

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

3376
Trabalhos
Antigos
509(c)

DA TÉCNICA EUROPÉIA AO PULSO DA ÁFRICA:
A ESTÉTICA MUSICAL DE MÁRIO DE ANDRADE.

PLÍNIO FREITAS SALLES

3376

509
(c)

3376 509
(c)

PLÍNIO FREITAS SALLES

DA TÉCNICA EUROPÉIA AO PULSO DA ÁFRICA:
A ESTÉTICA MUSICAL DE MÁRIO DE ANDRADE

Monografia apresentada ao curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação da Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl.

Uberlândia, Setembro de 2006.

SALLES, Plínio Freitas, 1977

Da técnica européia ao pulso da África: a estética musical de Mário de Andrade

Plínio Freitas Salles, Uberlândia, 2006

82 fl.

Orientadora: Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui Bibliografia

1 – música 2 – Mário de Andrade 3 - estética

PLÍNIO FREITAS SALLES

DA TÉCNICA EUROPÉIA AO PULSO DA ÁFRICA:
A ESTÉTICA MUSICAL DE MÁRIO DE ANDRADE

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl.

Profa. Dra. Josianne Francia Gerasoli.

Prof. Dr. Newton Dângelo.

Agradecimentos

São muitos que aqui poderia agradecer, pois acredito que um trabalho intelectual seja resultado de experiências pessoais e coletivas, por isso agradeço a todos que em uma conversa formal ou informal me ajudaram com a sua atenção e interesse.

Meu maior agradecimento á profa. Dra. Luciene Lehmkuhl, pela grande contribuição, e pela paciência nas dificuldades e nas horas de incerteza. À ela também agradeço a confiança nas idéias que aqui propus e todo o suporte intelectual nos momentos necessários.

Aos amigos Daniel, João, Brassa e Rafael sempre presentes nesses longos anos de Uberlândia. E que foram meus amigos e meus irmãos. Um beijo especial a Joyce, menina de grande alegria e muito especial na minha vida. Beijo para minha querida irmã e minha linda sobrinha.

Aos meus pais, Vitor e Marilha, todo meu agradecimento e todo meu amor.

A todos aqueles que pela economia de espaço ou pela falha de memória não puderam ser citados.

SUMÁRIO:

Introdução.....	06
------------------------	-----------

Capítulo I

1- Mário de Andrade e a música.....	13
--	-----------

1.1- A música e o artista social	25
---	-----------

Capítulo II

2- O ideal estético na música nacional	33
---	-----------

2.1- O popular e o erudito em Villa Lobos.....	36
---	-----------

2.2- Em busca da brasilidade.....	50
--	-----------

Capítulo III

3- Impressões anotadas em capas de discos.....	56
---	-----------

3.1- A música cantada de inspiração folclórica.....	67
--	-----------

Considerações Finais	76
-----------------------------------	-----------

Fontes.....	79
--------------------	-----------

Bibliografia.....	80
--------------------------	-----------

Resumo

Este trabalho tem como objetivo pensar e compreender a música brasileira no modernismo, através da visão estética/musical de Mário de Andrade. Para tanto, busco analisar algumas obras escritas pelo musicólogo, além de obras escritas sobre o Mário de Andrade e a sua relação com a música brasileira. Portanto, procuro trabalhar com livros do próprio autor além de estudos sobre ele. As questões sobre música popular, criação artística e estética musical serão eixos temáticos que constantemente procuro analisar em minha pesquisa.

Palavras chave: Música –Mário de Andrade - Estética.

Introdução

Estudar e compreender o desenvolvimento da música no Brasil requer um esforço permanente. Nossas origens musicais não são tão simples de serem identificadas, pois estão envolvidas em uma vasta diversidade de culturas que ao longo do tempo foi constituindo a complexa música brasileira que atualmente conhecemos. Dentre as várias influências temos a africana, a européia e a indígena. Pretendo com o meu trabalho demonstrar estas relações, pensando a música historicamente, privilegiando o período modernista.

O historiador Marcos Napolitano atribui à música brasileira um rico campo de pesquisa a ser explorado, estando atento ao grande universo musical adquirido ao longo dos anos de formação da música popular brasileira.

O Brasil é, sem dúvida, uma das grandes usinas sonoras do planeta e um lugar privilegiado não apenas para ouvir música, mas também para pensar música. Tem sido a intérprete de dilemas nacionais e veículo de utopias sociais; canta o futebol, o amor, a dor, um cantinho e um violão.¹

A riqueza da música brasileira está justamente na abertura e na predisposição em conhecer e entender outras formas musicais que não sejam as brasileiras (dos escravos, dos europeus e dos índios). O brasileiro tem uma forte capacidade de importar elementos de outras culturas e inseri-los em seu contexto cultural e artístico. Com tudo isso, a grande mistura de gêneros e estilos musicais existentes aqui apontam o Brasil como uma nação de alta capacidade criativa comprovada pela sua história.

Para melhor pensarmos o que seria ou o que podemos chamar de música brasileira, dialogo em minha pesquisa com um autor que considero importante estudioso de música brasileira nos anos de 1920 e 1930 e 1940. Este musicólogo, escritor e artista é Mário de Andrade. Modernista, é um dos principais idealizadores do movimento antropofágico e da semana de arte moderna de 1922. Durante sua trajetória de vida ele teve uma intensa participação nas primeiras instituições de cultura no Brasil. Assumiu a direção do Departamento de Cultura em 1935, veja citação que demonstra o envolvimento de Mário com órgãos públicos ligados a cultura:

¹ NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. Contracapa.

Mário deixa o Diário de S. Paulo no final de maio de 1935- completando exatos dois anos de colaboração – para assumir a direção do recém-criado Departamento de Cultura do Município, dedicando-se, como escritor, à Revista do Arquivo Municipal e à publicação de artigos isolados em outros periódicos. É nessa época que inicia o preparo para publicação do material folclórico que coletava desde a década de 20.²

Foi crítico de música no jornal Diário de São Paulo de 1933 a 1935. Também foi professor de história da música, estética e piano no conservatório de São Paulo. Além desses exemplos, há vários outros envolvimento de Mário com a música.

Mário de Andrade pode não ter sido um famoso músico lembrado pelos seus grandes espetáculos, porém, ele fez uma fundamental análise da música, percebendo-a como representação social e vendo o compositor como alguém que percebe o seu tempo, tendo em suas experiências o sentido e as raízes de sua criação. Em suas análises, ele desconstruiu a idéia de “gênio” percebida na arte burguesa. Entendeu que o artista deveria buscar desenvolver a sua arte com muito estudo e esforço e que a obra de arte musical não surgia simplesmente do acaso e sim de um empenho do artista em inventar e reinventar a sua obra e o material exigido por ela. Neste sentido, ele defendia a crítica musical como um caminho de percepção e crescimento do potencial musical. Para ele a crítica ampliava o universo musical ao contrário daqueles que afirmavam ser a crítica um limitador da criatividade.

Nós, homens de 1940, continuamos a viver em pleno romantismo e uma das terapêuticas do romantismo é analisá-lo. Por isso convém que em todo verdadeiro poeta haja também um crítico vigilante e enérgico. Em Mário de Andrade o crítico esteve sempre à altura do poeta.³

Mário de Andrade acreditava na habilidade técnica como forma de aperfeiçoamento do trabalho musical. Todavia, ele não pregava uma submissão à técnica e ao virtuosismo. Estes deveriam ser apenas instrumentos para a elaboração de uma música verdadeiramente social.

² ANDRADE, Mário Raul Morais de. **Música e jornalismo**: Diário de São Paulo. São Paulo: Hucitec / Edusp, 1993.

³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O espírito e a letra**: estudos e crítica literária I. São Paulo: companhia das letras, 1996, p. 269.

Nesta pesquisa, o trabalho com música envolve, além da dedicação, uma disposição em compreender a história pela sua sonoridade. Para atingir tal objetivo, precisei direcionar a pesquisa a uma perspectiva histórica concomitantemente a uma perspectiva musical. Apesar da minha experiência como aluno de conservatório musical⁴, trabalhar com história e música não foi uma aventura tranquila. Mesmo sendo estudante de música, encontrei grandes dificuldades no princípio de minha pesquisa, passando pela definição do tema e pelas dificuldades em encontrar motivação para pesquisar; estas acredito são as principais barreiras ao desenvolvimento da pesquisa e de um trabalho monográfico.

Estudo música há aproximadamente oito anos em conservatórios estaduais (primeiro em Montes Claros, depois em Uberlândia a partir de 2001). Comecei estudando violão e logo me interessei pelo canto, que estudo até hoje; estudei violão somente três anos. Apesar desta experiência em aulas de instrumentos e teoria no conservatório não me sentia à vontade para trabalhar com música, no âmbito da História; porém a minha curiosidade pelo tema não me deixou escolha. A partir daí, percebi que se eu não trabalhasse com este tema não me sentiria satisfeito e logo desistiria de começar a pesquisar. Por estes motivos, creio que demorei em definir um tema de pesquisa e seguir a diante. Acredito que o principal fator motivador desta pesquisa foram os problemas e dilemas encontrados por mim ao longo do meu estudo de canto (instrumento) no conservatório, começando com a grande dúvida entre o cantar popular ou o erudito. Cantar com uma voz virtuosa é sempre um desejo de muitos estudantes de canto. Por outro lado, do que valem as técnicas vocais sem a interação com o público e o envolvimento verdadeiro com a obra executada? Por isso sempre me perguntava se cantar não seria muito mais uma necessidade de expressão, sem regras irrefutáveis, do que uma competição de técnica e malabarismos. “Ainda bem que a vida musical é mais rica e complicada do que as ordens classificatórias da teoria”⁴.

Na música brasileira podemos encontrar significados diversos que nos orientam no entendimento do nosso próprio passado. Eventos históricos importantes muitas vezes caem no esquecimento tanto de uma memória coletiva como individual. A música, por sua vez, tem a incrível capacidade de permanência, de se manter durante muitos anos ou

⁴ NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. *Op. cit*, p. 53.

até séculos. Haja vista a trajetória de compositores como Beethoven, Mozart ou Villa-Lobos.

A música, portanto, se constitui em uma fonte histórica elementar para a compreensão da cultura e também da política de uma sociedade. Nas artes musicais o povo constrói sua identidade e elabora formas de análise ainda pouco exploradas por historiadores, mas que no atual momento têm despertado vários estudos. Dentro da historiografia, sem dúvida, o campo de ação do historiador é muito amplo. E toda a diversidade da pesquisa nos traz certa preocupação metodológica, pois se trabalhar com história nos leva a universos múltiplos, como podemos pensar em um método comum que nos identifique como historiadores? Por estas e outras questões, procurei dialogar com alguns historiadores que possam me iluminar neste caminho da pesquisa.

