

MÁRIO DE ANDRADE:

INTRODUÇÃO AO PENSAMENTO MUSICAL

JORGE SIDNEY COLI JR.

“... la musique des Grecs, dit l'abbé Terrasson, du temps d'Amphios et d'Orphée (...), c'est alors qu'elle suspendait le cours des fleuves, qu'elle attirait les chênes, et qu'elle faisait mouvoir les rochers. Aujourd'hui qu'elle est arrivée à un très haut point de perfection, on l'aime beaucoup, on en pénètre même les beautés, mais elle laisse tout à sa place”.

J. J. Rousseau — *Essai sur l'origine des langues*

Um trabalho que trate das preocupações de Mário de Andrade sobre a música acarretará, necessariamente, vários problemas. Um primeiro, de ordem material: muitos dos seus escritos mais importantes sobre essa arte encontram-se ainda dispersos em publicações periódicas, pedindo edição crítica; toda a sua marginália musical não foi ainda organizada sistematicamente — em suma, um longo trabalho de exegese é preciso ser feito para se ter em mãos os dados completos desse pensamento. Isso porque Mário, por motivos precisos, não pensou jamais em fazer uma obra que contivesse as premissas, os axiomas e o desenvolvimento de uma estética musical. E assim, da mesma maneira que em arqueologia “toutes les brigues sont bonnes”, cada pequeno escrito sobre a música, cada crítica corriqueira de concerto, pode trazer um elemento importante, uma noção nova. Percebe-se facilmente então, a importância da existência organizada desse material e a dificuldade de um estudo construído na ausência dessa organização mesma. Mas, como os textos mais fundamentais são acessíveis e recuperáveis, um ensaio, embora mais grosseiro e pobre que o desejável, pode já ser formado.

Uma questão surge — por detrás dessas manifestações fragmentárias, circunstanciais, reside realmente um pensamento nítido, uma estética musical? Nunca o autor do "Artista e o artesão" se pretendeu filósofo ou criador de teoria da arte que envolvesse largo e sistemático arcabouço. Acompanhando a curva dos seus interesses no tempo, surgiram reflexões sobre as diversas artes, mas sempre frutos de uma motivação imediata, de uma especulação sobre o momento. Como brechas, elas permitem vislumbrar a teoria que as sustenta, mas são incapazes de revelá-la completamente. Podem ser recompostas numa articulação através de estudo cuidadoso, mas esse quebra-cabeças não será uma estética: faltarão peças fundamentais, sobrarão outras. Será utilíssimo para mais e melhor compreendermos a obra andradina, mas dificilmente viverá de per si. Isso, dissemos, para as particularidades dos diversos ramos artísticos. Sobre as concepções da arte em geral há uma teorização algo mais rica, resultado do curso de Filosofia e História da Arte, ministrado no Rio de Janeiro, em 1938.

Mas o caso da música é privilegiado nesse contexto. Professor de História da Música em conservatório (portanto teórico da música por profissão, e menos envolvido pessoalmente enquanto artista criador, como no caso da poesia) Mário, pelo menos nos últimos anos de sua vida, chegou a elaborar em alguns ensaios uma verdadeira filosofia da música, inquirindo sobre os seus fundamentos, discutindo a sua função social, buscando determinar a sua natureza. E não apenas em termos de especulação teórica: mais do que em qualquer outra arte Mário prescreveu aqui, explicitamente, direções a serem seguidas por criadores e intérpretes, fazendo estética normativa. Jamais se abandonou a teorizações que não fossem necessárias, e tais escritos teóricos estão entre uma chusma de trabalhos imediatos de crítica de denúncia, de orientação mais particular; mas muito mais que em outros campos, esses trabalhos existem, e mantidas as ligações entre eles, mostrar-se-ão consistentes quanto à coerência teórica.

Não é curto o período dessa produção. Vagamente podemos datá-lo de 1928 (*Ensaio sobre a música brasileira*) à 1945, ano de sua morte. Nem ela se deu toda de uma vez, perfeitamente acabada, sem contradições. À sua leitura, assiste-se a uma evolução no tempo, cada descoberta encadeando-se em outra, cada resposta fazendo surgir vários outros problemas. Noções eram formuladas, exigiam outras que se acrescentavam, ou por vezes retificavam as anteriores; o todo, com o passar do tempo, irá se revelando mais rico, mais complexo. E é claro, não aparece livre da visão do mundo de Mário. Ao contrário, essa visão interferirá grandemente sobre o papel que êle atribui à música, como ainda veremos.

II

A primeira manifestação importante do pensamento musical de Mário de Andrade se dá nos últimos anos da década de 20, quando a preocupação

nacionalista se mostra fortemente com o *Ensaio sobre a música brasileira*. Nêle existe a procura de sistematizar as linhas mais importantes para a nacionalização verdadeira das nossas composições. Isso implicava uma propedêutica pedagógica que distinguisse das opções correntes de nacionalismo surgidas na mesma época (e contenedoras, em vigas mestras, da xenofobia sempre ingênua, da redução ao aborigene, e fatais condutoras a um exotismo de sedução fácil), a proposição que visava construir um “espírito de raça”, um “inconsciente artístico”; como episteme da sua criação estaria a brasilidade inalienável, *Volksgeist* determinante das obras.

Segundo Mário, a música brasileira vinha se formando desde uma época imprecisa. Os elementos nacionais já apareciam, não sistematicamente, antes do surgimento da consciência nacionalizante: a produção artística do século passado já trazia a marca do “ruim gostoso”, identificador de um complexo psico-étnico-sociológico com forças suficientes para impor alguma individualidade nativa. Melhor que em nenhum outro momento, um trecho do comentário sobre Carlos Gomes, à página 162 do *Compêndio de História da Música* (1), revela precisamente o que caracterizaria, para Mário, êsse esforço de nacionalização:

“O ‘Guarani’, anterior de quasi 20 anos ao ‘Escravo’ e bem inferior a êste como caracterização. Porém o tema ritmico de Peri já traz pra ópera uma estranheza bem expressiva. Poderão objectar que estranheza não implica racialidade a todos êsses ritmos e melodias... Mas si Carlos Gomes não tirou da música italiana em que se formara integralmente, donde que a tirou então, sinão de si mesmo? E êste ‘si mesmo’ quando não agia manejado pela italianidade da cultura dêle, quem sabe si era manejado pela Conchinchina!...”

Isto é: o terreno sobre o qual se desenvolve a psicologia artística do criador é de natureza social — retiradas as diferenças individuais, estilísticas, da obra, resta uma “quididade nacional” (para empregar o mesmo termo de Mário), fraquinha ainda em Carlos Gomes e em outros compositores do passado, mas cujo desenvolvimento deveria ser tarefa consciente do artista contemporâneo. Êste (exemplo ótimo seria Luciano Gallet), recusando a sua afirmação individual contingente, inclinar-se-ia diante dêles para, exatamente, fortalecê-los. As grandes personalidades artísticas formar-se-iam depois, quando já completado êsse trabalho prévio de arraigamento de brasilidade nas consciências. Sobre isso aparece na “Evolução social da música no Bra-

(1) Êsse compêndio refundiu-se, na 4.^a edição (1942) na *Peguenta história da música*, volume VIII das *Obras Completas*. Sob essa nova forma, vários capítulos foram refeitos ou modificados. A análise sobre Carlos Gomes foi bastante resumida (embora conservando os pontos fundamentais), provavelmente por disparidade de tamanho com as outras partes. Pela sua importância, essa análise mereceria edição separadamente.

sil", um texto tardio em relação ao período em que estamos (cf. nota 2), mas profundamente esclarecedor:

"... se nos conforta socialmente a consciência sadia, a virilidade de pensamento que leva os principais compositores nossos a essa luta fecunda mas sacrificial pela nacionalização da nossa música, não é menos certo que a música brasileira não pode indefinidamente se conservar no período de pragmatismo em que está. Se de primeiro foi universal, dissolvida em religião; se foi internacionalista um tempo com a descoberta da profanidade, o desenvolvimento da técnica e a riqueza agrícola; se está agora na fase nacionalista pela aquisição de uma consciência de si mesma; ela terá que se elevar ainda um dia à fase que chamarei de cultural, livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza. E então a nossa música será, não mais nacionalista, mas simplesmente nacional, no sentido em que são nacionais um gigante como Monteverdi e um molusco como Leoncavallo". (pg. 34).

Assim, a composição é compreendida como o fruto de uma interpenetração do fator estilístico (individual), e do fator nacionalista (coletivo, fator irmanante). A afirmação da individualidade "pura" é impossível: o artista fatalmente se ligará a uma determinada corrente exógena ou fará cópia do estilo de outrem (cf. *Ensaio sobre a música brasileira*, pg. 28). O músico sempre é um ser social porque nacional — fica estabelecido isso desde logo.

