo, 1989.

_____. **A vida do Cantador**. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Vila Rica, 1993.

_____. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. Introdução a Shostakovich. In: COLI, Jorge. **Música Final**: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

_____. **O baile das quatro artes**. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.

_____. **Música, doce música**. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

_____. **Obra imatura.** Estabelecimento de texto Aline Nogueira Marques, coordenadora da edição Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. **Sejamos todos musicais:** As crônicas na 3ª fase da Revista do Brasil. Organização de Francini Venâncio de Oliveira. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2013.

_____. **O Turista Aprendiz.** Brasília, DF: Iphan, 2015.

ARISTÓTELES. **Poética.** Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ASSUNÇÃO, Moacir. **São Paulo deve ser destruída.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Porto Alegre: L&PM, 2013.

BENNET, Roy. **Elementos básicos da Música.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRASIL. Decreto nº 19.852. Rio de Janeiro, 11 abril 1931. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19852-11-abril-1931-510363-republicacao-85622-pe.html>>.

CANDIDO, Antônio. **A revolução de 1930 e a cultura.** Porto Alegre: ERUS, 1983.

_____. **Vários escritos.** 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARVALHO, Henri de. “O futurista” de Ernesto Nazareth: imitação burlesca ou expressivo esforço modernista dentro de uma modernidade paradoxal? **Cultura Crítica.** São Paulo, n. 2, 2005.

_____. **Mário de Andrade e o estro romântico de sua propositura estético-musical:** expressão da determinação histórica no capitalismo hiper-tardio. Tese (Doutorado em História Social), PUC-SP, São Paulo, 2009.

_____. A obra de Ernesto Nazareth: Síntese da particularidade histórica e da música brasileiras. **Projeto História**. São Paulo, n. 43, dez. 2011.

CARVALHO, José Murilo. **Os bestializados**: O Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CHASIN, Ibaney. A forma sonata beethoveniana: O drama musical iluminista. **Ensaio Ad Hominem**. Tomo II - Música e Literatura. São Paulo, 1999.

_____. **O canto dos afetos**: um dizer humanista. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Musica serva d'alma** - Claudio Monteverdi: ad voce umanissima. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CHASIN, J. **O Integralismo de Plínio Salgado**. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.

_____. **A miséria brasileira**. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 2000.

_____. A determinação ontonegativa da Politicidade. **Ensaio Ad Hominem**. Tomo III - Política. São Paulo, 2000.

_____. **Marx**: estatuto ontológico e resolução metodológica. São Paulo: Boitempo, 2009.

COELHO, João Marcos. Mário de Andrade, o parteiro das 'Cirandas' de Villa-Lobos. **O Estado de S. Paulo**. Cultura. São Paulo, 21 fev. 2015. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,mario-de-andrade-o-parteiro-das-cirandas-de-villa-lobos,1637241>>.

COLI, Jorge. **Música final**: Mário de Andrade e a sua coluna jornalística Mundo musical. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1998.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a Música Brasileira. **Revista Música**. São Paulo, v. 5, n. 1, p.33-47, maio 1994.

_____. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Fênix**: Revista de História e Estudos Culturais. Uberlândia, v. 1, n. 1, out./nov./dez. 2004.

COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. 9ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: EDART, 1971.

EGG, André. O modernismo musical no Brasil. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (Orgs.). **Arte e política no Brasil: modernidades**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ELIAS, Nobert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FAUSTO, Boris. **Trabalho urbano e conflito social: 1890-1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FERNANDES, Florestan. Publicações póstumas de Mário de Andrade. In: Idem. **Folclore e mudança social na cidade de São Paulo**. São Paulo: Martins Fontes, 1961.

_____. **“A revolução burguesa no Brasil”**: ensaio de interpretação sociológica. 3ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FREDERICO, Celso. **A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal**. São Paulo: Global, 2013.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. 34ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GONÇALVES, Camila Koshiba. Vitrola paulistana pelos olhos e ouvidos de um basbaque-andarilho. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

GROUT, Donald, J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2014.

HEGEL, G. W. F. **Estética**: A ideia e o ideal. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

HELLER, Agnes. **O homem do renascimento**. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

_____. **O cotidiano e a história**. São Paulo/ Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

HOBBSAWN, Eric. A era da guerra total. In: Idem. **Era dos extremos**: o breve século XX, 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade**: Eu sou trezentos - vida e obra. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

KONDER, Leandro. **O que é dialética**. São Paulo. Abril Cultural, Brasiliense, 1985.

KOSIK, Karel. **Dialética do concreto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LABRADA, I. B. **Mário de Andrade e Ariel** - Revista de Cultura Musical. Pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida no Instituto de Estudos Brasileiros, sob orientação de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Fapesp, 2012.

LISBOA, S. R. **Da Bucólica ao Ensaio sobre Música Brasileira**. Dissertação (Mestrado em Musicologia Histórica), ECA-USP, São Paulo, 2015.

LUKÁCS, György. **Estética**: La peculiaridad de lo estetico. 1. Cuestiones preliminares y de principio. Barcelona - México, DF: Ediciones Grijalbo, 1966.