Carl E. Schorske, discutindo a disciplina História e o estudo da cultura, propõe questões importantes para aqueles que desejam trabalhar com música ou qualquer outra manifestação cultural. Neste sentido, ele nos orienta a uma questão bem pertinente no estudo da cultura: a apropriação feita pelos historiadores dos conceitos advindos de outras áreas do conhecimento. O historiador não tem a necessidade de buscar a verdade dos conceitos, como fazem outras ciências, como a Filosofia ou a Sociologia. Nós, da História, segundo Schorske, pegamos os conceitos emprestados e nos apropriamos deles para criar um tempo histórico que nos aponta tanto mudanças como permanências. Em trecho de seu livro, o autor esclarece mais ainda estas questões:

*Os historiadores não demonstram a verdade dos conceitos que tomam emprestados, mas os utilizam apenas como um meio para dar plausibilidade ou poder de convicção às Gestalten [formas] em expansão nas quais reconstituem um passado.*⁵

Na reconstituição do passado, como diz a citação acima, o trabalho do historiador pode encontrar nos conceitos formados em outras disciplinas sustentação, mesmo que não haja a necessidade de defender sua verdade. A História, pode-se dizer, é uma disciplina na qual temos grande abertura para a interdisciplinaridade. Ela é a base de qualquer ciência quando existe a necessidade de se relacionar passado e presente. Como estudar

⁵ SCHORSKE, Carl E. **Pensando com a história**: indagações na passagem para o modernismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 243.

uma fórmula química sem entender quando se originaram os seus princípios básicos ou estudar um estilo literário sem pensar o período histórico no qual ele está inserido. Portanto, a importância de se pensar a História não se resume a “olhar” para o passado, e sim olhar para o presente dentro de uma compreensão do passado e perceber as transformações e continuidades que o tempo histórico revela.

Neste sentido, a História se constitui em uma disciplina que possui uma liberdade de escolha de seu tema. No entanto, Schorske nos chama atenção para uma questão de fundamental importância que é justamente a busca de um método ou sentido comum entre os historiadores, que faz de nosso trabalho uma ciência de cunho social e reflexivo. Lembra-nos também que podem existir perdas no relacionamento da História com outras áreas:

*Ao relacionar-se com outros sistemas de pensamento, a história pode esquecer um de seus poucos compromissos fundamentais; não registrar apenas a continuidade, mas também a mudança.*⁶

A leitura de Schorske contribuiu muito em minha pesquisa, pois percebi que ao pesquisar sobre música teria que aprender mais sobre ela mesma, porém não poderia também me desfazer da análise de historiador. Desta forma, podemos perceber o quanto é complicado trabalhar com interdisciplinaridade na História. A liberdade do historiador de construir sua narrativa traz juntamente um problema metodológico sério. Os historiadores têm agora a difícil missão de reescrever a história de várias perspectivas. Somos livres, mas como usar da melhor forma esta liberdade?

Pretendo, com estas discussões, justificar a minha pesquisa e também apontar minimamente os meus caminhos metodológicos. A cultura dos anos 1920 e 1930, no Brasil, é peculiar, seja com relação à mentalidade, seja com relação à vida social das pessoas que viveram naquele tempo. Com efeito, as músicas do início do século XX são documentos históricos tão esclarecedores quanto qualquer outro. Nelas podemos identificar as permanências e as transformações históricas do presente e do passado.

A escolha do objeto de estudo na História não se faz necessariamente através de um período histórico linear em que se estabelece início e final. Um tempo histórico não se faz por simples rupturas ou continuidades; existe, na verdade, um tempo histórico muito mais

⁶ SCHORSKE, Carl E. *Ibidem*, p. 255.

complexo e sensível para o entendimento. Na análise de Marc Bloch, a História trabalha com o aspecto da duração e busca compreender o próprio homem. “Por trás dos escritos aparentemente mais insípidos e as instituições aparentemente mais desligadas daqueles que as criaram, são os homens que a história quer capturar”.⁷ Pensando o homem e sua relação com o tempo, Bloch dá sentido à história e define um caminho que deveria ser comum aos historiadores. “O historiador não apenas pensa ‘humano’. A atmosfera em que seu pensamento respira naturalmente é a categoria da duração.”⁸

O estudo da música, dentro da perspectiva apontada por Marc Bloch, no que diz respeito à compreensão do homem, assinala que por trás do objeto de pesquisa histórico está na verdade o homem, e que por isso, por trás das músicas também está o mesmo homem ao qual se refere Bloch. As músicas são essenciais e apresentam significados novos que até então outras áreas da História ainda não haviam atentado. Acredito que perceber a historicidade na sonoridade das músicas ao longo dos vários períodos históricos se constitui num trabalho muito árduo, que esta pesquisa com toda certeza não pretende e não tem condição de dar conta. Mas acredito ser possível para os historiadores aprofundarem estas questões no sentido de contribuírem para uma historiografia brasileira voltada para outras sensibilidades.

Apesar das dificuldades de se trabalhar com o tema, pretendo desenvolver melhor estas questões em trabalhos futuros, elaborando e aprofundando minha pesquisa referente à música e à História.

Gostaria de entrar em uma questão peculiar para o meu entendimento como estudante das humanidades e mais especificamente de História. A maneira como um pesquisador das chamadas ciências humanas trata seu “objeto” de estudo é bem diferente de outras ciências mais técnicas. As ciências humanas como a Filosofia, a História ou a Sociologia pertencem a um campo de subjetividades muito mais amplo que as outras ciências, e por isso pensar em um esquema técnico e pragmático como método pré-determinado das ciências humanas é praticamente impossível. A riqueza de nossa área é justamente a sua subjetividade no tratamento dos temas e, para o historiador, ela é de

⁷ BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da história ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 54.

⁸ Idem, *Ibidem*, p. 55.

grande necessidade. Marc Bloch, em seu livro, mais uma vez, nos mostra de forma bem sucinta toda esta problemática:

*Os fatos humanos são, por essência, fenômenos muito delicados, entre os quais muitos escapam à medida matemática. Para bem traduzi-los, portanto para bem penetrá-los, uma grande finesse de linguagem, são necessárias.*⁹

A História por ser tão subjetiva e cheia de “finesse”, como bem diz Marc Bloch, permite aos historiadores toda a diversidade de pesquisas entre as quais incluo a música. A música não só pode ser uma parceira da História como também pode ajudar e muito no desenvolvimento da subjetividade do historiador. Torná-lo mais sensível e mais sutil em seu entendimento do passado e do presente. Portanto, acredito que este encontro entre História é Música nos leva à novas fronteiras do pensamento histórico.

⁹ Idem, Ibidem, p. 54.

1- Mário de Andrade e a música

A música como forma de representação cultural deve ser um importante instrumento para o estudo da história. As produções musicais pensadas ao longo do tempo são documentos capazes de recriar sentimentos e mentalidades de sociedades do passado. Temos em nosso repertório musical desde raízes africanas à raízes européias e ainda indígena. Junto a toda essa diversidade a música brasileira foi se formando.

Creio ser importante pensar a produção musical deste período (modernismo) por ser um tempo de transformações da música brasileira. O início da vida moderna fez com que os compositores e músicos modernistas buscassem significados diferentes e peculiares ao cotidiano brasileiro vivido pelos próprios autores populares. Sendo assim, quero destacar um importante pensador da história da música no Brasil: Mário de Andrade. O seu pensamento influenciou tanto a música como a arte em geral e trouxe para o modernismo um toque nacionalista. Neste trabalho, pretendo estudar o pensamento estético de Mario de Andrade a partir da música.

No seu pensamento está presente o ideal que levou os modernistas a buscarem uma brasilidade que não fosse calcada em pura imitação nem estruturada sem unidade; em outras palavras, ele queria que a música brasileira tivesse bases teóricas e uma organização que a elevasse à condição de arte universal. Queria que nossa música tivesse tanta representatividade quanto Beethoven ou Mozart tiveram em seus respectivos países.

O critério atual da Música Brasileira deve ser não filosófico, mas social". Deve ser um critério de combate. A força nova que voluntariamente se desperdiça por um motivo que só pode ser indecoroso (comodidade própria, covardia ou pretensão) é uma força antinacional e falsificadora. E arara. Porque, imaginemos com senso comum: se um artista brasileiro sente em si a força de um gênio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porque como gênio saberá fatalmente encontrar os elementos essenciais da nacionalidade (Rameau, Wever, Wagner, Mussorgski). Terá, pois um valor social enorme. Sem perder em nada o valor artístico porque não tem gênio por mais nacional (Rabelais, Goya, Whitman, Ocussai) que não seja patrimônio universal. E se o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. Porque incorporando-se à escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada, ao passo que na escola iniciante será benemérito e necessário. Cesar Cui seria ignorado si não fosse o papel dele na formação da

escola russa. Turina é de importância universal mirim. Na escola esponhola o nome dele é imprescindível. Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta.¹

Nesta passagem podemos começar a entender esse autor tão complexo e determinado. Com um forte tom de ironia e raiva, ele deixa aparecer todo o seu sentimento, toda a sua preocupação e toda a sua vontade de defender a música nacional. Talvez essas palavras sejam um dos melhores exemplos para compreender a vida e a obra deste artista, musicólogo, fotógrafo e escritor. Na medida em que ele traça os seus comentários percebemos o seu rigor crítico à respeito da música. Além, é claro, da sua postura nacionalista, que o caracterizava como um dos principais personagens do modernismo brasileiro. Portanto, através do trecho acima, podemos partir do princípio de que Mário de Andrade acreditava que a música brasileira se tornaria grande somente pelo nacionalismo.

Quando Mário de Andrade se refere à música internacional, ele não está tirando dela o seu valor social, quanto menos nacional. O autor se volta à idéia de uma arte nossa, que não se entrega aos preceitos internacionais. A imitação, segundo ele, passa pelo comodismo e pela covardia daqueles que não compreendem as manifestações artísticas de seu próprio espaço social. De nada vale reproduzir uma música, mesmo que de uma complexidade enorme como a européia, se não percebemos quais são os nossos elementos essenciais e quais são os nossos materiais. Vale lembrar também que o musicólogo em questão não tem a intenção de desvalorizar as interpretações magistrais dos grandes músicos, o que se discute aqui é a pura e simples reprodução das obras estrangeiras, as quais ganham, em muitos casos, *status* de superiores. E este ar de superioridade acaba diminuindo a arte nacional em seus aspectos mais verdadeiros o que torna difícil o desenvolvimento e a incorporação das tradições.

Portanto, perder a condição de dependência em relação a Europa era de suma importância para que a música se desenvolvesse de forma livre e independente. A pura imitação revela, na verdade, uma tendência forte do músico ao egocentrismo e ao individualismo. Quando um artista se baseia demasiadamente em técnicas e métodos, a

¹ Apud. CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *ArtCultura*. n.9, Uberlândia, jul.-dez. 2004, p.72.

tendência é que ele se torne cada vez mais individualista, principalmente porque método e técnica, sem o envolvimento com o meio social, acabam por não fazer parte do real, alimentando o individualismo. Por isso, para Mário de Andrade, quem faz música nacional está fazendo arte coletiva.

Norbert Elias, em seu livro *Sociologia de um Gênio*, analisa a música e a vida de Mozart, deixando transparecer o outro lado do mito, aquele que se refere à parte humana. Ele reflete sobre o artista e o seu meio social e esclarece que o artista não deve ser desassociado de sua obra. Não podemos entender o talento artístico como algo, segundo Elias, “inato”, ou seja, como um talento geneticamente determinado. O artista, portanto, não se formava somente pelo seu privilegiado dom, se formava também pela sua relação humana com outros seres humanos, que como ele dividiam experiências. A obra de Mozart é sem dúvida genial na sua beleza e forma, porém ela reflete um tempo e um momento histórico peculiares ao artista e, desta forma, Mozart passou as mesmas dificuldades que os homens de seu tempo.