Mas, em breve, tais noções não se mostram suficientes; uma meditação sobre as características da música radicalizará muito mais esse *ser social* do artista (2).

(2) A importância do fator nacional entretanto, nunca decrescerá. Apenas será repartida com outros fatores sociais, que aparecerão sobretudo depois de 1940, apolados na exigência artesanal. Para clareza maior damos já o seguinte esquema, destinado a situar as etapas mais básicas da evolução do pensamento musical de Mário:

- a) apelo à nacionalização da música brasileira
 - (núcleo situado em volta do *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928. Convém lembrar que *Macunaíma* data de 1927; o «Lundú do escritor difícil» de 1928, e é ainda desse ano o «O Aleijadinho» e sua posição nacional», obras que mostram a aguda preocupação nacionalizante desse tempo);
- b) consciência da crise da técnica artística na produção brasileira; apelo ao artesanal como elemento moralizador (culmina n'«O artista e o artesão» de 1938; no campo da música, «Cultura Musical» de 1935).
 - preocupação com a técnica de composição e interpretação vocal (1936/7 — Primeiro Congresso da Música Nacional Cantada);
 - preocupação com o efeito psicológico e com a natureza coletivizadora da música («Terapêutica musical» de 1937);
- c) confiança na solidez da formação nacionalista dos compositores brasileiros, apelo à sua consciência artesanal, e através dela, política (1941 — «Evolução social da música no Brasil»; na parte II, análise de um problema musical particular, a partir da noção de *Ethos*). (segue).

III

Não é possível acompanhar mais precisamente a "ordem das idéias" nesse processo de racionalização. Marcham juntas, uma necessitando da outra, duas preocupações. Primeiro: a problemática da *atuação* da música sobre o ouvinte; a extensão e intensidade do seu poder num nível fisio-psicológico; a natureza desse poder. Segundo: a função social do artista (no caso específico, o músico), os fundamentos históricos dessa função social, as exigências contemporâneas para uma produção musical atuante.

O processo se complicou infinitamente — estamos distantes da solicitação nacionalista, que o quase-manifesto que é o texto do *Ensaio sobre a música brasileira* dava conta. Para bem compreendê-lo, abordaremos por primeiro os problemas intrinsecamente musicais, e em segundo, as preocupações sobre o artista. Finalmente, buscaremos verificar como todos êsses elementos exigem contemporaneamente uma produção específica.

No momento mesmo em que, no pensamento de Mário, a preocupação nacionalista já está bastante desenvolvida (isto é, por volta de 1930), apareceu um questionamento sobre certos aspectos da expressão psicológica pela música, aspectos que seriam sistematizados em "Terapêutica Musical" (1936). A noção importante que logo se propõe é o conceito de música como arte dos valores dinâmogênicos e cinestésicos: arte pura por excelência, ela é isenta de intenções discursivas imediatas. Outra das suas características destacáveis, é a sua força como extraordinário meio coletivizador. Numa nota manuscrita em seu exemplar do *Compêndio de história da música* (1.^a edição), Mário traça o esboço desses problemas.

"A música, por causa do seu fortíssimo poder dinâmico sobre o nosso corpo, conseguindo ritmar um agrupamento humano como nenhuma arte consegue tanto, é de tôdas as artes a mais capaz de socializar os homens, de fundí-los numa unanimidade, num organismo só. Isso se manifesta principalmente nas civilizações primárias em que, por assim dizer, o corpo importa mais do que a livre manifestação espiritual. A força profunda de socialização, de organização de conjunto que a música tem, lhe deu porisso uma significação tôda especial entre os homens de civilização

— música, pelas suas características intrínsecas («Terapêutica musical») como arma política (artigos no rodapé «Mundo Musical», no jornal «Fôlha da Manhã», de 1943 a 1945; «Atualidade de Chopin», de 1942, etc.);

— problema do compositor erudito expressando na sua obra um caráter «ético» e social («Chostacovitch»), prefácio para o livro de Victor Seroff, de 1945).

É preciso notar que esse esquema não é o do nosso trabalho, mas se destina a esclarecer e situar os momentos mais importantes do pensamento de Mário, aos quais nos referiremos.

primária. Porisso é muito frequente entre êstes atribuir à música uma origem divina ou sobrenatural" (3).

Esse violento poder individual e socialmente atuante é ponto pacífico para Mário. Na "Terapêutica musical" mostra como tal poder é maior que em qualquer outra arte. Por ser "pura", por não exigir um esforço de compreensão intelectual, a música, no seu primeiro elemento (ritmo), organiza ritmicamente o ser psíquico do ouvinte, sem se diluir no seu subjetivismo: impõe-se como irredutível. É impossível, como diz o exemplo de Mário, a contestação do ritmo sonoro, é impossível organizar-se uma ritmica 3/4 quando o compasso ouvido é binário. E subjugando o ouvinte, o ritmo pode progressivamente anular a consciência discursiva do sujeito, mostrando-se hipnótico, básico, por exemplo, em cerimônias mágico-religiosas, como etapa fundamental para os estados de encantação. Uma das principais características do domínio da música sobre quem a ouve, reside portanto no poder de subjugar a mente, despindo-a de capacidades racionais, "animalizando-a". Descrevendo esse processo num maracatú que assistiu, Mário conclui significativamente:

"(...) mas os negros, as magras negras velhas lá ficavam com suas danças macias, lá ficariam horas, lá ficariam a noite inteira junto daquele estrondo, cada vez menos leitores, cada vez mais corpóreos..." ("Terapêutica", pg. 19).

Se o ritmo tem o poder de reduzir o ouvinte à obediência passiva, fica por sua vez compensado pelos elementos melódico e harmônico, causadores de uma resposta ativa. Mas ativo não significa racional e discursivo: sua força reside no poder de sugestão indefinível pletórico, evocador de sensações recônditas. A música, por não ter nenhuma destinação intelectual, desenvolve no indivíduo uma atividade intuitiva e indeterminada: "música nos deixa num vazio que nós ativamente preenchemos com os elementos da nossa própria sensibilidade". Como atuação conjunta (ritmo: ordenação passiva + melodia/harmonia: evocação ativadora), ela não faz tábua rasa do ouvinte, mas joga dialéticamente com êle. Dessas reflexões de Mário, já pode inferir-se uma lei precisa: *como um todo, a música ordena dinamicamente o ouvinte, negando uma participação nacional na ordem direta do crescimento de intensidade rítmica; e cria, na proporção da presença melódico-harmônica, uma disponibilidade psíquico-intelectual, que não apenas propicia mas exige necessariamente uma resposta.*

Essa disponibilidade intelectual, que não tem previamente destino certo, envolve o problema da intenção conceptual. Será interessante esmiuçar a questão.

(3) Nota manuscrita que não foi aproveitada na quarta e reformulada edição (algumas o foram).

Se nos limitamos ao *Ensaio sobre a música brasileira*, temos que a música não possui nenhum poder de criar imagens precisas, e exatamente por isso toma posição singular entre as outras artes, cujas intenções sentimentais são registradas e comunicadas através de conceitos, ou de imagens reductíveis a conceitos. As artes da palavra, as artes plásticas podem transmitir diretamente a imagem nítida que quis o autor — a música não: ela se limita a produzir sentimentos vagos. Porém, já na *Pequena história da música* isso toma um aspecto mais sutil: é possível atribuir às suas formas, sobretudo quando há predominância rítmica (isto é, quando adquire função social maior), valores éticos, como se pode verificar através da noção de Ethos; na sociedade helênica (pags. 28 e 34) a música vinha associada a idéias morais pré-estabelecidas. O domínio rítmico é facilmente explicável numa música profundamente coletivizante, quando sabemos que ele impõe uma ordenação objetiva. A organização rítmica não é apenas interna à estrutura musical, mas é também a ordenação exterior dos seus ouvintes (como grupo), na medida em que não se reflete diferentemente de indivíduo para indivíduo, mas ordena a todos de uma mesma forma. A tais características constantes e objetivas, podem ser associadas qualidades morais (caso da música grega, por exemplo), que terão correspondência constante:

“Já vimos que era importante o Ethos atribuído aos ritmos, aos gêneros e modos na Grécia. Tal música em tal ritmo, tal modo e tal gênero era nobilitadora. Tal outra sensualizava. Tal envelhecia e tal fortificava os moços. Tal era religiosa e tal não, etc. Os gregos compreendiam as obras musicais associando a elas as idéias morais que atribuíam às formas, sistemas e ritmos” (pg. 34).

Mas:

“(...) à frase rítmica da Antiguidade, levada ao apogeu pela perfeição incomparável da Ritmica grega, vai suceder a fase melódica, isto é: a preponderância do ritmo que a gente observa na música antiga, sucede a preponderância mais sutil e condescendente da melodia” (pg. 34).