_____. **Introdução a uma Estética marxista**: Sobre a categoria da particularidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura**: textos escolhidos. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MAINENTE, Renato Aurélio. **Música e Civilização**: A atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista (1808-1863). São Paulo: Alameda, 2014.

MARIZ, Vasco. **A Música Clássica Brasileira**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002.

MARX, Karl. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. **O capital**: crítica da economia política. Livro 1: O processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2017.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **As sonoridades paulistanas**: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). **Correspondência** - Mário de Andrade & Manuel Bandeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. (Org.). **Câmara Cascudo e Mário de Andrade**: cartas 1924-1944. São Paulo: Global, 2010.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Trama e Poder**: a trajetória e polêmica em torno das indústrias de sacaria para o café. 2ª ed. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

_____. **A cidade, a noite e o cronista**: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru: EDUSC, 2007.

_____. **Cotidiano e cultura**: história, cidade e trabalho. Bauru, SP: EDUSC, 2014.

_____. **Por uma possível história do sorriso**. Tese (Livre docência), PUC/SP, São Paulo, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINKSY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

NEVES, José Maria. **A Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Com Villa-Lobos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

ORTIZ, Renato. **Universalismo e diversidade:** contradições da modernidade-mundo. São Paulo: Boitempo, 2015.

PÈREZ GONZÁLES, Juliana. **Da música folclórica à música mecânica:** Mário de Andrade e o conceito de música popular (1897-1945). São Paulo: Intermeios, 2015.

POTTER, Pamela Maxine. **A mais alemã das artes:** musicologia e sociedade da República de Weimar ao fim da era nazista. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil:** ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil contemporâneo:** colônia. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **História econômica do Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 2012.

RAGO FILHO, A. Arte realista, educação humanista e os limites do projeto popular nacional: a tragédia argentina no filme “SUR” de Solanas e Piazzola. In: CHAGAS, Rodrigo. (Org.). **Cinema, Educação e Arte.** 1ª ed., Vol. 1. Boa Vista: Editora da UFRR, 2013.

RAMOS NOGUEIRA, Antonio Gilberto. Inventário e Patrimônio Cultural no Brasil. **História.** São Paulo, v. 26, n. 2, p.257-268, 2007.

RAYNOR, Henry. **História social da música:** da Idade Média a Beethoven. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

SANTOS, Carlos José Ferreiras dos. **Nem tudo era italiano:** São Paulo e pobreza: 1890-1915. 3ª ed. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2008.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia.** São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças:** cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Lima Barreto:** triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCHWARTZ, Jorge. Apresentação. In: Idem (Org.). **Almanaque O Cavaleiro Azul**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Museu Lasar Segall, Ibram-MinC, 2013.

SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri, o Tempo e a Música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensas Oficiais de São Paulo, 2001.

TÊLE, Ancona Lopez. **Mário de Andrade: Ramais e Caminho**. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

_____. Memória e Manuscrito. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 36, 1994.

THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

_____. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **A formação da classe operária inglesa**. 2 - A maldição de Adão. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

TONI, Flávia Camargo. **A missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1989.

_____. Introdução. In: ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília, DF: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo/ Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

_____. Um livro didático de Mário de Andrade. In: ANDRADE, Mário Raul Moraes de. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. Em tempo. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri, o Tempo e a Música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensas Oficiais de São Paulo, 2001.

_____. Pesquisa e criação nas cartas de Mário de Andrade e Luciano Gallet. **Opus**. São Paulo, v. 23, n. 1, p. 256-270, abr. 2017.

TRAVASSOS, Elizabeth. Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok. Rio de Janeiro: Funarte, Jorge Zahar Ed., 1997.

_____. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri**: Expressões de uma Vida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Imprensa Oficial, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WINISK, José Miguel. **O coro dos contrários**: a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

_____. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Documentos do Instituto de Estudos Brasileiros - USP,

Fundo Mário de Andrade

Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade, na sessão de entrega dos diplomas aos alunos que concluíram seus cursos em 1922. Recortes III, p.38-39. Série Recortes.

Programação da primeira audição dos alunos de piano do professor Mário de Andrade, 1918. Código do documento: MA-PF-00.

Programa do evento “Chás Musicais do Professor Mário de Andrade”, 1924. Código do documento: MA-PF-006.

Nomeação de Mário de Andrade para o cargo de Diretor do Departamento de Cultura, 1935. Código do documento: MA-CUL-001.

Relatório de atividades do primeiro ano de funcionamento do Departamento Municipal de Cultura, 1935. Código do documento: MA-CUL-004.

Manuscrito "Introdução a estética musical", s/d. Código do documento: MA-MMA-056.

Documento de exoneração de Mário de Andrade da diretoria do Departamento Municipal de Cultura, 1938. Código do documento: MA-CUL-009.

Acervo do Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro

Carta de Mário de Andrade a Villa-Lobos, 03 ago. 1925.

Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno - Escola de Música da UFRJ

Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, Aleluia de 1927.

Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, 08 fev. 1927.

Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, 04 maio 1927.