Com freqüência nos deparamos com a idéia de que a maturação do talento de um “gênio” é um processo autônomo, “interior”, que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão. Esta idéia está associada à outra noção comum, a de que a criação de grandes obras de arte é independente da existência social de seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano no meio de outros seres humanos.²

E este lado humano é composto de sofrimento e de problemas que colocam um “gênio” como Mozart como uma pessoa comum, com angústias e incertezas como qualquer um de nós. Desta maneira, podemos perceber que a desconstrução da idéia de gênio é importante para a compreensão do artista. Quando encaramos o artista como uma pessoa comum, um ser social como outro qualquer e tiramos dele o peso da genialidade, passamos a vê-lo por uma outra ótica e da mesma forma sua obra. E ver o artista além do “gênio” é ver a sua relação com os seus contemporâneos, ou seja, perceber a sua importância social. Portanto, para um historiador que pretende estudar música é essencial perceber o artista como um homem no seu tempo, um ser social que divide a sua temporalidade com os demais e não vê-lo como um “Deus”.

² ELIAS, Norbert. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1995, p.53.

Outro ponto importante é a possibilidade de perceber que a arte de mais alto nível pode vir de pessoas que um dia tiveram as mesmas dúvidas comuns a qualquer pessoa do seu tempo. Por tudo isso, o artista não é um predestinado. A criação está baseada em um tempo social compartilhado com o artista e seus contemporâneos.

Com facilidade que o tornou famoso como um prodígio entre seus contemporâneos, ele compunha exatamente o tipo de música que tinha surgido em sua sociedade, e somente nela, como resultado de um desenvolvimento peculiar, ou seja, sonatas, serenatas, sinfonias, missas etc. Sua capacidade de manipular os complexos instrumentos musicais de seu tempo- o pai de Mozart descreve a facilidade com que aprendeu a tocar órgão com a idade de 7 anos- não pode ter sido herdada geneticamente, tampouco o seu domínio destas formas musicais.³

A relação de Mozart com o pai mostra como o menino desde pequeno se dedicava à música com empenho e orientação. Seu pai era também músico e tinha uma facilidade para passar seus conhecimentos para o filho. Portanto, o menino prodígio tinha no pai um grande iniciador. O pai, que também era um músico de talento, mas que não teve sucesso, projetava no filho o seu anseio por uma ascensão social. Leopold Mozart, pai de Mozart, adorava as primeiras composições do filho e levava-o a vários concertos para se apresentar. Estes fatores com certeza ajudaram a despertar o talento de músico do pequeno Mozart. A relação de Mozart e seu pai também é uma relação social em que o artista interage com o meio no qual vive. Como podemos observar, por trás de todo grande artista existe uma história de vida e dedicação.

Agora no caso de Mario de Andrade, o mito que ele queria desconstruir estava na visão eurocentrista da elite brasileira, na passagem do séc. XIX para o XX, que resistia em reconhecer o valor da cultura popular e do folclore como fonte de inspiração para a elaboração de uma música essencialmente nacional. A idéia de que a Europa era civilizada e superior às culturas tidas como “primitivas” era contestada por ele desde os seus primeiros escritos. Podemos observar esse empenho em obras importantíssimas escritas pelo musicólogo em que ele defende persistentemente estas idéias.

Mário de Andrade desenvolveu em sua crítica uma forte resistência à música feita por puro virtuosismo. Ele acreditava que a criação musical deveria estar associada a

³ ELIAS, Nobert. *Ibidem*, p. 58.

um chamado “critério social”⁴, que o próprio Mário definia como essencial para a formação da música nacional. Ele defendia para este fim a pesquisa folclórica como fonte de pesquisa para a construção de uma música que fosse originalmente brasileira e de qualidade.

*Pode-se dizer que o populário musical brasileiro é desconhecido até de nos mesmos. Vivemos afirmando que é riquíssimo e bonito. Está certo. Só que me parece mais rico e bonito do que a gente imagina. E, sobretudo mais complexo. (...) do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonizador simples, mas crítico também, capaz de se cingir à manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência.*⁵

Os primeiros estudos musicais implantados no Brasil tiveram bases muito mais européias, especificamente nos conservatórios. Porém esta realidade foi se transformando, à medida que as necessidades musicais da época foram surgindo. O puro virtuosismo já não era o ideal musical a se buscar.

*E deste jeito, ao conservatório de São Paulo se poderá aplicar exatamente o dito que atirou no que viu e matou o que não viu. Nascido de interesses financeiros, visando adular a pianolatria paulista que estava com o rei na barriga, um rei que tinha o cérebro de Chiaffarelli e os vinte dedos gloriosos de Antonieta Rudge e Guiomar Novaes; nascido de uma excrescência virtuosística sem nenhuma justificação mais funcional e profunda, que nem se quer deu à composição paulista obras pianísticas que a caracterizam, o conservatório de São Paulo foi forçado pelas condições sociais do meio a se tornar um centro de musicologia e de composição.*⁶

O conservatório de São Paulo teve uma função importante se pensarmos nas primeiras composições e também no ensino da música. Contudo, vale lembrar, segundo Mário de Andrade, que o ensino da música no conservatório paulista sofreu uma influência do meio social em que foi fundado. A princípio, o conservatório contemplava muito mais o desenvolvimento do virtuosismo pianístico e as necessidades musicais de apresentações de espetáculos famosos da Europa. Porém, o conservatório acabou adquirindo um outro propósito diferente de seu propósito inicial. Houve uma necessidade de desenvolver uma pedagogia do ensino da música; como consequência, ocorreu o

⁴ Termo usado por MORAIS, Eduardo Jardim de. **Limites do Moderno**. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 1999.

⁵ Apud. CONTIER, Arnaldo Daraya. *Op.cit.*, p.74.

⁶ ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins / Brasília: INL. 1975. p.18.

surgimento de novos compositores, mais “abrasileirados”. Estes aspectos deram ao conservatório uma importância decisiva no desenvolvimento da música popular brasileira, mesmo que fosse apenas um princípio. Além de ensinar técnica, o conservatório teve a necessidade de buscar uma pedagogia musical que justificasse a sua função social. Com a criação do conservatório iniciou-se também uma pesquisa folclórica que ajudava muito os compositores a criarem uma música de raízes brasileiras. Refazer os espetáculos da Europa não supria a necessidade da população de conhecer e gerar novos compositores formados em nossa própria terra.

Mário usou uma forma muito interessante para definir a música brasileira na sua origem e formação:

De início e sempre do ponto-de-vista social, a música brasileira teve um desenvolvimento lógico, que chega a ser primário de tão ostensivo e fácil de perceber. Primeiro Deus, em seguida o amor, e finalmente a nacionalidade. Esta lógica de desenvolvimento, em vão a procuraremos assim tão firme nas outras artes, o que se explica muito bem: nas outras, pintura como poesia, escultura como prosa, e bem mais rara na arquitetura, o elemento individualista independente grandemente das condições técnicas e econômicas do meio.⁷

Esta periodização da história da música brasileira não pretende sistematizar o estudo da música em etapas ou mesmo em esquemas. Mário apenas desenvolveu sua análise a fim de entender, de forma mais clara, os rumos que a nossa música tomou ao longo do tempo e a sua relação com o meio.

Portanto, quando ele diz que primeiro vem “Deus”, logo lembramos da catequização dos índios nos princípios da colonização. Podemos citar, por exemplo, o uso da música como forma de ensinar os princípios do catolicismo para os índios; ela foi um instrumento muito importante a serviço dos colonizadores durante o período colonial. Infelizmente, as práticas musicais nesse período não deixaram muitos registros e nem muitos vestígios. Elas tiveram, principalmente por parte dos jesuítas, um caráter mais religioso, pedagógico e catequizante do que necessariamente criativo. O interesse dos portugueses esteve presente também na música durante a colonização. Era necessário aos portugueses contar com o instrumento de dominação, “música”, para garantir os interesses da metrópole.

⁷ ANDRADE, Mário de. *Ibidem*, p.15.

Um autor que trabalha bem esta idéia da catequese por meio da música é Vasco Mariz: “Na Bahia, em 1578, os sacerdotes já formavam os primeiros ‘mestres-de-artes’ instruídos a tocar instrumentos e em canto coral. Seu repertório era circunscrito ao cantochão e ao gênero de música renascentista, sobretudo portuguesa”.⁸ Vemos, desta forma, que a música na colônia não pode ter uma essência necessariamente brasileira ou nacional; o que acontece, na verdade, como diz o próprio Vasco Mariz, é um esvaziamento da cultura indígena com a imposição da cultura ocidental. Como podemos perceber, a colonização trouxe consequências negativas se pensarmos nas tradições indígenas mais antigas. Outra observação importante deste autor foi a comparação da contribuição da música indígena com a contribuição da música africana para a brasilidade. Segundo ele, a influência ameríndia foi muito mais modesta que a africana. O tráfico negreiro trouxe para o Brasil uma forte cultura, rica em ritmos e tradições. O negro veio principalmente trazer uma cultura que se opunha à européia, por isso era vista com muito preconceito pela elite branca do período colonial. A música africana pode ser considerada uma música de resistência e de luta dependendo do ponto-de-vista pelo qual é analisada:

*Entretanto, esse aporte ameríndio à música brasileira foi muito modesto, em comparação com a vultuosa contribuição africana. As levadas sucessivas de escravos negros que vieram da África iriam desempenhar um papel importantíssimo na história da música no Brasil. Cabe porém frisar de início que a simbiose do folclore musical africano com a avassaladora bagagem cultural européia foi muito lenta e quase imperceptível, nos primeiros séculos de colonização.*⁹

Quando Mário de Andrade se refere ao “amor”, ele está se voltando ao período imperial e à chegada do piano ao Brasil; este instrumento teve grande importância para a formação da música brasileira: “Era um instrumento por excelência da música do amor, socializado com casamento e benção divina, tão necessário à família como o leito nupcial e a mesa de jantar”.¹⁰ O piano pode ser considerado o instrumento mais completo de todos, podendo ser usado como instrumento de solo ou de acompanhamento. Nele, o músico consegue explorar a parte rítmica através da mão esquerda com a troca de acordes

⁸ MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p.34.

⁹ MARIZ, Vasco, *Ibidem*, p. 34.

¹⁰ ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Música Brasileira** *Op. cit.*, p.16.

e os tipos de cadência. Com a mão direita o pianista trabalha a melodia, que é o primeiro elemento da música que o nosso ouvido geralmente identifica. Temos como exemplo de instrumentos melódicos a flauta, o violino, o canto, entre outros. Outro aspecto da música que o piano explora muito bem é a harmonia, é possível ao pianista encadear diversas células harmônicas que dão à música uma grande riqueza de detalhes que só o piano consegue executar como instrumento solo: isto quer dizer que o piano desempenha sozinho o efeito que muitos instrumentos, juntos, conseguem executar. Por isso a razão dele ser considerado completo.

Com a chegada do piano no Brasil vão surgir, respectivamente, os primeiros métodos pedagógicos que direcionarão os parâmetros didáticos das escolas brasileiras de música. A vinda deste instrumento trará um fenômeno que o musicólogo Mário de Andrade chamou de “pianolátria”, que se refere ao valor excessivo dado ao instrumento piano. Os primeiros concertos de pianos e o estudo do instrumento nos conservatórios visavam muito mais o virtuosismo e a exploração da técnica sem a preocupação estética e social da obra. Segundo o próprio Mário, antes da chegada do piano os cantores tinham a posição de destaque no cenário musical e eram estes os maiores virtuosos a se apresentarem nos palcos da época. O piano, por sua vez, foi ganhando o lugar dos cantores, tanto em relação ao virtuosismo como em relação ao instrumento. Os primeiros professores do conservatório foram na sua maioria pianistas. Formavam-se muito mais pianistas do que cantores, violinistas, entre outros. A demanda por cantores e violinistas era muito maior naquele período, no entanto, o piano era prioridade, enquanto que os outros instrumentos formavam poucos profissionais. Vale destacar que o piano, antes de chegar ao Brasil, já era consagrado na Europa. Com isso, não era de se impressionar que traríamos os vários métodos de piano lá desenvolvidos e que este fenômeno influenciaria vários de nossos músicos.