Históricamente o Ethos se perde, é substituído pela divagação individual, ao mesmo tempo que a melodia toma o lugar de modo principal que o ritmo ocupava. Tais modificações culminarão a partir do século XIX, com uma redução extrema ao psicologismo do artista (a música será compreendida como “arte de expressar os sentimentos por meio do som”). Portanto, se a melodia não herda o poder “ético” do ritmo, não deixa também de significar, embora num outro plano. Mais do que o *Ensaio sobre a música brasileira* deixava entrever, a música (“ética” ou “psicológica”) terá sempre um poder de significações. E assim é que, em “Terapêutica musical”, vem a explicação desses problemas.

Diante da música, a atuação do espectador é infinitamente maior do que diante das outras artes. Estas exigem d'ele esforço pequeno, exatamente porque, conceptuais, deixam mais nítido o universo que constituem. Se temos, por exemplo, a descrição poética ou a pintura de uma paisagem, os elementos que a compõem são mais ou menos nítidos, sugerindo menos e definindo mais. Na música, uma composição sinfônica intitulada "Paisagem", proporcionará ao ouvinte capaz de imaginação visual um quadro que é apenas sugerido e que deve ser basicamente construído por êle; e ao que tem espírito menos precisador, menos visual, dará a "sensação" da paisagem. É claro que dessa forma a música depende de um elemento extra-musical (no exemplo dado, o título), que orienta a sugestão.

Mas, independentemente disso, pelos poderes de interferência que tem no campo físico-psicológico dos ouvintes, alguns grandes domínios de sensação físico-psíquicos podem se delimitar: alegria, dor, lancinância, arroubo, serenidade, solenidade, etc. Senão funções extremamente difíceis de se classificarem, mas já não pode ser totalmente aceita a afirmação do *Ensaio sobre a música brasileira*: "Parece mais acertado afirmar que a música não possui nenhuma força direta pra ser psicologicamente expressiva" (pg. 40).

Isso não leva, no entanto, a uma apologia da concepção programística de música = linguagem articulada. Mário acreditará sempre mau o ouvinte capaz, por exemplo, de traduzir certos bemois de uma Polonesa de Chopin em patas dos cavalos opressores entrando em Varsóvia, ou de localizar o barulho da corrente da âncora na tempestade da abertura do Navio Fantasma. Só que a tempestade e a Polonesa nunca poderão sugerir repouso e tranquilidade.

Por outro lado, um elemento extra-musical que se incorpora à música mais orgânicamente que o título é o emprêgo do texto poético. Êste, se diminui a possibilidade do domínio do ritmo sobre o ouvinte, "dirige" melhor a emoção significadora. E com isso perde bastante da sua clareza conceptual. Ou melhor: há uma dupla perda e um duplo ganho. O texto perde em clareza, fica mais opaco, mas em contrapartida ganha uma intensidade expressiva mais forte, dada por todos êsses poderes daimônicos da música; a música perde em domínio mas ganha em atividade expressiva, porque agora vem ligada a indicações de significados, que ela mesma se encarrega de atenuar, mas que não anula. A música torna mágica a palavra, a palavra torna a música positiva (4).

Para defini-la melhor, pode-se tirar exemplos mais palpáveis da questão no exame de notações à margem de algumas partituras da biblioteca de Mário. Duas delas, ricas de marginália e significativas porque são composições

(4) Embora negadas na *Evolução da música brasileira* essas noções, latente-mente ao menos, são antigas de Mário. E na sua pressuposição que, em 1924, é construída a admirável análise da função significativo-expressiva do texto e da música no canto gregoriano (in «Crítica do gregoriano», *Música, doce música*, pág. 25 e segs.).

para canto, nos servirão particularmente. São *Tristão e Isolda* (R. Wagner, *Tristano e Isotta*, Ricordi, trad. de Pietro Florinda, redução para canto e piano) e *Fosca* (Carlos Gomes, *Fosca*, Ricordi, redução para canto e piano de N. Celega). As anotações do *Tristão* revelam leitura cuidadosa, e as da *Fosca* serviram, muitas, de subsídios para um artigo publicado posteriormente (5).

No prelúdio do *Tristão* vem um completo levantamento dos temas condutores: temas do desejo, do olhar, seus desenvolvimentos, etc. Mas logo, na pg. 4, temos a divisão da frase da figura 1.



Fig. 1

E, acompanhando, o comentário para a primeira divisão: "O grito inebriante da paixão" e, para a segunda: "a triunfante afirmação do amor". O primeiro comentário surge do conhecimento do contexto da ópera: é através de toda a sua estrutura que Mário sabe a sua significação de "grito". E é a partir dessa primeira fase musical, que se dá enquanto ânsia, que a segunda, modificada, adquire sentido de afirmação, de segurança.

Outro exemplo: na primeira cena do primeiro ato (pág. 8), ao comentário orquestral que se segue à frase de Isolda: "Irrider chi esa?", Mário escreve: "Cólera de Isolda". Aqui, dados o texto e a situação, foi possível saber-se, não exatamente, "o que quer dizer" o trecho orquestral, mas a sua

(5) Na Revista Brasileira de Música, edição comemorativa do centenário de Carlos Gomes, 1936. Publicação do Instituto Brasileiro de Música. É preciso acrescentar ainda que o estudo do texto poético relacionado ao seu tratamento musical provocou em Mário uma preocupação de ordem técnica, particular e concreta que se mostra no Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938, do qual foi um dos principais promotores. As teses e menções de sua autoria (que se encontram publicadas em *Aspectos da música brasileira*, IX volume das *Obras Completas* encerram um trabalho minucioso, que surgem da mesma fonte de preocupações que abordaremos aqui. O seu caráter extremamente particular, entretanto, colocam-nos fora dos limites deste trabalho, cujo fim é a organização dos fundamentos estéticos mais gerais.

função precisa (exprimir a cólera de Isolda). Fomos levados, em última análise, a uma certa significação, mas só possível porque ampla e estritamente funcional, e porque ocasionada por um elemento necessário na estrutura que o ultrapassa.

Ainda: na primeira cena (pág. 11), ao recurso wagneriano de modificar num tema significativo pela sua repetição no contexto integral, de forma que, num contexto particular adquira novo significado, Mário supõe a música como expressão dramática determinada. Isolda acaba de dizer "Degenera, vil raza bastarda!", a orquestra comenta com a melodia

The image shows a page of musical notation from Wagner's opera Tristan und Isolde. It features three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese and correspond to the vocal lines. The first system has the lyrics '- star - da! Hal tu, ma - dre,'. The second system has 'per - da - ta é o po - ter di - cusa - ro! ven - ti e ti'. The third system has 'ma - ret Per - da - ta é l'ar - te'. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. At the bottom of the page, there is a handwritten note in Portuguese: 'Cópia do manuscrito original de Wagner, com o texto em português de Mário de Sá-Carneiro. 53897'.

Fig. 2

e Mário escreve: "Aqui o tema da travessia, modificado nos intervalos é como que o desdém de Isolda pela nova terra que irá habitar". (Figura 2).

E, no último exemplo que colheremos na obra de Wagner, aparece a significação da música através de elementos estruturais (frases indecisas, pouco definidas, andamento indeterminado), pela relação que eles mantêm com o texto concomitante (1.^a cena, diálogo de Tristão e Kurvenaldo — "A te, Tristano, manda un messo Isotta!" — pág. 27): "O diálogo é acompanhado de frases indecisas, mal definidas, que parecem exprimir o embaraço dos interlocutores, e não tem andamento determinado que quando Kurvenaldo se encarrega de responder por seu senhor".

O artigo sobre a *Fosca* de Carlos Gomes se preocupa sobretudo com o estabelecimento de ligações eventuais que essa ópera possa ter com a música de Wagner. A marginalia indica o rastreamento do arcabouço interno de motivos condutores, buscando estabelecê-los. Algumas notas, entretanto, se referem à questão que nos interessa aqui. No caso, por exemplo, a anotação à primeira página do primeiro ato, mostrando o significado quase conceptual de certas formas musicais: "Notar o caráter marítimo de quase toda a ópera pela constância dos 6/8 e mais compassos compostos, as tercinas e os movimentos barcarolados. Si não me engano, parece em qualquer passo, um movimento acompanhante que recorda a barcarola dos Contos de Hoffmann e a antecipa, porque êstes são de 1880" (pág. 15).

E ainda, no coro do 1.º ato, referindo-se à função da construção em escala do trecho da figura 3.

Handwritten musical score for "CORO BASSI". The score includes a vocal line and piano accompaniment. Handwritten annotations in Portuguese are present above the vocal line, describing the "escala" (scale) as a "firmeza, decisão altaneira, que tomará melhor sentido, menos banal". The lyrics "Lebot-ti del vi-no rimangan pur là" are written below the vocal line. The score also includes the word "banal" and the page reference "p. 343, v. p. 25".

Fig. 3

"Elemento escalar significando firmeza, decisão altaneira, que tomará melhor sentido, menos banal, pág. 343, v.p. 25".

Finalmente, de modo bastante significativo, o comentário à ária de *Fosca*, no segundo ato, primeiro quadro — "Qualle orribile peccato": "Aria bellissima dos trechos em que a música diviniza o texto pela sua fisiológica expressão".

O que podemos obter como resultado disso tudo, é que, se a redução do som puro musical à linguagem articulada parece excessivamente simplista a Mário, há uma graduação de constantes significativas: possíveis sugestões concretas mais ou menos vagas (6), transmissão de emoções que se precisam por um título ou por um texto ("Devaneios" da *Sinfonia Fantástica*, cólera

(6) *Jardins sous la pluie* seria exemplo bom, na medida em que sugere e não descreve. Aliás para Mário, a música descritiva jamais consegue descrever porque, como música, só pode falar a linguagem do inexprimível, cf. «Romantismo Musical».

de Isolda) e etc. Sobre a questão, de "Romantismo musical", in *O Baile das Quatro Artes*:

"Ora, eu me vejo tentado a acreditar que nesta pretensão de fazer com que um ré bemol ou um intervalo de terceira funcione em nossa inteligência como uma imagem objetiva, uma idéia abstrata ou mesmo um pensamento, não existe preliminarmente nenhum confusão, nem sequer alguma abusiva troca de valores. Haverá quando muito uma dilatação de limites, uma elastização de limites entre os poderes dos sons, articulados, dilatação bastante compreensível, explicável e que jamais poderemos dizer até que ponto abusiva, por ser impossível a determinação dos limites. Em que limiar a emissão do som vocal consegue se transformar na mais minúscula primária imagem consciente? Em que limiar tais imagens se sistematizam e se definem economicamente pela emissão do som verbal, abandonando o valor musical?" (pág. 37/8). "A música não sabe nem conseguirá jamais saber quais os seus limites expressivos. É tão forte e de tal forma imprevisível o seu dinamismo encantatório e o seu poder associativo e metafórico, que ela, si não consegue realizar em juízos definidos dentro da nossa compreensão, no entanto vaporosamente se divulga, se derrama por muitos escaninhos da nossa consciência e assume, não as formas, porém os fantasmas e os mais profundos avatares do juízo" (pág. 39/40).

IV

Paralelamente a esse conjunto de questões, desenvolve-se uma normatividade no campo estético. É preciso reencontrar o "Ethos" musical perdido, que não é mais possível anônimo e tradicional como nas sociedades grega ou primitivas, mas que pode aparecer *através de uma consciência social do artista*. A música, de manifestação direta da sociedade, transformou-se em produto de uma vontade de expressão individual e gratuita. Para se recuperar o "Ethos" perdido, é necessário levar o indivíduo à obtenção de uma consciência social profunda, de uma integração enraizada no seu tempo e no seu meio (já que ele foi alienado pela auto exaltação enquanto indivíduo).

O período nacionalista da estética de Mário exigiu do artista a aquisição de um inconsciente nacional, para se conseguir uma produção intrinsecamente expressiva da alma brasileira. Agora, é o pedido de uma consciência moral, e mais tarde histórico-social para a produção de uma arte que tenha significação no seu tempo. É a consciência política implacável do artista que fecundará as suas obras.

Notemos que a normatividade das teorias de Mário não se dirigem à arte, mas sempre ao artista. A aquisição de um novo papel histórico e de uma total liberdade de criação faz com que as únicas reformas ou revoluções

possíveis na arte partam da modificação dos seus autores. A frase de Beethoven "não há regra que não possa ser quebrada em benefício da expressão" e que caracteriza em parte a produção do nosso tempo, mostra a Mário a inutilidade de reformas no campo mesmo de uma arte que é fruto da liberdade individual. Daí a posição de reformar o artista para obter transformação válida e duradoura da arte.

A preocupação que diz respeito à posição social do artista e que aos poucos surge no pensamento de Mário de Andrade, as questões colocadas no fim da sua vida e que se dão enquanto uma compreensão bastante sistematizada da problemática, são, como dissemos, resultantes de uma atenção especial sobre as modificações que sofrem as funções do artista em relação à arte e ao seu papel como agente histórico no desenrolar-se mesmo desse processo.

Sob esse aspecto, se coloca, básica, a noção de que a finalidade da arte não é a beleza. Na aula inaugural "O artista e o artesão", Mário ensina que, numa grande quantidade de manifestações artísticas, a beleza surge como consequência, ou como epifenômeno que reforçaria os fins outros a que se destinava a obra:

"A beleza era apenas um meio de encantação aplicado a uma obra que se destinava a fins utilitários muito distantes dela" (pág. 19).

Esse *era* refere-se ao período no qual inexistia a consciência individual, em que a arte determinava-se nos seus fins pela utilidade, e na sua construção por uma técnica coletiva. Tal período estende os seus limites até o advento do cristianismo, que "traz a concepção da primordialidade do indivíduo". Daí em diante, a arte, fruto de uma concepção social e que tinha utilizado a beleza como instrumento de reforço dessa mesma sociedade, apoia-se cada vez mais no artista (que possui a *sua* beleza). Isso faz com que ela se torne objeto de uma pesquisa que tem a si própria como campo. Não se trata mais de uma relação artista-sociedade, na qual a obra aparece valorizada na sua função, mas de um monólogo no qual o artista despe-se através daquilo que produziu: *a obra de arte passa a ser a solução de um problema pessoal*.

Daí decorrem como fenômenos interligados, o aparecimento de um novo *rang* para a beleza e a afirmação do artista como indivíduo; e como consequência última surge a institucionalização da vanguarda e a exigência do original (pois que é preciso fazer valer as diferenças individuais), passando a valer muito mais o artista que a sua obra:

"Em vez de uma vontade estética, o que domina a maioria dos artistas do Salão de Maio é uma *vaidade de ser artista*. Em vez de uma atividade artística, é uma atitude sentimental. De forma que pra eles a obra de arte quase desaparece ante essa desme-

dida inflação e imposição do eu. Não pesquisam, sobre o material. Não pesquisam sequer sobre si mesmos, o que também pode ser uma atitude estética. Não são pesquisadores. São escravos da determinação contemporânea *de que é preciso pesquisar*". ("O artista e o artesanato", pág. 32).

Uma tal situação de coisas é, para Mário, evidentemente condenável: "Um grande, um doloroso, um verdadeiramente trágico engano". Sair d'êles significa conseguir uma atitude *estética* diante da vida e da arte, provocada por uma submissão voluntária do artista ao artefazer e a uma profunda consciência artesanal que, por si só, traria um equilíbrio entre a afirmação individual e o ser social da arte. Arte apenas social, que se limita através de restrições não fundamentadas na sua própria natureza, de forma a individualidade do artista mas não lhe devolve a sua verdadeira função. Não pode ser evitada a preeminência da individualidade do artista, o que entretanto não significa a necessidade da sua exacerbação. Porque no fundo do fazer artístico está a compensação: o artesanal é o irmanador dos artistas, é o momento objetivo da obra de arte, é o momento *ensinável*. É necessário que, antes de se definir pelas suas diferenças particulares, o artista apareça como artesão, e dessa maneira, irremediavelmente social (apesar das diferenças individuais) e potencialmente, um construtor de obras de arte (7).

V

Mas, entre 1940 e 45, para Mário, a arte adquirirá, mais do que nunca, uma função de arma, de luta; o artista deve envolver-se profundamente nos problemas do seu tempo.

Porém, como a expressão musical servirá de elemento de combate? Um apelo ao pensamento de Jean Paul Sartre servirá de comparação esclarecedora. O filósofo de *L'être et le néant*, aproximadamente pela mesma época (1948), preocupado com as mesmas questões sobre arte e envolvimento social, propunha uma posição diametralmente oposta à de Mário de Andrade. Sartre (*Qu'est ce que la littérature*) separará a literatura das outras artes como a única possível de interferir, diretamente, na evolução do tempo, porque a única que se constrói numa linguagem *utilizável*. O prosador tem todos os deveres com o mundo (aproximadamente como coloca Mário para o artista

(7) Notemos a mudança que, neste momento (1938) sofreram as concepções de Mário. No auge da preocupação nacionalista (1928) era o próprio elemento nacional que agia como *socializante* do artista. Agora, é o elemento artesanal que adquire esse papel. Entretanto, não se trata de uma substituição simples, porque o nacional incorporou-se ao artesanal, pelo menos no momento em que é ainda conseguido por um processo de intenção, e nessa medida é um dos elementos objetivos da técnica artística, ensinável (de um modo grosseiro pode-se dizer que o *Ensaio sobre a música brasileira* encerra receitas de nacionalização musical). E, quando perder essa caracterização de artesanato (porque passou a fazer parte do Inconsciente artístico), torna-se intocável pela vontade, e portanto pressuposto *socializador*, deixando de existir no único nível da arte, e situando-se no plano de toda uma vida nacional. De objetivo *socializante* a pressuposto *socializador*, o nacional deixará de pertencer à ação artesanal e passa a *fundamentá-la*.

em geral). Mas só êle, porque, por definição, utiliza da palavra para dizer coisas: na poesia a palavra é coisa, na pintura, a imagem não representa o sentimento, é sentimento, emoção reificada:

"Cette déchirure jaune du ciel au dessus du Golgotha, le Tintoret ne l'a pas choisie pour *signifier* l'angoisse, ni non plus pour *la provoquer*; elle est angoisse et ciel jaune en même temps" (pág. 14).