Junto com a vinda do piano temos o princípio do desenvolvimento da técnica musical. As escolas de música vão absorver muito das tendências vindas da Europa, principalmente da Itália. Os métodos italianos serão usados em praticamente todos os conservatórios do Brasil, com traduções para o português. A influência européia se deu na música brasileira principalmente neste período. A vinda da corte portuguesa também

trouxo uma grande quantidade de material musical da Europa. Por estas razões, o período do Império foi denominado por Mário como da música do “amor”.

Um outro ritmo que deu à música no Império um sentido sensual e amoroso foram as modinhas imperiais, muito estudadas por Mário, que tiveram função determinante também na música nacional, já que eram tocadas em salões para uma aristocracia, mesmo que ainda bem portuguesa. As modinhas não foram nem eruditas nem populares. Apesar de sua importância na formação da música brasileira, elas não tiveram, na visão de Mário, uma função social tão significativa como teria a música com o modernismo.

Por fim, Mário de Andrade caracterizou a música do ponto-de-vista social, tendo como último período o “nacionalismo”. Portanto, veio primeiro “Deus”, depois o “amor”, e por último o “nacional”. O nacionalismo na música marcou para Mário o início do que seria essencialmente música brasileira. Com os nacionalistas a música começou a ganhar intenções regionais e a fazer uso de elementos do próprio Brasil, desde a música feita nas escolas até a música feita pelo próprio povo.

O termo nacionalismo possui vários significados, e com Mário de Andrade ele ganhou um sentido especial. Para o autor, a música para ser nacional deveria contar com elementos populares e se desenvolver não somente nas escolas de música, mas também através das tradições populares que definem e dão identidade à cultura nacional. Mesmo o que entendemos como música erudita, aquela idéia de uma música complexa no seu valor acadêmico, deveria, segundo o nacionalismo proposto por ele, buscar raízes populares. Desta maneira, temos uma circularidade entre o erudito e o popular. Esta relação apresenta-se de forma muito clara no pensamento estético-musical de Mário de Andrade:

O critério de Música brasileira pra atualidade deve existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita 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.¹¹

Vemos a importância que o autor dá à música popular como fonte de criação para o nacional. É de fundamental importância dizer que Mário, como se destaca no trecho acima, não defende um imperialismo nem mesmo um xenofobismo. Na sua perspectiva, para uma coisa ser nacional não é preciso negar ou mesmo combater o que vem de fora. A mistura de duas culturas pode ser tanto uma relação de troca como de perdas. E as perdas se dão, principalmente, do lado do dominado. Nós desperdiçamos muito da nossa cultura popular com a tentativa de europeização durante a colonização, porém faz parte da construção do nacional a apropriação de outras culturas. O que fosse europeu poderia se tornar, de acordo com o tempo, abasileirado.

Para melhor entendermos o significado de “nacional”, na visão de Mário de Andrade, precisamos antes rever a idéia que ele tinha de “universal”. O autor não acreditava numa música universal e sim numa música universalizada, ou seja, uma cultura pode ser internacionalizada, o que não quer dizer que seja universal. “A tal de música “universal” é um esperanto hipotético, que não existe. Mas existe, não posso negar, a música internacionalista, a granfinagem tediosa e fatigada dos “transatlântiques” da comédia célebre”.¹²

Uma cultura antes de ser internacional é nacional em sua origem, ou seja, se Villa Lobos é famoso em todo o mundo pela música que fez, isso não quer dizer que ele não seja nacional em sua origem. Sua obra é antes de tudo uma manifestação da cultura brasileira, que tomou por sua qualidade e autenticidade proporções internacionais. A sua “genialidade” veio de uma riqueza brasileira em sua essência. Portanto, quando Mário de Andrade diz que não existe música “universal”, ele está dizendo que ela se internacionalizou e teve sua gestação de elementos essencialmente nacionais, e que só

¹¹ Apud. CONTIER, Arnaldo Daraya. *Op. cit.*, p.72.

¹² ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Música Brasileira**. *Op. cit.*, p. 28.

depois adquirirão uma “internacionalização”: “Não há Música internacional e muita menos música universal; o que existe são gênios que se universalizam por demasiados fundamentais”.¹³

Um debate interessante que conseguimos estabelecer é justamente a idéia do gênio ligado a sua nacionalidade, ou seja, uma obra genial deve passar pelas raízes nacionais de uma sociedade e que, portanto, o compositor deve fazer música nacional se quer ser genial ou pelo menos se quiser fazer música de qualidade. Esta perspectiva foi muito defendida por Mário de Andrade.

O gênio, como podemos perceber, está intimamente entrelaçado à sua origem social. Faz parte do compositor a sua experiência social. A música, portanto, não é feita somente de Música, é feita também de experiência e de entrega ao meio e à vida. A estes aspectos o compositor deve estar bem atento. Com as devidas ressalvas, quase que podemos dar ao povo uma parte da autoria das grandes obras que são feitas em seu território. Porém, o compositor continua sendo sujeito de suas ações e de sua obra.

Ainda enfatizando a idéia de “universal” e de “nacional” em sua análise em relação à música brasileira, Mário consegue definir parâmetros e sentidos em relação a uma nova concepção de “orientação brasileira”, ou seja, uma forma, ou um método que fosse puramente brasileiro e que não estivesse preso à modelos já sucateados da Europa. Mas não encontraríamos, segundo Mário, esta orientação em teorias acadêmicas, já que estas sempre estariam baseadas em modelos europeus. Para que o Brasil passasse de imitador a criador seria preciso buscar no mais “primitivo”, ou no mais “simples” que fosse, suas referências, suas fontes de inspiração e seu desejo de criar. A técnica da escola européia, por mais desenvolvida que fosse, não poderia determinar o surgimento de uma nova escola, essencialmente brasileira e criativa. “Nós só seremos civilizados em relação às civilizações no dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo, pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais”.¹⁴

O fim da Primeira Guerra, de maneira geral, marcou e intensificou sentimentos nacionalistas pelo mundo. A guerra mostrou que a ameaça ao território nacional era algo

¹³ ANDRADE, Mário de. *Ibidem*, p.29.

¹⁴ CONTIER, Arnaldo Daraya. p. 78.

possível e que a paz não era uma coisa garantida. O sentimento nacionalista, portanto, se disseminou por toda Europa. Desta forma, a busca por uma identidade nacional fez com que a Europa valorizasse aquilo que representasse seus valores mais particulares e que mostrasse ao mundo a solidez de sua cultura. O Brasil, pode-se dizer, também sofreu essa influência em seu nacionalismo dos anos 20 e 30 do séc. XX. E Mário de Andrade foi um dos maiores representantes desse movimento.

A importância dos ideais nacionalistas na formação da identidade brasileira está claro no pensamento estético de Mário. E junto deste ideal estético existe também a preocupação do autor em não corromper o que é verdadeiramente brasileiro em troca de uma simples imitação vazia de sentido. Nestes termos, a luta de Mário de Andrade perdura até hoje, se pensarmos na valorização do “produto” brasileiro.

1.1- A música e o artista social

Uma forma de compreendermos melhor a visão de Mário de Andrade sobre a música e sobre o artista em geral é através da obra de um importante estudioso deste autor, que se chama Eduardo Jardim de Moraes. Ele nos traz uma pertinente discussão de estética, arte e música na visão de Mário. O autor compartilha com Mário de Andrade a crítica aos contemporâneos que se deixam levar por paixões e individualismos, reduzindo a arte a um simples bem de consumo. “Uma das marcas da Modernidade artística é, com efeito, o seu acentuado individualismo, que aparece no fato de a arte ter sido dobrada às necessidades expressivas do artista”.¹⁵

Eduardo Jardim atribui ao individualismo uma das principais razões do reducionismo das artes e da música em geral nos tempos modernos. Para Mário, o verdadeiro artista social não deve procurar se auto afirmar por meio de sua própria arte, ou seja, a vaidade e o individualismo não se dão bem juntos. Quando o artista se entrega ao individualismo e não percebe as inspirações que o seu meio social lhe proporciona, ele cai no vício e no senso comum de avaliar tudo como arte, não tendo uma percepção crítica do processo artístico de sua sociedade. A este artista só restava reproduzir os modelos musicais europeus que se consagraram no mundo como exemplo de técnica, seu potencial criativo, no entanto, ficaria comprometido.

A obra de arte, segundo Mário, não deve perder a sua relação com o artesanato, isto é, assim como o artesão se preocupa em desenvolver o material em seu potencial, o artista, seja na música, seja nas demais formas de arte, deve também buscar desenvolver o seu material no seu limite. Eduardo Jardim também era adepto da opinião de que a beleza da obra de arte não está no artista, mas na própria arte. Cabe ao artista conhecer ao máximo o potencial técnico que o material utilizado por ele oferece, mas conhecer não quer dizer ter a técnica como principal objetivo. Na música, especificamente, não é tão diferente, pois o músico pode explorar de forma intensa o seu material, no caso, os instrumentos e a voz. “Essa proposta de alteração de rumos deve também conduzir ao

¹⁵ MORAIS, Eduardo Jardim de. *Op.cit*, p. 102.

“respeito à obra de arte em si”. Disto resulta que o critério da arte não será mais o artista, mas a própria obra”.¹⁶

Segundo Mário, o artista não deve se valorizar mais que a obra, ele precisa sim estar atento ao que é exigido pela própria obra de arte, estar atento ao seu material. Como podemos perceber, o artista tem que se esforçar para fugir do individualismo e buscar na coletividade e no seu próprio entendimento o caminho de sua criação. Coletividade e compreensão de si mesmo não significa aqui subserviência ou se diminuir diante do mundo, significa, na verdade, buscar a pesquisa e o conhecimento sobre o material artístico que se trabalha e dedicar a vida à ele. Por detrás das grandes obras existiu um grande esforço em vencer as dificuldades e todo esse processo é de grande importância para o resultado final.

*Descobrimos em todos eles, mesmo nos que nos parecem mais fatalizados pelas deformações do tempo ou das liberdades pessoais, como um Miguel Anjo, um Mozart, um Goethoe, descobrimos em todos eles uma segura vontade estética, uma humildade e segurança na pesquisa, um respeito à obra de arte em si, uma obediência ao artesanato, que já não me parecem existir na maioria dos contemporâneos.*¹⁷

Mário de Andrade foi sem dúvida um grande crítico do seu tempo. Por este motivo, vários outros autores trabalharam e defenderam as suas perspectivas. Eduardo Jardim, a partir da visão de Mário de Andrade, aponta uma nova “atitude estética”, em que se valoriza aquilo que de mais importante pode existir na música ou na arte em geral, um “critério social”. Neste critério a música deve ter bases sociais, isto é, a música precisa ser utilitária e social.