Essa opacidade da imagem na arte impede que ela se engaje no imediato — ela contrói indivíduos conc etos, sem significação geral definível. Significações não podem ser pintadas ou musicadas, portanto, música e pintura não podem se empenhar: "Et *Le massacre de Guernica*, ce chef-d'oeuvre, croit-on qu'il a gagné un seul coeur à la cause espagnole?" (pág. 16). Mesmo o estilo na prova vem "pardessous le marché"; o que conta são os argumentos, as realidades vistas através da palavra. A emoção estética, a emoção coisificada, não pode ser usada, não é um meio, ela é. Conclui-se que a linguagem ideal é a do tabelião, o prosador devendo convencer no nível do discurso, da argumentação (fica aí, então, curioso o emprêgo da palavra *coração* na frase sôbre Guernica). "Non, nous ne voulons pas 'engager aussi' peinture, sculpture et musique"...

A diferença entre os dois pensamentos repousa exatamente no têrmo da relação arte-espectador que êles se apoiam. Sartre, ao falar das artes que não a literatura, confere a elas um estatuto ontológico: a emoção existe no amarelo, no canto do oboé; há uma estética dos elementos artísticos que diz impossível qualquer comprometimento que não seja ao nível da prosa. Em Mário, a questão se propõe num outro campo: quais as artes capazes de atuar mais eficazmente sôbre o espectador, seja individual ou sobretudo socialmente? Será essa a que deverá ser utilizada como arma política. É a música a arte mais atuante, mais coletivizadora, é portanto ela que deverá ser usada. Ao contrário de Sartre, que opta pela arte mais significativa e menos emocional, Mário escolherá a música como arte "engajável", porque a encara, não do ponto de vista de sua "natureza" ontológica, mas do efeito psicológico que virtualmente ela é capaz de causar sobre o espectador.

A discussão da intencionalidade, o fator artesanal, são elementos precoces no pensamento de Mário. São anteriores a essa configuração nitidamente política de sua estética. Mas, o momento chegado, se incorporam a êsse novo aspecto; e a música, enquanto agente político-social, irá envolver o problema de sua eficácia. Ao lado da função moralizante que o elemento artesanal desempenha sobre o artista (nível da criação), é importantíssima a sua produção como elemento funcional de ação social (nível de destinação). Se, como função moralizante, o artesanal faz o criador servir à obra, a obra, inserida numa consciência histórica, exige a execução artesanal em nível cada vez mais alto, por causa da *eficácia*.

O primeiro artigo do Mundo Musical (rodapé semanal do jornal "Fôlha de São Paulo", publicado de 1943 a 1945) é "O maior músico". Para inaugurar o seu rodapé, Mário procura de todos os músicos, o maior do seu tempo. E a escolha não recai sobre figuras conhecidas, mas destaca um chinês anônimo, de pouca formação: Nyi Enh. O que o distinguira de outros nomes famosos foi a sua consciência social, política: Nyi Enh, compunha cantos de guerra, de trabalho, de resistência. Não era para ser ouvido passivamente, mas para ser cantado, marchado, para impulsionar uma grande causa. E de fato preencheu essa função. Mas a formação técnico-musical de Nyi Enh não era grande e o compositor sabia que por isso a eficácia de sua arte se restringia em muito. E foi coerente: tentou aperfeiçoar-se, embora perdesse com isso a vida. Na linguagem emocionada de Mário ao descrever a situação do chinês, fica clara a relação artesanato-função social:

"Nyi Enh?... Este já morrera bem antes, assassinado pelos japoneses. Foi que um dia ele se apercebeu da responsabilidade que o elevava agora e se desgostou de si mesmo. Não havia dúvida que ele dera todo o seu canto para o erguimento da China, todo o seu esforço já se dedicara ao conagraçamento dos primeiros corais patrióticos, mas nada disso, nem a grandeza da mensagem, nem a arte social que fazia, justificavam a sua falta de técnica. Precisa estudar, mas onde? Na China não havia o que ele carecia, e não eram os Estados Unidos cheios de dinheiro, nem mesmo a Europa que aceitariam o quase mendigo e seu violino. Só havia um jeito possível, o Japão.

Nyi Enh reuniu os amigos e comunicou o que decidira. Sim, ele bem sabia que estava na lista negra e o mais provável era a morte. Mas preferia a morte a continuar na desonestidade da sua ignorância diante dos compromissos que assumira com a pátria. Chamou o amigo do peito. Liu Liang Mo, e lhe fez algumas considerações finais. E partiu para o Japão, em junho de 1938. Era mocinho ainda, tinha 23 anos. Nem bem um mês passou e estava morto. 'Afogado' decretou oficialmente a policia japonesa, depois de examinar um cadáver sangrento".

O problema da intencionalidade da expressão musical também aparece sob a nova égide da responsabilidade social. Como já vimos, grandes campos da sensação fisio-psíquica podem ser ativados pela música; agora, é a destinação dessas sensações que preocupará Mário de Andrade (8):

"Porém as suas perguntas implicam de fato um dos problemas mais complexos da música o da 'pureza' estética do som musical,

(8) É difícil arriscar com segurança se o processo do aparecimento do engajamento político da música foi provocado pela noção de que ela é capaz de ativar esses largos campos fisio-psicológicos, ou se essa noção se adapta à consciência política adquirida por Mário nos anos da guerra.

o não fornecer êle imagens conscientes, enfim a incompreensibilidade musical. Mas Chopin deixou de lado problemas estéticos quando arreventou nos gritos imortais do seu 'Estudo', ao saber da queda de Varsovia. Chostacovitch pouco esteve se amolando com filosofias da arte quando celebrou a defesa de Leningrado na 'Setima Sinfonia'. Voce dirá: mas nós só sabemos que se trata da tomada de Varsovia e da defesa de Leningrado pelas biografias e confissões dos artistas.

Não há dúvida nenhuma! Mas si essa compreensibilidade consciente não é a função artística da música instrumental, o que você não poderá jamais é interpretar nos 'estudos' como risadas o que eu chamei de gritos, nem a quasi terrífica potencialidade humana da "Sétima" como descrição do rosal da praça Floriano. O que importa, e esta é a especificidade artística da obra-de-arte, o que importa não é Varsovia nem Leningrado, mas o que ambas representam nas escravidões insuportáveis, nos heroísmos sublimes". ("Elegia" in "Mundo Musical", de 18 de novembro de 1943).

Assim, pela sua "impureza", a música deve se engajar no tempo: como poderoso agente emocional e coletivizador, é ela que mais envolve e convence, não importa em que nível. Mas tais impulsos devem ser dirigidos: Mário não se acanha em apenas a valôres extra musicais, que são constatavelmente atuantes sôbre o sujeito, e mesmo impossíveis de eliminar (se sabemos que vai se ouvir uma sinfonia de Cesar Franck, já nos predispomos a gostar da música). O que se deve então é utilizá-los para que não se produzam arruobos sem destino. Por exemplo, vimos como o título pode condicionar um conjunto de emoções — uma marcha fúnebre, enquanto tal, não pode trazer alegria, e será eficaz socialmente se sabemos quem ela enterra (9).

Mas já foi visto também de que forma o texto que se incorpora mais intimamente à música, funciona melhor em têrmos dessa eficácia sentimental. Uma vez Jamil Almansur Haddad ("A poética de Mário de Andrade", in *Revista do Arquivo Municipal* de 1946) notou que o criador de Macunaima propunha uma posição de meio têrmo em relação ao hermetismo poético. Tôda

Atendo-nos ao texto, essas noções surgem (paralelamente ao problema do artesanato), na seguinte ordem:

Artesanato como elemento moralizador da obra do artista;
 artesanato concebido como meio de produzir eficazmente a música (e, nessa medida, de produzir seus característicos valores sensoriais);
 descoberta das características sensoriais específicas da música;
 direção desses campos sensoriais de modo a se tornarem úteis ao engajamento político.