A música, entendida pelo musicólogo como uma forma de arte, deve estar desvinculada de interesses que não sejam os da própria obra. Quando Eduardo Jardim refere-se ao “bem da arte”, ele está pensando no cuidado e na dedicação que a obra merece, deixando a obra de arte longe de interesses mesquinhos. O interesse ligado à indústria cultural tira da música o seu valor artístico mais nobre e o artista fica à mercê de modismos que diminuem a música naquilo que ela tem de nacional. A partir desse

¹⁶ MORAIS, Eduardo Jardim de. *Ibidem*, p. 70.

¹⁷ ANDRADE, Mário de, O Artista e o Artesão, In: ANDRADE, Mário de. **O baile das Quatro Artes**. São Paulo: Livraria Martins, 1963, p. 31.

“critério social”, Mário nos chama a atenção para o artista e a sua cultura. Dentro de sua própria cultura o artista pode encontrar a sua verdadeira fonte de inspiração. Esta pode dar à sua arte algo de novo que nos diferencia enquanto brasileiros e enquanto produtores e criadores da nossa própria música. Mário de Andrade valorizava o folclore como fonte de pesquisa para a construção do nacional. E cabia ao artista perceber nesses elementos o material para sua obra.

Como efetuar a nacionalização? Para Mário de Andrade, a “arte nacional já está feita na inconsciência do povo”, cabendo ao artista transpor, nos seus termos, os elementos existentes na arte popular. Esta, por sua vez, está depositada na produção folclórica.¹⁸

A valorização do folclore como fonte de pesquisa musical não significa, vale lembrar, especificar uma determinada manifestação folclórica e isolá-la do seu contexto geral. Mesmo quando procuramos compreender uma sociedade pelo seu folclore não quer dizer que tenhamos de entendê-lo como exótico ou curiosidade. No folclore podemos encontrar uma forma de arte ou de música coletiva que não dá a um só homem o *status* de compositor, é uma arte feita socialmente e não através da figura do gênio. Aqui temos uma idéia clara da música socialmente construída, ou seja, o folclore, os costumes e as tradições, que são representações reais do cotidiano das pessoas e podem ser percebidas nas produções musicais. Prova disso é o fato das músicas folclóricas sobreviverem tanto tempo sem cair no simples esquecimento: isto se dá por estas canções terem uma relação íntima entre o compositor e seus contemporâneos. Neste sentido, o povo atribui um valor ainda maior às músicas pelas quais se identifica, dando-lhes importância histórica.

O retrato-do-Brasil que Mário de Andrade propôs-se traçar nesse momento terminava por identificar o ser nacional à “coisa folclórica”. No folclore estariam enraizados os traços da nacionalidade. Ora, a manifestação folclórica é coletiva, social, não há como definir a autoria individual de um produto seu.¹⁹

Como podemos observar, a música brasileira, para sair da lógica europeia que gerava uma certa padronização na sua produção musical nos anos de 1920 e 1930, precisava caminhar com suas próprias pernas e para tanto o único caminho possível,

¹⁸ MORAES, Eduardo Jardim de, *Op. cit.*, p. 115.

¹⁹ MORAES, Eduardo Jardim de, *Ibidem*, p. 80.

segundo Mário, era o da valorização do nacional, que tinha suas bases no folclore. Neste sentido, o conservatório paulista, citado anteriormente, adquiria uma importância fundamental nesse processo, aliás, a academia em geral tem até hoje uma função social considerável em relação à nossa produção musical brasileira, sendo, muitas vezes, a intermediária entre a produção popular e erudita musical. As escolas de músicas podem funcionar como intermediárias entre a produção popular e erudita e ao mesmo tempo ajudar aqueles que trabalham com música a divulgar e aprender música.

O ideal estético no qual o musicólogo acreditava, sem dúvida, passava pela idéia do nacional. Aliado ao sentimento nacionalista dos modernistas, a música brasileira ganhou força na sua maior característica, o nacional. Um artista que mereceu grande respeito do musicólogo Mário de Andrade foi Heitor Villa Lobos. Ele conseguiu traduzir a brasilidade na sua música com uma complexidade reconhecida até hoje pelos grandes estudiosos de música em geral. Percebemos que este compositor se inspira nas coisas do Brasil e torna a sua música universal pela sua beleza e nacional pela sua origem. Não seria possível, segundo Mário, uma música tão completa como a de Villa Lobos se não fosse a entrega deste artista ao seu meio e às suas origens. Portanto, não basta a um compositor somente o desenvolvimento da técnica que lhe dá propriedades para elaborar a sua música dentro da maior complexidade possível. Ele precisa, além disso, estar atento à sua época e ao seu meio social, que dão a ele as respostas para a elaboração de uma música original.

*A coincidência da proposta nacionalista manifestada por Heitor Villa-Lobos desde as primeiras décadas do século com o pensamento do chefe revolucionário de 1930 levou o maestro, inclusive, a servir o governo na área do ensino da música e da educação cívica, chegando a ter editado pelo departamento de imprensa e propaganda do livrinho A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas, que começava com a frase: "Aproveitar o sortilégio da música como um fator de cultura e de civismo e integrá-la na própria vida e na consciência nacional".*²⁰

José Ramos Tinhorão, em seus estudos sobre a história social da música, comprova, pontualmente, o nacionalismo de Heitor Villa Lobos e o seu envolvimento com o Estado Novo. O artista não se desvincula da sua cultura, como também não se desvincula da política da sua época. O compositor, como podemos observar, traz em suas

²⁰ Tinhorão, José Ramos. **História social da música popular Brasileira**. São Paulo: Ed.34, 1998. p. 302.

músicas as experiências individuais e também coletivas. O ideal nacional de Villa Lobos convivía com a política estadonovista. Procuro mostrar com esta relação como um artista pode refletir o seu meio e por ele criar uma representatividade em sua arte. Mário, na sua luta por uma arte mais brasileira, se contagiava pelas idéias modernistas nacionalistas de seu tempo. E este sentimento o levou a pensar a sua “atitude estética” e o seu “critério social”.

Quando me propus a estudar música, claro que, tirando a paixão pelo assunto, buscava também compreender e pensar os “por quês” que rodeiam a história da música brasileira. Não é tão simples quanto parece, entender o que leva o brasileiro a gostar tanto de samba, maracatu, maxixe, entre outros ritmos que nos identificam. Para uma maior compreensão do processo musical brasileiro, foquei uma maior atenção ao período modernista. Entendo que o modernismo no Brasil significou para a música um começo de independência, e para grande parte dos músicos era um grande desafio fazer música brasileira. Mário de Andrade viveu todo esse processo e fez parte de um momento histórico importantíssimo na história da música brasileira. E o seu estudo de música nos permite uma base teórica muito sólida, que amplia o nosso campo de pesquisa. Na sua visão estética, ele afirmava que por detrás de uma grande obra de arte havia sempre o trabalho de um grande artesão. Mostrou aos compositores e estudiosos, mesmo aqueles que não concordavam como ele, que a música nascia de um grande esforço e que o papel do músico/compositor era de fundamental importância na vida das pessoas. O compositor não era um simples romântico iluminado para Mário, ele era mais que isso, seria, na verdade, um representante de seu tempo e de seu povo através da música. O compositor era um ser social que encontrou na música a sua maior fonte de expressão e conseguiu traduzir a sua arte claramente para a sociedade.

A preocupação com a criação de uma arte nacional é comum tanto em Mário de Andrade como em Eduardo Jardim de Moraes, os dois defendem a valorização da arte nacional. O artista consciente eleva a arte a níveis mais consistentes, e sua música adquire significados ao longo do tempo. São muitas as canções que caem no esquecimento, revelando o seu caráter “descartável”. As exigências do mercado fonográfico faz com que vários compositores produzam músicas vazias de sentido, que apenas atendem à

interesses empresariais. Tudo isso leva o artista a se afastar de sua obra, que é o mais importante.

A idéia de beleza na arte, segundo Eduardo Jardim, tinha um significado interessante de se pensar. Para ele a beleza não era planejada, ela vinha de uma dedicação do artista a à obra de arte. Isto é claro, vale também para a música. Portanto, quando o artista já imagina a beleza ou a perfeição estética em sua composição, ele acaba caindo em um individualismo e a obra de arte se torna previsível e evidentemente sem expressão. Isso fica mais claro na citação de Eduardo Jardim: “A beleza não deve ser um fim, mas é a consequência da arte”²¹. A arte representa a necessidade do homem de se expressar, e por isso ela é coletiva no seu sentido mais verdadeiro. A arte é, além de tudo, se “mostrar para o outro”. “O fato de a arte ter origem na necessidade de expressar pensamentos e sentimentos remete à consideração do seu caráter comunicativo ou de funcionalidade social”²².

Eduardo Jardim, ao analisar o pensamento estético de Mário de Andrade, parte do princípio de que a arte em geral passa pelo coletivo, ou seja, ela tem como função expressar a coletividade. A música que aqui pensamos precisa ser ouvida por alguém para se tornar arte. Ela é uma forma de comunicação que não tem sentido sem o público, por isso o público que prestigia está inserido no espetáculo, faz parte do “show”. A grandeza da música vem justamente da troca entre a plateia e o artista, e saber conduzir esta relação de troca faz parte do talento do “bom músico”.

O autor, ao destacar um ponto que julgo importante no que diz respeito à questão da arte, distingue a obra de arte daquilo que Mário chamava de utensílios. Para o musicólogo, só poderíamos criar “obra de arte” quando despertássemos para o outro, isto é, quando despertássemos sentimentos de amor, ódio, ternura etc. Estes se fazem presente nas obras de arte por serem sentimentos coletivos de um ser humano ao outro. Quando, por outro lado, criamos um material apenas para benefício próprio, não estamos fazendo arte e sim “utensílios”. Não há música, portanto, sem um ouvinte, como não há arte sem um receptor. Eduardo Jardim mostra muito bem esta distinção ao citar o exemplo de Robinson Crusoé.

²¹ Apud. MORAES, Eduardo Jardim de. *Op. cit.*, p. 26.

²² MORAIS, Eduardo Jardim de, *Ibidem*, p. 27.

Distingue também o contexto em que são produzidos os utensílios daquele em que são feitas as obras de arte. Um homem que vivesse solitário, como Robinson Crusoe em sua ilha, poderia realizar artes práticas- utensílios e peças do vestuário. Mas a falta de um "desejo de amigo", de alguém a quem amorosamente queria se dirigir, o impediria de realizar obras de arte.²³

Partindo do princípio de que a arte envolve o amor, a dedicação e a preocupação com o outro, percebemos que a maneira de cada artista entregar-se à sua obra é muito subjetiva, e por isso mesmo, para o pensamento antiesteticista de Mário de Andrade, a beleza da arte não deve servi para os caprichos e para a vaidade do artista. Na música, a idéia de beleza também não era diferente, segundo o próprio Mário; o músico, para ser um grande artista, precisava se dedicar ao máximo à sua obra, deixando de lado a vaidade, o individualismo e pensar na obra de arte em si, e na importância que ela tem, tanto na vida do artista como na vida das pessoas que a desfrutam. Neste sentido, enfatizo que a beleza não está em esgotar todas as técnicas musicais nas composições, ao contrário, está na maneira pela qual aquele que ouve recebe a emoção e se identifica com a obra que o autor compôs. Portanto, o formalismo exagerado não cria uma música rica em expressão, e em sentido social. Ainda nesse raciocínio, podemos refletir sobre as produções musicais populares que, muitas vezes, feitas por pessoas sem educação musical formal, mas de grande intuição, produziram obras musicais de grande sentido social.