(9) «Mas há outros elementos que só podem repugnar ao granfino estéticoide. Há os títulos, há os prefácios, há entrevistas nos jornais. E eu quero ver quem tem ainda a «pureza» de negar que o simples fato da gente saber que um quadro é de Rembrandt, ou uma sinfonia é de Cesar Franck, já não é um elemento... estético que nos ajuda, com muita razão humana, a gostar do quadro e da sinfonia!» («Elegia»).

poesia se define por uma aura de mistério, da qual depende o poder de sugestão, que, ao mesmo tempo, lhe diminui a significação. O que não implica um hermetismo exagerado: a opacidade da palavra não pode ir até obscurecer por completo sua carga significante, sob pena de transformar a poesia num jôgo de palavras ou de sonoridades. Jamil cita Mário: "a poesia obscura por qualquer razão estética ou técnica difícil de compreender, deve ter os seus limites", e conclui: "Sejamos misteriosos portanto, mas não muito". É esse o meio termo ideal, jamais definido que Mário parece encontrar na música cantada, que será, por isso mesmo, a música socializadora por excelência.

Mas Mário vai além. Sinfonia, cantata, música de câmara, todas valem enquanto arma, mas nenhuma tanto quanto a ópera. O recurso ao texto poético, feito ainda mais opaco pelo ritmo e melodia, mas indicando para aqueles sentimentos exaltados a sua direção aproximada, terá um relevo sobremaneira coletivizador se fôr de natureza teatral (10).

Em "Do teatro encantado" ("Mundo Musical", 4/11/43), Mário fala numa "conversão" à ópera. Há um texto manuscrito, inserido no seu exemplar da 1.^a edição do *Compêndio de história da Música*, anterior a essa conversão, na qual se delineiam exatamente os pontos de diferença entre as duas posições. No mais antigo, há uma análise da ópera que conclui pela sua transitoriedade — elas comovem por um efeito de moda. Os momentos que resistem temporalmente são explicados pela única qualidade musical, intrinsecamente pura. O dramático na ópera fica sendo uma convenção, sujeita ao envelhecimento.

No artigo mais recente, o enfoque é outro. O teatro cantado surge como uma forma específica do teatro, de origem antiquíssima, nem mais nem menos válida que qualquer outra (na nota do *Compêndio*, referida acima, há a constatação de que o drama oral sem música é uma forma eterna, ou pelo menos não tão transitória quanto à ópera). Agora, além de estar implícito nesse novo contexto que "tôda forma de arte é circunstancial" (cf. "Elegia"), vem claramente colocado em relação à ópera que:

"O erro fundamental de um Gluck, como de um Ranieri di Casalho, e também de um Debussy, fora pretender nobilitar, elevar os mesmos assuntos de todos os outros (era sempre o confusio-nismo dos 'valores eternos'...) quando o que carecia era escolher outros assuntos. Como Wagner fizera e porisso fora tão ariana-mente eficaz. Era preciso apenas observar as fontes mesmas do

(10) Já em 1931 («Teatro Francês», in *Diário Nacional*, 14/9/1931), Mário levanta as primeiras especulações sobre a questão, embora apenas abordando o nível socializante do teatro falado:

«O teatro não descreve nem analisa coisa nenhuma. O teatro que é a mais pragmática, a mais social, a menos independente de tôdas as artes serve pra edificar, pra socializar, pra nacionalizar e outros assim grandiosos fenômenos morais da sociedade».

teatro cantado universal e buscar assuntos contemporâneos que tivessem para nós o mesmo interesse e a mesma possibilidade de coletivização e ensinamento". ("Do teatro cantado") (11).

A grande problemática operística é que ela passou a ser instrumento de classe (como a dança "clássica", "cujo espetáculo principal jamais se realizou no palco, mas no Foyer de la Danse"), e daí, existente em função de uma moda dominante (o que não impede obras primas, mas deforma a finalidade) ou, mais ainda, existente como símbolo diferenciador de classe, e então, perdendo a sua significação total, torna-se, como disse Mário uma vez, numa "festa de ricoço".

Disso decorre que é necessário, através do tema, readquirir um sentido contemporâneo para a ópera tornar-se válida e preencher todas as suas significações. Uma reforma do teatro cantado deve corresponder às exigências mesmas do teatro cantado: fidelidade à sua natureza didática e interessada, ao seu dirigir-se ao público, enquanto elemento organizador, unanizador ("Prá isso ela não precisa ser banal, mas tem de ser dinâmica e ser fácil" — "Do teatro cantado") (12).

VI

Se esta estética normativa interfere em níveis estritamente musicais, ela não é causada e não parte deles. Por questão de continuidade de pensamento, tratamos esses problemas musicais como um conjunto, mostrando as suas interligações num nível de elementos artísticos e técnicos. Tais elementos se unem, justificam e esclarecem (ao menos supomos) a si próprios. Mas não são suficientes.

Mário, nos anos de guerra e do "Mundo Musical", construiu, como vimos, uma estética musical normativa que pressupõe a noção de obra como atuante e politicamente engajada. As explicações desse pressuposto poderiam se encontrar apenas na sua configuração ideológica. Entretanto, essa ideologia se reflete nitidamente numa concepção profundamente social da história da música, e por aí se liga aos motivos do nosso trabalho. Tentaremos ver como

(11) Encontramos também no artigo a noção de que é enganador pensar em «artes puras», quer dizer, de natureza específica como o teatro e a música (a sua eternidade garantida apenas por esse caráter específico), mas que a ópera (forma primitivamente «mista»), tem como que uma natureza própria, e é capaz de se realizar por si mesma.

(12) Mário chega ao extremo de colocar que, em tempos de carência (e o artista contemporâneo vive em tais tempos; cf. últimos parágrafos da «Concepção melodramática — O café»), a música deve tornar-se quase exclusivamente vocal: «E si a música instrumental é de fato deshumanamente pura, pois nos utilizemos dos elementos externos que a humanizam! Antes de mais nada existe a voz que destina a música e as músicas. E com efeito, em épocas como a nossa, a música devia se tornar quasi que exclusivamente vocal, si os compositores fossem um bocado mais conscientes do seu destino de artistas». («Elegia»).

Mário de Andrade encara o músico, sua história e seus problemas de ordem social. É desnecessário insistir que as suas concepções sobre a natureza da música contarão nos seus raciocínios e que, num movimento pendular, todos esses elementos que levantamos no presente trabalho se correspondem e se iluminam.

Tratando da questão do artefazer vimos que, para Mário, a expressão individual, diferenciadora de cada artista, tem a autorização de surgir depois do momento transmissível do artesanato. E, pensando na degradingolada individualizadora, temos o artesanato como importante elemento estético-moral. Mas, com as novas compreensões das determinações históricas sobre o artista, o artesanato, continuando como núcleo fundamental, exige outros elementos para trazer uma significação nova à arte, para restituir a sua função social e socializante. São elementos que dependem da postura do artista enquanto homem, enquanto fruto do tempo — elementos claramente exigidos no importante "Pontapé de Mozart".

"O pontapé de Mozart" é o sétimo artigo do rodapé "mundo musical", publicado em 1.º de julho de 1943. Mário coloca como marco da virada da posição do artista no fim do século XVIII, com o rompimento entre o autor da "Flauta Mágica" e o seu mecenas: até então o artista música servia, como um lacaio, os donos-da-vida (é nesse sentido que se coloca a tirada sobre Haydn, cuja vida "foi a de um coiô). Mozart porém destemperou, brigou com o arcebispo para ser livre e recebeu o pontapé que o expulsou do palácio. E, embora dolorido, ficou livre para fazer o que quisesse, conquistando para o artista a consciência da sua importância. Mário analisa sutilmente o papel da obra como objeto "fetichizado" oposta a sua valorização funcional no período que antecede ao Romantismo: a obra era sempre de circunstância, servia sempre como um chinelo ou um pão. E, contrastando com a solenidade de sumo sacerdote da beleza que depois se investiria, o artista; ressalta a filharada de Bach, sustentada pelas aulas e empreguinhos paternos: os Vinte e Quatro Violinos... do Rei, organizados por Lulli; a sem cerimônia com a qual o artista retomava a sua composição para fazê-la servir de novo, e etc. O pontapé de Mozart porém, (não o recebido, mas o que deu na arte), tirou dela a significação de necessidade vital, quotidiana. E qual a posição a ser tomada pelo artista contemporâneo? Certamente não será a de gênio:

"Eu não posso, eu não devo, eu não tenho o direito de criar uma sinfonia entre ser gênio e fazer arte. Fazer arte é nosso ofício quotidiano, porque arte tem que servir, é necessária a vida como o pão. E ser gênio é... pros outros. E a consequência monstruosa do pontapé de Mozart foi esta, ninguém faz arte mais para servir, mas pra ser gênio e ser sublime".