Além da ênfase dada por Mário de Andrade desde essas primeiras reflexões à dimensão social da arte, nota-se também uma tomada de posição antiformalista, que se expressa na reivindicação de economia dos recursos técnicos mobilizados na feitura da obra de arte.²⁴

Dessa maneira, a carga de emoção na música, seja ela qual for, é essencial para quem ouve. A grande necessidade de expressão do artista foi sempre muito salientada por Mário. Para realizá-la, o artista deveria lutar contra o formalismo da técnica, o qual

²³ MORAIS, Eduardo Jardim de. *Ibidem*, p. 28.

²⁴ MORAIS, Eduardo Jardim de. *Ibidem*, p. 31.

limita a sua criatividade. Dessa forma, a postura antiformalista do músico foi denominada por Mário como “atitude estética”.

2 - O ideal estético na música nacional

O início do século XX trouxe muitas transformações às pessoas e aos costumes de todo o mundo. E elas se deram tanto no campo político, social quanto cultural. A vida já não era a mesma, a urbanização seguia em passos largos, acompanhando o ritmo que a modernidade ditava. A revolução científico-tecnológica ocorrida em meados do século XIX conduziu o mundo à era da eletricidade e o conhecimento técnico ganhava *status* de soberania sobre as humanidades. O desenvolvimento tecnológico era tido como o caminho para a prosperidade e para a superação das mazelas sociais. Desta maneira, a corrida para a industrialização era prioridade principalmente entre os países mais ricos que possuíam uma economia favorável ao investimento capitalista na indústria. Países como Inglaterra e França, que saíram vitoriosos da primeira guerra, tiveram um desenvolvimento econômico muito grande. Com tudo isso a Europa se tornava referência de modernidade e seus costumes se espalharam por todo o mundo como um tipo de mentalidade “universal”. Daí criou-se uma idéia de cultura ocidental referencial, ou seja, a idéia de que a Europa era o exemplo sofisticado de cultura, como se imaginava no fim do século XIX.

O fato da Europa se tornar referência de civilização moderna fez com que a elite brasileira da recém criada república se aproximasse dos costumes europeus e procurasse reproduzir uma Europa dentro do Brasil; a essa mentalidade do final do século XIX e início do século XX chamamos de *Belle Époque*. Com esta mentalidade vinda da Europa as pessoas passavam a mudar seus comportamentos cotidianos:

Estimuladas, sobretudo por um novo dinamismo no contexto da economia internacional, essas mudanças irão afetar desde a ordem e as hierarquias sociais até as noções de tempo e espaço das pessoas, seus modos de perceber os objetos ao seu redor, de reagir aos estímulos luminosos, a maneira de organizar suas afeições e de sentir a proximidade ou o alheamento de outros seres humanos.¹

Essas transformações sociais e econômicas se dão pelo contexto internacional do final do século XIX e início do século XX, e no caso do Brasil, à passagem do Império para a República. Neste sentido, a elite da *Belle Époque* procurava apagar seu passado

¹ SEVCENKO, Nicolau. República: da Belle Époque à era do Rádio. In: NOVAIS, Fernando (coord.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 7.

monárquico e acreditava na República como o novo e o moderno. Portanto, tudo que vinha de Paris (referência de cidade cosmopolita) era visto com admiração pelas elites carioca e paulista e permitia a eles esquecerem o passado colonial. Arnaldo Contier observa muito bem esta questão:

*As elites burguesas e intelectuais das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, a partir dos fins do século XIX e, em especial, nas duas primeiras décadas do século XX, imbuídas das idéias de “civilização” e de “progresso”, visavam eliminar os vestígios do “atraso” brasileiro simbolizado pela escravidão (abolida em 1888) e pela economia marcadamente rural da Colônia e do Império.*²

Como personagem participante e consciente de seu tempo, Mário de Andrade foi um grande crítico da *Belle Époque* e reprimia severamente todo o mimetismo das elites carioca e paulista. Na música, ele se interessou e se identificou, especialmente, com os artistas que não se prendiam a tais preceitos e convenções européias. Buscar uma identidade nacional naquilo que a sociedade da *Belle Époque* considerava a vergonha do passado, como as tradições africanas (escravos) ou o folclore da Amazônia (índios) era, no caso de Mário, incondicionalmente necessário à criação de uma música brasileira.

A elite carioca, por exemplo, tinha um forte preconceito com a música vinda das classes mais pobres. As manifestações que lembravam a nossa herança africana na música sofriam uma repressão muito forte nos bairros mais elitistas do Rio de Janeiro. O samba, ritmo que expande o Brasil para todo mundo nos dias de hoje era algo marginal que feria os costumes europeizados da *Belle Époque*. Ritmos como o maxixe, o samba ou mesmo o choro era visto com desprezo pelas elites da *Belle Époque*, pois para estas interessavam muito mais as “novidades” musicais vindas da Europa. Porém alguns músicos viam a música popular com bons olhos e percebiam uma característica de autenticidade naquelas manifestações musicais vindas, muitas vezes, de regiões pobres, e feitas por artistas negros.

² CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *ArtCultura*. n.9, Uberlândia, jul.-dez. 2004, p.69.

Paulatinamente, durante os anos 1910 e 1920, com o surgimento dos cinemas, dos dancings, café, cabarés, os chorões (em geral, negros e despossuídos sociais) passaram a se exhibir em conjuntos musicais nesses novos “espaços” considerados “civilizados” pelas elites dominantes... E os sons emitidos pelos instrumentos tocados pelos chorões passaram a emocionar os artistas eruditos da época: Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno, Luciano Gallet, Darius Milhaud, Arthur Rubinstein, que descobriram um “novo Brasil” fortemente ligado ao chamado primitivismo musical.³

³ CONTIER, Arnaldo Daraya. *Ibidem*, p. 70.

2.1- O popular e o erudito em Villa Lobos

Para melhor entendermos a questão “erudito” e “popular” e o ideal nacionalista dos modernistas na música, gostaria de falar de um compositor que foi sem dúvida uma referência de nacionalismo no campo musical: Heitor Villa Lobos. Este compositor é hoje muito estudado por musicólogos de todo o mundo e sua obra nos deixou uma idéia muito clara do que seria uma música erudita brasileira de qualidade para o país do início do século XX. Ele soube trabalhar de forma inigualável os elementos da cultura popular com as técnicas da escola européia de música. Para começar, a relação de Villa-Lobos com a música européia se deu logo muito cedo, quando ele aprendeu com seu pai a tocar instrumentos clássicos e a ouvir os compositores ocidentais mais famosos.

Um marco na história que nos ajuda a compreender melhor a trajetória de Villa Lobos é a Semana de Arte Moderna de 1922. Esta data marca um momento importante da carreira musical do compositor. Ele, como participante dos eventos ocorridos na Semana, pôde entrar no universo dos modernistas que surgiam daquele período. Villa Lobos, na Semana de Arte Moderna, recebeu, podemos assim dizer, um jato de idéias modernistas que, claro, iriam influenciá-lo em seus trabalhos posteriores. Sua participação na Semana significou muito para a área da música, pois suas composições tiveram a função de representar o ideal modernista dentro da perspectiva que a semana propunha.

*No campo da música brasileira, fora Villa Lobos quem instaurara o Modernismo. Foi por esta razão que o convidaram para participar com obras de sua autoria na referida semana. Além disto, foi o único compositor brasileiro a figurar nos programas.*⁴

Com o advento da semana, o maestro empreendeu passos importantes ao estudo da música moderna no país. A semana marcou para a música brasileira a emancipação ao enquadramento ocidental. Portanto, o caráter subversivo da semana de 1922 rompeu com normas estéticas cristalizadas hegemonicamente ao longo do tempo e entendidas como “acadêmicas” ou “elaboradas”. Desta maneira as composições do músico caíam muito bem ao evento.

⁴ KIERFER, Bruno. **Villa Lobos e o modernismo na Música Brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1981, p. 11.

Outra questão importante na obra de Villa Lobos e na sua aproximação aos modernistas foi o caráter nacionalista de sua música. Na sua obra musical, a idéia de nacionalismo era posta constantemente pelo autor, que buscava criar uma música que fosse exemplo de sonoridade brasileira.

Vale lembrar da emblemática participação de Villa Lobos no projeto de educação que determinaria as diretrizes e os parâmetros das escolas de música em todo país durante o Estado Novo. O maestro desenvolveu um projeto pedagógico para as escolas de música com o intuito de ensinar música nacional. E assim iniciou viagens para 68 cidades brasileiras. Com estas viagens ele queria levar a música nacional para todo o Brasil e mudar a idéia que se tinha de música erudita baseada nas escolas européias.

O movimento já havia sido deflagrado em São Paulo, onde, convidado pelo interventor João Alberto de Lins e Barros, logo após a Revolução de 1930, empreendeu uma caravana artística oficial através de 68 cidades do interior paulista, acompanhado por artistas do maior relevo, como Antonieta Rudge e Souza Lima.⁵

O maestro participou de cargos importantes do governo ligados à educação musical e criou projetos que influenciariam as escolas de músicas até hoje. Foi ele quem trouxe o chamado *Canto orfeônico*, que foi uma tentativa nacionalista de criar formas diferentes de se ensinar o canto coral, ou melhor, canto coletivo. Este tipo de método de canto se diferenciava dos grandes corais europeus, pois nesta maneira de canto coletivo as vozes não possuíam acompanhamentos, elas mesmas formavam a harmonia. “A musicalização através do canto coletivo, o canto orfeônico como ele chamou, significando o canto sem acompanhamento [...], onde as vozes realizam sua própria harmonia”.⁶ Em palavras do próprio compositor, podemos observar melhor o seu sentimento nacionalista pela música e a sua revolta com as direções que a arte no Brasil seguia, o que o inspirou ainda mais em seus ideais nacionalistas:

⁵ MACHADO, Maria Célia. **Heitor Villa-Lobos: tradições e renovações na música brasileira**. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1987. p. 37.

⁶ MACHADO, Maria Célia. *Ibidem*, p. 38.

Por essa época, de volta de uma das minhas viagens ao velho Mundo, onde estive em contato com os grandes meios musicais e onde tive a oportunidade de estudar as organizações orfeônicas de vários países, volvi o olhar em torno e percebi a desoladora realidade. Senti, com melancolia, que a atmosfera era de indiferença ou de absoluta incompreensão pela música racial, por essa grande música que faz das nacionalidades e que representa uma das mais altas aquisições do espírito humano.⁷

Ainda no que se refere ao envolvimento de Villa Lobos com o Estado Novo, período no qual ele ocupou cargos importantes como a “Diretoria da Superintendência de Educação Musical Artística Pública do Rio de Janeiro (SEMA)”⁸. Nesta ocasião, o maestro elaborou um curso de ensino de música e canto orfeônico, o qual ousava definir parâmetros para as escolas de música brasileiras. Neste curso, foram implantadas diretrizes que modificaram o ensino de música no Brasil e iriam influenciar os compositores que passassem pelo projeto pedagógico do maestro. O comprometimento de Villa Lobos com o Estado Novo foi muito criticado por vários intelectuais e músicos da época, mesmo alguns que o admiravam como músico repudiaram sua atitude. Mário de Andrade foi um deles, porém o musicólogo não deixou de lado a sua admiração pelo artista.

Em falas de Mário e Guilherme Figueiredo, nas quais um se refere ao outro, temos uma idéia das críticas que o maestro Villa sofrera. No texto apresentado abaixo, que consta no livro de Maria Célia Machado, tanto Mário de Andrade como Guilherme Figueiredo repudiam o envolvimento de Villa-Lobos com o governo Vargas. Porém, Mário tenta equilibrar sua opinião, dizendo que o músico não pode ser confundido com o homem. Percebe-se como o maestro, apesar de sua postura política, não deixou de ser respeitado como músico e nem se diminuiu a importância de sua obra. Não podemos negar, portanto, que a música de Villa-Lobos estava acima de seus adjetivos de homem e que o esforço traçado por ele é que o levou a tal genialidade musical.

Guilherme Figueiredo critica:

⁷ Villa, Apud. Maria Célia. *Ibidem*, p. 38.

⁸ MACHADO, Maria Célia. *Ibidem*, p. 39.

Éramos ambos assim, ambos os amigos, mestre e discípulo, porque a guerra nos fazia sofrer, a fácil vitória de muitos nos magoava, o Estado Novo nos envergonhava, repudiávamos quem se aproximasse daquele poder brutal e espúrio.

Mestre Villa regeu um coral, no Vasco da Gama, em homenagem a Vargas, o que não perdoei num artigo- O gênio do bilhar e outros gênios menores... -, pretexto para, através de fingido assunto musical, deitar meu protesto contra a ditadura.

Mário de Andrade então responde:

Não sugiro que você tire nada do que escreve, mas não me parece que você equilibrasse bem sua admiração pelo músico com sua repulsa... pelo homem. Ora, o homem é coisa particular e Villa Lobos o que é, é músico.⁹

Nas críticas acima, tanto Mário de Andrade como Guilherme Figueiredo são contra o apoio de Villa Lobos à ditadura Vargas. Porém, não podemos negar a participação decisiva do maestro na educação musical do Brasil. Independente do governo que fez parte, ele foi um homem envolvido com a música e dela construiu a sua vida. Neste momento, pretendo pensar o artista Villa Lobos de uma perspectiva musical.

Tomando, o estudo de Villa Lobos por sua música no período modernista, quero pensar o quanto o seu comprometimento com a música o fez chegar até onde chegou. O maestro trabalhou sua arte e seu ofício incansavelmente, buscando cada vez mais se aperfeiçoar. Desta maneira, cabe a comparação do trabalho do maestro com o trabalho do artesão. Mário de Andrade defendia justamente esta idéia do artista trabalhar a sua arte como um artesão. Para melhor exemplificar isso, apresento um manuscrito que retrata o começo de todo o envolvimento de Villa Lobos com a música:

⁹ MACHADO, Maria Célia. *Ibidem*, p. 42.

RASCUNHO DE UMA AUTOBIOGRAFIA

Com 5 ~~anos~~^{anos} ⁽¹⁸⁹²⁾ ^{na pequena vila de}
 musical, pelas mãos de meu Pai, que além
 de ser um ^{homem de muito} ~~homem~~ ^{de muito} ~~artista~~ ^{artista} ~~excepcionalmente~~
 inteligente, era um músico ^{passionado} ~~passionado~~ ^{perfeito}.

A partir de 6 anos ele me levava nos
 ensaios e execuções, de concertos e óperas,
 para habituar-me ao gênero de música
 instrumental. —

Com 7 anos, apresentei com ele, Toccata e Chaconne,

Com 8 anos, Toccata de virtuosos com
 meu pai.

Até 9 anos, executava duetos de clarineto,
 ao piano,
~~com meu pai~~, em obrigação por ele, a decorei
 o gênero, estilos, canções e origens das obras
 musicais que me faziam ouvir.

Rascunho manuscrito da autobiografia de Heitor Villa Lobos publicado como anexo no
 livro de Maria Célia Machado. **Heitor Villa-Lobos: tradições e renovações na música
 brasileira.**¹⁰

¹⁰ MACHADO, Maria Célia. *Ibidem*, p. 170.

No manuscrito acima podemos perceber o envolvimento de Villa Lobos com a música desde cedo. Aos cinco anos de idade ele começou sua vida musical pelo incentivo de seu pai. Villa-Lobos deixa transparecer uma grande admiração por ele, que guiou os seus primeiros passos. No manuscrito, fica claro que o pai de Mozart também era músico. Logo em seguida, Villa Lobos lembra que ele o levava aos concertos e óperas, pois assim o garoto poderia desenvolver melhor sua habilidade com os instrumentos. Aprendeu a tocar clarineta e violoncelo respectivamente aos sete e oito anos. E logo cedo já foi treinado pelo pai a distinguir o gênero, estilo, e origens das músicas, treinando assim o seu ouvido desde cedo.

Temos, no Brasil, com Villa Lobos, um exemplo muito claro da construção e da formação do “gênio” na sociedade. A genialidade de sua música não foi alcançada apenas pelo “ego” do compositor ou pelo “gênio” dentro dele. Houve, na verdade, como podemos observar, no manuscrito, um envolvimento muito grande com os estudos de música e o desenvolvimento da técnica. Portanto, se olharmos para a obra de Villa Lobos apenas a partir de um aspecto técnico teremos a idéia de genialidade confirmada, porém, se pensarmos pelo aspecto histórico e social o “gênio” se construiu por um grande esforço pessoal e pelas influências das experiências sociais do autor.

Não é difícil observar uma aproximação entre a história de Villa Lobos e a de Mozart, narrada por Norbert Elias ao discutir a idéia de genialidade nas músicas do compositor e tentar mostrar o quanto o artista teve que se dedicar à música para atingir o alto nível técnico que conhecemos. Assim como Mozart, Villa Lobos também se iniciou cedo na música e também com o incentivo do pai. Para ficar mais clara essa relação, podemos observar o trecho abaixo, sobre o “gênio” Mozart, de Norbert Elias:

Aos quatro anos ele era capaz, em muito pouco tempo, de aprender a tocar peças musicais bastante complexas, sob a instrução do pai. Aos cinco começou a compor. Antes de completar seis anos, o pai levou-o, e a irmã, em sua primeira tournée de concertos a Munique, onde ambas as crianças para o Eleitor de Baviera, Maximilian III. Mais tarde, em 1762, os três Mozart foram para Viena, onde tocaram para a corte imperial e outros públicos. Wolfgang Mozart, embora delicado e doentio, era admirado e louvado em todos os lugares por seu extraordinário talento musical.¹¹

A figura do gênio e do talento nato novamente se torna vulnerável diante da formação musical de Villa Lobos, que assim como vários outros “gênios” da música, teve sua iniciação musical desde muito cedo. Portanto, fica muito difícil desvincular a experiência e os estudos de Villa de sua genialidade. O “gênio” se fez a duras penas e não por mero acaso.

A vida de Villa Lobos nos ajuda a entender os ideais nacionalistas de Mário de Andrade. Da formação acadêmica de estrutura européia, o maestro passa a desenvolver uma outra formação, que vai além das aulas de conservatório. Trata-se da cultura popular, que vai dar um toque especial à sua música. Estes elementos, juntos, nos orientam a compreender o valor internacionalista que a música de Villa Lobos alcançou.

O artista, para ser eterno, precisa dialogar com o seu tempo, precisa entender e sentir os significados que sua própria época oferece. Villa Lobos, apesar de ter uma formação musical acadêmica rígida e precoce, precisou buscar no popular aquilo que lhe faltava para ser “genial”, ou seja, não lhe bastou a técnica pela técnica. Deste modo, o músico cairia no virtuosismo, sem o sentimento e sem a emoção que a música precisa. A música para “ser boa” não tem a necessidade de nascer apenas das escolas de música, pois ela é uma expressão tão rica e tão transformadora que não pertence a ninguém ou a um grupo, ela pode surgir com toda força, tanto no meio popular como no erudito e ser bela das duas formas. Villa Lobos se rendeu à cultura popular e nela encontrou o seu caminho de criação que o tornou conhecido em todo o mundo.

O estudioso de música Bruno Kiefer cita um trecho do capítulo escrito por Lorenzo Fernandes, chamado “A contribuição Harmônica de Villa-Lobos para a música

¹¹ ELIAS, Nobert. **Mozart, Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, p. 67.

Brasileira”, que teve sua publicação no tomo VI do Boletín Latino Americano de Música. Foi editado pelo Instituto Internacional de Musicologia (Montevideu) em 1946:

Só quem convive com esse grande artista, exteriormente tão desigual, é capaz de compreender a sua evolução lenta e segura, pois Villa Lobos, desde os seus trabalhos de mocidade, em que se sente uma técnica deficiente e mão incerta, embora já se notem acentos da sua força criadora, começa uma ascensão em que a técnica vai melhorando dia a dia, vais enriquecendo-se até um período em que atinge grande complexidade, para alcançar, no momento atual, uma maior simplicidade de meios e, ao mesmo tempo, grande poder de síntese e de emoção, numa cristalização total de sua poderosíssima personalidade.¹²

A passagem de uma “técnica deficiente” para um “enriquecimento” e uma posterior “simplicidade” marcada pelo “grande poder de síntese” assinala, tão bem, o interesse do maestro pela cultura popular brasileira, pois para alcançar o grande nível musical ele buscou no popular a inspiração e o diferencial. A contribuição africana foi uma das fontes de sua criação. O ritmo africano ou afro-brasileiro elevava sua música à “música universal”, pois seria lembrada por várias gerações pela sua importância histórica e social. Além disso, ele provou ser possível fazer música erudita brasileira de alto nível e de qualidade de uma maneira brasileira e com a troca de experiência com a música popular.

Uma maneira de analisarmos a presença do ritmo africano na música de Villa Lobos e de outros compositores, que criavam a partir das tradições brasileiras, é através das síncopes, ou seja, dos contratempos. Estes dão à música uma cadência quebrada, o que a torna ritmicamente muito rica. Para facilitar um pouco a explicação, tomemos como exemplo as músicas ricas em ritmo como o samba, as músicas de roda de capoeira, o partido alto, entre vários outros. Nestes tipos de música, o que chamamos de “swing” é justamente o que dá a marcação, nos passando aquela sensação de alegria ligada ao movimento do corpo. É evidente que não quero aqui dizer que a música de Villa se originou do samba, trata-se de questões diferentes, porém tanto os ritmos do morro como as músicas de Villa-Lobos se destacavam muito pela herança africana.

¹² KIEFER, Bruno. *Op. cit.*, p. 28.

Tudo isso se junta ao atonalismo de Arnold Schoenberg, que tinha como princípio não trabalhar com um sistema tonal tão rígido e direcionado. No sistema tonal característico das sinfonias, por exemplo, a música segue uma tonalidade fixa, bem perceptível aos ouvidos, o que nos dá a sensação de início, preparação, clímax e final. Neste sentido, numa tonalidade bem definida temos a sensação de resolução. No atonalismo, porém, tem-se a idéia de não resolução. Não percebemos em quais destas sensações, descanso, preparação, clímax e final a música vai caminhar, deixando algo no ar, isto é, algo a resolver. Características como estas são bem comuns no atonalismo. A idéia de perfeição era muito forte na música do período clássico, característica que na música moderna não era prioridade. A música no modernismo simbolizava muito mais as contradições da modernidade, já que a mentalidade dos anos de 1920 e 1930 girava muito mais em torno das incertezas.