O "Romantismo musical" (in *Baile das quatro artes*) especifica que, para o gênio, o ato de fazer é mais importante que a ação pronta:

"De primeiro iamos escutar uma sinfonia de Mozart, uma sonata de Scarlatti e um salmo de Vitoria. Agora, vai-se ouvir como e que Beethoven faz uma sinfonia (com coros?...). Berlioz traduz a "Danação de Fusto", ou Chopin se acomodará na forma de sonata" (pág. 47).

A assinatura passa a valorizar o quadro, o quinteto, o poema. Antes do aparecimento da burguesia como classe dominante, o artista estava a serviço de uma nobreza que se situava, como classe social, acima d'ele próprio. Aderia a ela, manifestando na sua arte os seus ideais, e produzia apenas para êsses poucos senhores da vida. Depois, aparentemente, a arte tornou-se mais popular, porque agora não se destinava a uma elite aristocrática, mas para o "povo". Que tem de vir entre aspas, porque se trata de uma nova elite, *da qual o artista faz parte*. O individual é assegurado, o artista assina partituras, a sua marca acompanha a produção, seu métier toma uma aparência democrática porque não é privilégio de classe (notar, de passagem, o interesse da significação "democrática" de uma instituição como o *Prix de Rome*) e assim, em princípio ao menos, pode ser a expressão livre de quaisquer ideais. Entretanto transformou-se numa expressão de classe através de uma projeção individual; e o artista, "servindo" o povo, deixou de ser servidor (no sentido Haydn-Esterhazy, por exemplo) para ser, não democrata... mas capitalista. Fica evidente que não se trata de música popular, como a de Haydn era aristocrata, mas apenas popularesca (vinda de cima para baixo, do artista erudito para a massa "ignara". É recordar a tônica do artista "incompreendido", do problema da concessão a gostos mal formados, que só aparece do século XIX em diante). E esse popularesco, essa produção imposta de cima para baixo, se põe bastante clara no trecho de "Chostacovitch" (1945):

"(...) a música dum Verdi ou dum Wagner, por mais que o artista vise o prazer, o aplauso e mesmo despertar uma qualquer consciência nessa coisa tão conceitualmente insatisfatória que se chama "o povo", o artista nunca está exatamente servindo ao povo, e não desiste de si mesmo. São fenômenos individualistas, casos típicos de "mensagem". O criador acredita na sua mensagem religiosa, como Cesar Franck, patriótica, como Chopin, racista, como Wagner, e pretende impô-la. As vezes impõe mesmo (pág. 11).

Temos aí arte e beleza desnudadas, colocadas na sua verdadeira dimensão, a dimensão ideológica. Justifica-se então, agora em todos os seus pontos, a negação da beleza como finalidade da arte, e a sua presença como pretexto

Pretexto metafísico é bem o termo. Mário invoca a noção de uma arte eterna, que não se ligue a motivos e temas contingentes, mas se coloca no futuro e inalcançável para os homens dos nossos dias. Fazer arte "metafísica" (nesse sentido vasto que empregamos), é fazer uma arte falsa, porque existem problemas específicos à nossa época, que embora contingentes, são agudos e devem ser enfrentados por uma consciência clara. Trata-se da noção sacrificial das "tempestades do Atlântico" que, sob formas diversas, pontuará toda a sua produção intelectual e artística.

Em relação à música, com a aquisição de uma consciência histórica (e política, e social), com a descoberta de que a música é um meio violentamente coletivizador, aparece o imperativo de utilizá-la enquanto tal. A música é uma força e a consciência histórica o exige: é da profunda responsabilidade humana, sempre dolorosa e pungente, que o artista retira os seus motivos e os expressa — o artista verdadeiro se envolve no imediato.

"Eu tenho o desejo de uma arte que, social sempre, tenha uma liberdade mais estética em que o homem possa criar a sua forma de belezas mais convertido aos seus sentimentos e justiça do tempo de paz. A arte é filha da dor, e filha sempre de algum impedimento vital. Mas o bom, o grande, o livre, o verdadeiro será cantar as dores fatais, as dores profundas, nascidas exatamente dessa grandeza de ser e de viver.

Há de ser sempre amargo ao artista verdadeiro, não sei se artista bom, mas verdadeiro, sentir que se desperdiça desse jeito em problemas transitórios criados pela estupidez da ambição desmedida (...) Nunca mais os menos favorecidos de forças intelectuais estarão nos seus lugares, porque não tiveram ocasião de se expandir em suas realidades. Não terão mais de partir na busca lotérica do pão. Então estarão bem nítidas e definidas para todos as palavras do verbo. Terá fraternidade verdadeira. Então o poeta não quererá ser, se deixará ser livremente. E há de cantar, mandado pelos sentimentos verdadeiros, não criados artificialmente pelos homens, mas derivados naturalmente da própria circunstância de viver ("O café, concepção melodramática", em *Poesias completas*, pág. 340).

O que Mário não pode admitir é que, liberto da sua situação social anterior à ascensão da burguesia, o artista se deixe levar pela crença de uma concepção individualista da arte como expressão do gênio pessoal, para contentamento de si próprio e do seu público. Como intelectual, e portanto como privilegiado, o artista deve ser consciente desse mesmo privilégio, e porá, como fim último, a arte a serviço da destruição de todos os privilégios. Para, finalmente, conquistar para si o direito de cantar livremente numa so-

cidade verdadeiramente livre (13). Estabelece-se aqui um paralelo com o pragmatismo nacionalista: neste sentido, Mário pedia ao artista um sacrifício intencional para criar o espírito de povo; isto feito, não mais seria necessário querer ser nacional, o artista *deixar-se-ia ser* nacional, apenas. Agora, o que pede o autor d'“O café” é um envolvimento temporal, uma atuação (através do próprio fazer artístico) direta sobre as mazelas humanas. E como se antivesse uma utopia — deve-se fazer tudo para alcançá-la, e durante esse período, o artista se envolve nos problemas imediatos do seu tempo.

VII

Dissemos, a configuração ideológica do pensamento de Mário nesse período não é nítida. Ou, ao menos, o atual estado das pesquisas não permite andar muito seguramente por esses caminhos. Acreditamos, entretanto, que essas noções de “consciência”, “engajamento” etc., embora se liguem a grandes tendências do seu pensamento, não se definiriam nunca de uma forma partidária, por exemplo. O que não impediu muitas simpatias e escolhas precisas quando se tratou de optar diante de um fato concreto. E o que se levou também a ambiguidades incômodas de análise e de atitude.

Do ponto de vista musical, a sua última perspectiva teórica é a da introdução que fez ao livro *Shostakovich*, de Victor Seroff, em 1945, onde trata do problema do compositor erudito não apenas cantando para as massas, mas identificando-se a elas. É a coroação lógica de toda a evolução do seu pensamento: — constatada a posição do artista no nosso tempo, exigido o seu engajamento, é preciso saber como fazê-lo.

Mas, pelos motivos que notamos, essas direções e perspectivas desembocam numa aporia. Jamil Almansur Haddad, n'“A poética de Mário de Andrade” (*Revista do Arquivo Municipal* de 1945), tocou diretamente no problema, ao dizer que Mário parece esperar que apenas um poeta saído do proletariado possa cantar autenticamente as dilacerações da sua classe. Os textos que citamos na V parte, as conclusões a que eles nos levam, não impedem essa suposição. Como servidor da sua consciência, o artista não pode deixar de expressar as lutas sociais; mas de que forma se dá a sua relação com um público situado fora do alcance da linguagem da arte, que é sempre uma linguagem de classe? Os efeitos demagógicos do “Estudo Revolucionário”, dos “Mestres Cantores”, da “Marselhesa”, são uma solução bastarda, porque não rompem de fato as barreiras de classe, apenas a dissimulam. A resposta de Jamil (embora apenas sugerida), seria plausível.

(13) As noções de que nos servimos são vagas. Mas tais noções (consciência histórica, liberdade, problemas transitórios, artificiais) aparecem vagas nos textos mesmos de Mário; talvez apenas no «Café» elas se precisem um pouco mais, mas ainda assim, não satisfatoriamente. Não podemos ir muito em frente neste campo, porque desviaríamos do problema estritamente musical, e cairíamos no terreno ideológico. Telê Porto Ancona Lopes fez uma tese sobre o assunto (tese que não conheço ainda), que sem dúvida trará esclarecimentos sobre a questão.

O que acontece no entanto, é que a poética de Mário, como dissemos no início, não forma uma construção completa quanto à sua estética musical. O seu último artigo ("Chostacovitch") procura outras saídas.

Mário observa Chostacovitch. Uma observação que vem carregada de todos os temas que tratamos aqui: a função da música, seus poderes dinâmico-gênicos, seu emprêgo político e popular, a noção de "Ethos". Tudo isso é utilizado para analisar a obra do grande compositor russo. E a resposta vem: Chostacovitch soluciona o problema do artista erudito-massa inculta pela tarefa da criação de um novo "ethos". É bem verdade que o compositor vive uma experiência precisa, que o desvia as vezes de sua tarefa: mas é o resultado apenas de uma tentativa e experiências novas, que não perturbam a perspectiva final nela mesma. A recuperação de um modo tonal "burguês", mas que foi o formador da cultura e da tradição musical russas (e, de resto, do próprio folclore russo) (14), o emprêgo da melodia cantante, da apoteose ("sã demagogia"), a submissão ao título, ao texto, constituirão um universo musical e político. Não importa que a forma não mude, ou que tateie ainda: a intenção musical, artística, mudou. Depois disso, as formas definitivas viriam, determinadas pela transformação total no nível político e "ético".

No mundo capitalista, a música é uma arma revolucionária que, auxiliando na mudança da sociedade, mudar-se-á a si própria e garantirá o seu futuro formal. No mundo soviético da post-revolução, na criação de Chostacovitch e de seus compatriotas contemporâneos, essa garantia já existe:

"Si a nossa estética tem cinco ou seis séculos de desenvolvimento, e século e meio de fixação, a que o fenômeno musical de Chostacovich representa é de todos os tempos, tôdas as culturas e tôdas as civilizações" (Op. Cit., pág. 31).

Chostacovitch tem em mãos todos os elementos modernos e tènicamente "democratizadores" da música: o disco, o rádio, o cinema; Chostacovitch tem a consciência de seu destino de cantor verdadeiramente popular de grande sociedade ideal soviética: não hesitará em lançar mão de todos os elementos possíveis, capazes de falar a esse povo e de expressar os seus anseios, desde que isso não implique num rebaixamento de qualidade. Essa música, ao mesmo tempo pedagógica e erudita, procura (titubeante ainda nos seus meios, não importa) elevar o povo soviético a se identificar com ela, a partir de uma linguagem conhecida e praticada por esse mesmo povo.

(14) Encontrariamos aqui, talvez, a resposta para a repugnância de Mário em relação às pesquisas sobre modos tonais distantes (como o dodecafonismo) daqueles que estiveram presentes na formação da música ocidental. Seriam talvez a exacerbação de um individualismo «original», evidentemente oposto à formação de um «ethos». O que é verdade. Mas também é verdade que tal música não pode ser gratuita, porque condicionada historicamente. De resto, é desnecessário dizer das importantes contribuições da escola de Viena para uma música consciente e «engajada», do *Wozzeck* ao *Sobrevivente de Varsovia*. E que, além de tudo, se mostra na sua forma mais feliz ligada a textos poéticos, como a ópera, a cantata ou a canção, vindo curiosamente ao encontro das noções andradinas.

Vinte e cinco anos mais tarde, os princípios nos parecem verdadeiros, mas a conclusão nos choca. E nos horripila um texto como o da pág. 27:

"Neste sentido de arte de combate, a noção do *ethos* se impõe no caso tão significativo do fracasso ideológico da "Lady Macbeth de Mtsenzk". Foi o sucesso fulminante dessa ópera que forçou na consciência dos teóricos russos o problema ético da música de Chostacovitch, causou a sua queda em desfavor, e os dois editoriais igualmente fulminantes de "Pravda". A obra não apresentava a ideologia comunista, nem era música apropriada às massas dos soviets, pelo que cantava da depravação burguesa e a esta induzia. Ora a "Lady Macbeth de Mtsenzk", na intenção do compositor, era apenas uma primeira ópera, ópera "de combate", denunciando crimes e deficiências de sociedades não-comunistas. Ópera apenas inicial, pertencente a toda uma tetralogia que só na sua peça conclusiva, daria à personagem de Catarina Ismailova e ao seu caso, a significação pejorativa social e de redignificação da mulher, que deveriam ter. Mas, sucedeu que separada do resto da tetralogia ainda não composta — como se fosse um desses capítulos preliminares de romances moralistas, em que o herói é todo baixesa e imoralidade, a espera do capítulo final, pra se reabilitar — sucedeu que a "Lady Macbeth de Mtsenzk" ficou só imoralizante. E sinão exaltatória, pelo menos induzindo a praticas sociais pervertidas e pervertedoras. E pela anuência, pelo sucesso formidável que obteve, ela "roubou" as intenções do autor. D'aí a justa denuncia de "Pravda", e a necessária punição de Chostacovitch".

O texto é suficientemente expressivo. Não precisamos entrar em detalhes sobre o raciocínio que nos parece falacioso e que vai buscar em Caterina Ismailova a justificativa da obra anterior (15). Pela sua formação ideológica, pelos limites da sua época e das informações possíveis, Mário não podia prever que a utopia entrevista era realmente uma utopia, e que a realidade iria se mostrar infinitamente mais complexa. E que Chostacovitch não seria mais do que um compositor "demagógico", de classe, cujas produções teriam a mesma natureza dos Hinos Nacionais ou do "Va pensiero". Eu não pretendia jamais denegrir a obra desse extraordinário compositor soviético, que se constitui como uma das mais importantes deste nosso século, e única no sentido em que tocou em problemas especiais, até então nunca suspeitados. Porque creio também no engano profundo ao qual Chostacovitch foi levado.

(15) Longe de mim a idéia de fazer de Mário um estalinista declarado. Nunca ele quis pertencer a nenhum partido, e muito menos endossa de olhos fechados a política do partido comunista de então no nosso país. Mas não há dúvida que a experiência social soviética e musical de Chostacovitch o entusiasma, e que ele busca justificá-las por todos os meios (cf. parágrafo seguinte ao citado, no referido artigo).

Dissemos que os princípios nos parecem verdadeiros, embora a análise se misture a elementos falsos. Veremos em seguida, como essa oposição de elementos gritará mais forte ainda num outro caso. Trata-se do libreto de "O café". Como o estudo sobre Chostacovitch, faz parte das últimas produções de Mário. Como o artigo, se coloca sob o signo do entusiasmo agudo pela arte soviética. É concebido com um grande apoio de coros e grande movimentação de massas. Exclui cuidadosamente os dramas particulares, sintetizando-os em símbolos (a Mãe, o Amor, a Fome, etc.) e se constituindo numa clara e didática alegoria dos problemas sociais: não estamos longe das óperas de Kabalevsky e dos bailados de Kachaturian. Uma pequena diferença no que estes tem de consolidadores de uma nova sociedade, e no que o poema de Mário é insistentemente revolucionário. Aqui tocamos a contradição.

Mário não nos diz de que maneira será possível a constituição de uma ópera de propaganda (16). Suponhamos uma facilidade de execução, grupo pouco numeroso, orquestra pequena, montagem não problemática. Um tal grupo poderia se constituir sem muitas dificuldades, poderia mesmo ser ambulante, e seria, sobretudo, possível.

Suponhamos agora "O café", profundamente impregnado da arte soviética, musicado por Francisco Mignone (17) (como Mário previra), exigindo um coro considerável, grande orquestra, ótimos solistas. Tal superprodução exigiria largo capital e por consequência, forte empresário disposto a financiá-la. E teatro importante.

Como coordenar tudo isso com o texto admirável, mas tão profundamente revolucionário? A que público ele deveria se destinar? A arte soviética destinava-se a consolidar um Estado já existente e constituído; esse Estado mesmo pode financiá-la. "O café", ao contrário, é subversivo. Destinado a uma sociedade pré-revolucionária, apela para fórmulas post-revolucionárias. E permanece impossível. Francisco Mignone não pode encetar a tarefa. Nenhum músico poderia.

Distanciado do tempo, das circunstâncias, senhor de fatos que ainda não haviam ocorrido, o estudioso de Mário de Andrade pode hoje, covardemente, dar-se a tais reflexões. Ficará para tal estudioso, no entanto, o benefício do contacto com uma obra extremamente lúcida, de perspectivas ricas e muitas vezes únicas, e cujas contradições nasceram de uma auto-vigilância e não-conformismo contínuos. Se certas conclusões não se puderam amadurecer ou clarear, em nada ficou diminuído o valor dos problemas propostos, das questões cogitadas. E ficará ainda com o consolo de que, ao tentar responder as contradições mesmas, as teorias, as perspectivas de um tal pensamento, não diminuiu em nada o canto da língua solta no alto do Ipiranga.

(16) Na verdade, a solução para o problema artista erudito/massas é apenas meia solução. Ela se dá numa sociedade «ideal». Num mundo de classes, a resposta continua ausente. Embora a hipótese de Jamil seja tentadora, pelos elementos que se seguem, não podemos, honestamente aceitá-las.

(17) Não esqueçamos que Mário não é o único no nosso país a ser tocado pelas experiências musicais russas. Cláudio Santoro já era por essa mesma época autor de peças de igual inspiração e, se não me engano, em 1950 receberia o prêmio Stalin pela sua Sinfonia da Paz.