Para melhor esclarecer o significado e o uso do termo “atonalismo” na musicologia, Bruno Kiefer nos diz:

*Não obstante, a palavra acabou adquirindo direito de cidadania na musicologia. Ao empregá-la, teremos em mira o que segue: 1) O decisivo em música é o que se ouve e não o que está no papel; 2) há necessidade para distinguir entre não-tonal (ou não-modal); 3) o conceito a ser usado deve ser razoavelmente simples e prático. Por este motivo usaremos a palavra **atonal** para toda música que não seja tonal (estrita ou vagamente), nem modal (no sentido acima exposto).¹³*

Através das idéias do musicólogo Bruno Kiefer, tento justificar o uso do conceito atonal, que como podemos perceber se trata de um conceito ainda em construção, mas que facilita o nosso entendimento. O que quero, na verdade, é exemplificar uma mudança na característica musical que Villa Lobos e muitos outros nacionalistas partilharam no início do século XX. Trata-se de uma música diferente dos padrões estéticos tradicionais europeus, que por sua vez, possuem vestígios bem definidos, como o pouco uso das dissonâncias. As dissonâncias são sons na canção que soam como desajustes, ou como uma espécie de desarmonia: ao contrário dos sons de tonalidade e combinações bem definidas e metricamente perfeitas, que dão uma sensação aos ouvidos de equilíbrio harmônico.

¹³ KIEFER, Bruno. *Ibidem*, p. 31.

Na Idade Média a dissonância na música era vista como uma heresia, tinha-se a idéia de um som diabólico, esta interpretação não é difícil de imaginar se lembrarmos que a igreja era a única instituição que desenvolvia o ensino de música, portanto qualquer música criada fora daquele ambiente religioso sofria o julgamento severo dos membros da Igreja. Neste período não era bem vista a música que não fosse composta e executada para reverenciar as crenças religiosas. A sonoridade nunca deveria causar sensações de prazer ou de movimento corporal. Qualquer ritmo que instigasse algum movimento do corpo poderia ser entendido como pecado. Por estas razões, a música na Idade Média tinha uma forma mais voltada para a contemplação religiosa. Johan Huizinga nos mostra esta relação de música e religião e demonstra a falta de variedade sonora durante o período. Para se ter uma idéia, a música precisava ser quase que linear, sem fortes emoções e sem grandes surpresas harmônicas ou melódicas. É um exercício interessante pensar como era recebido pela igreja o músico que tentasse improvisar, criar melodias e harmonias livremente. Com toda certeza, ele deveria causar um alvoroço entre os membros mais ortodoxos da Igreja. Em um trecho de Huizinga, verificamos algumas características marcantes da criação musical na Idade Média, além de uma noção da estética musical deste período histórico marcante na história da música:

A voz fraccionada (fractio vocis), diz ele, pode comparar-se a uma alma partida; é como os cabelos frisados num homem, ou como os vestidos plissados numa mulher; vaidade e nada mais. Ele admite que haja pessoas devotas a quem a melodia excita à contemplação, por isso a Igreja tem razão em tolerar os órgãos; mas desaprova a música artística, que apenas serve para encantar os que a ouvem e especialmente para divertir as mulheres.¹⁴

Como podemos perceber, a música pode ser pensada em vários períodos históricos e suas características fornecem ao historiador elementos significativos da vida social das pessoas que viveram aquele determinado período. A música modernista possuía elementos estéticos que divergiam imensamente daqueles estabelecidos no período medieval. A sonoridade vinda do modernismo possuía significados diferentes da sonoridade da Idade Média e podemos observar este detalhe através da ênfase no aspecto nacionalista e no aspecto religioso, em cada época respectivamente. A própria idéia de experimentar “sons diferentes”, que na Idade Média era repudiada pela igreja, no

¹⁴ HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. Rio de Janeiro: Ulisseia, [s/d]. p. 272.

modernismo era mais que necessário, já que a busca de uma música nacional passava pela pesquisa e portanto pelo experimento. O canto orfeônico, citado anteriormente, mostra sucintamente a diferença entre o canto “uníssono medieval” e o canto “polifônico moderno”. Portanto, Villa-Lobos quebrou certos padrões harmônicos e melódicos advindos da escola medieval e buscou numa linguagem contemporânea a ele, formas de criar e emancipar a música erudita brasileira.

No atonalismo temos a presença de várias dissonâncias e acordes quebrados ou com sétimas ou quintas (seriam notas que acrescentadas em uma harmonia dão aos acordes sensações diferentes, como tensão), mostrando o aspecto moderno da música. As dissonâncias, para termos uma idéia, dão à música um aspecto moderno pela semelhança à vida moderna. No dia-a-dia das cidades ouvimos os ruídos, os barulhos de carros e a sensação de desequilíbrio e incertezas, bem próprios da vida moderna. As dissonâncias, na música, também passam este sentimento, que corresponde às expectativas e aos anseios do mundo moderno. Na época clássica, a idéia de perfeição vinha de encontro com a ambientação campestre em que as pessoas viviam. Diferentemente do clima das cidades modernas, o campo representava o equilíbrio, por isso a música clássica tem uma sonoridade esteticamente perfeita e equilibrada.

Diante disso, Villa Lobos se mostrou um assíduo observador. Em sua composição *Trenzinho do caipira*, temos um exemplo genial do artista e o seu olhar para o seu tempo, quando Villa Lobos, através de uma riquíssima instrumentação e de uma inteligência rítmica impressionante, consegue levar o ouvinte à impressão de estar em uma locomotiva, símbolo de progresso, na *Belle Époque*. A locomotiva nos transporta a um som bem característico das cidades mais populosas do início do século XX. A máquina à vapor, o barulho dos trilhos, o apito, entre outros. A música moderna tendia a impressões modernas que nos fizessem lembrar das cidades. O contraste entre a locomotiva, produto da modernidade, e o ambiente do campo vão levando o ouvinte a perceber as várias misturas sonoras e a dicotomia campo/cidade daquele momento histórico. E outra vez o compositor se torna um representante, ou melhor, um interlocutor de seu tempo social, e por isso um artista consciente.

Na música *Trenzinho do caipira*, logo na introdução, ouvimos um trem e seu primeiro movimento, se trata do trenzinho caipira começando o seu itinerário, que nos

transporta a uma viagem pelo interior do Brasil. Nesta atmosfera musical criada por Villa a paisagem bucólica também se faz presente e o sentimento de saudade da vida calma e tranqüila do campo tocam o ouvinte. Podemos observar na obra, enquanto a locomotiva dá o ritmo e a cadência, que um violino, ao mesmo tempo, toca uma melodia suave e serena. Esta relação é um ponto culminante para entender as relações entre o campo e cidade muitas vezes proposta por Villa Lobos. Em um outro momento, os violinos executam o tema principal (a melodia que mais nos faz lembrar da composição), sem o barulho do trem, e com isso, o campo se destaca e podemos sentir a sensação da natureza em sua plenitude. Porém esta sensação não é duradoura e a locomotiva logo volta ao seu itinerário marcado pelo som dos trilhos. O fim disso tudo vem com o trenzinho caipira parando aos poucos, perdendo força, perdendo força, até parar com o aviso do apito, anunciando sua chegada.

O cenário que Villa Lobos nos proporciona com o *Trenzinho do caipira* é bem típico do início do século em que viveu, pois mostra a realidade dos que viviam nas cidades, mas não estavam longe do campo, já que o espaço urbano ainda não se distinguia tão radicalmente do espaço rural. O número de pessoas que moravam nas cidades não era tão grande em relação às que moravam no campo. As linhas ferroviárias passavam praticamente por áreas rurais em quase todo seu trajeto. A locomotiva despertava a curiosidade daqueles que não a conheciam e a viam passar no meio dos campos abertos; ela era para muitos um meio de transporte novo que permitia ao homem o transporte de matérias-primas pesadas para a indústria, como a madeira e o minério. Podemos, desta maneira, pensar a locomotiva também como símbolo da industrialização. No entanto, a vida no campo contrastava com todo o afã da vida moderna, pois o caipira era a caracterização da paz e do sossego da vida rural.

Quando pensamos em música moderna, logo nos vem à mente a sua relação com a cidade. A vida nas grandes cidades possuía um ritmo diferente da vida no campo. No ambiente rural os sons da natureza, dos pássaros e o próprio silêncio, sereno e calmo, nos colocam em uma atmosfera harmônica de perfeição. O tempo, no campo, é longo, e torna a contemplação muito mais possível. Nas composições clássicas, o tempo tinha significado especial, voltado para a contemplação, basta ver o tempo de duração delas, movimentos longos com vários momentos numa mesma música. Nas cidades modelos de

desenvolvimento do século XX, o som dos pássaros dá lugar ao ruído dos automóveis e o silêncio torna-se efêmero. Neste sentido, a música ganha um caráter de desequilíbrio e os silêncios dão lugar aos contratempos (síncopes), que preenchem os espaços vazios, já que agora o silêncio não é mais tão duradouro. A melodia perfeita e bem definida dos pássaros (consonância) dá lugar aos ruídos (dissonância) dos automóveis.

Aqui podemos observar como a produção musical nos ajuda a compreender a própria sociedade, seja ela qual for, num determinado período, espaço e tempo. A música pode ser um documento importante para o trabalho do historiador. Também a interdisciplinaridade entre História e Música convoca alguns historiadores a um desafio difícil, mas muito prazeroso, em que se podem perceber os vestígios de uma época pela sua sonoridade. A arte, assim como a política são expressões da vida de um povo e a música não foge disto.

Nesta perspectiva, o historiador Carl E. Schorske analisa como a história pode se relacionar com outros ramos da cultura, imprimindo-lhe um sentido temporal. E este sentido, é o que nos faz compreender melhor, os vestígios do passado. Em um trecho interessante o historiador descreve bem essa questão; “Ela [a História] quer necessariamente envolver-se em relações com outros ramos da cultura, pois sem eles perderia seu poder de compreender sua própria identidade”.¹⁵

A história permite hoje uma interdisciplinaridade que proporciona novos parâmetros e novas perspectivas diante de temáticas variadas. Schorske trabalhou com consistência os rumos que a ciência História foi tomando através dos séculos até chegarmos ao que entendemos hoje por História Cultural. Principalmente, ele define a história na Idade Média como “criada da igreja e do estado”. Os historiadores tinham que se encaixar nas faculdades de Teologia ou de direito que eram entendidas como disciplinas superiores. No século XVIII, no entanto, a Teologia dá lugar à Filosofia, que passa a desenvolver os estudos da razão e da ciência. O sonho de progresso leva a Teologia a repensar os seus valores morais que travavam a dinâmica do mundo naquele momento. A História então vem ao encontro da filosofia, que trabalha as noções de política e ética no século XVIII. O século XIX muda mais ainda o destino da História, que passa a ser uma disciplina mais

¹⁵ SCHORSKE, Carl E. **Pensando com a história**: indagações na passagem para o modernismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 243.

emancipada em relação à Filosofia, e como diz o próprio Schorske; “Assim como a filosofia havia superado a teologia no papel de guia da vida e do conhecimento, a história passava a substituir a filosofia”.¹⁶

Como bem diz o historiador, a história adquire grande importância na sociedade e o século, XIX, é o período de “reinado” desta disciplina no âmbito das humanidades, sobretudo do seu viés político. Schorske exemplifica esta questão quando escreve sobre a criação de cadeiras de História em quase toda a Europa, no século XIX, e também como outras ciências desenvolviam seus princípios com base em questões históricas.

Nesta análise, podemos observar como a História Cultural foi conquistando o seu espaço dentro da historiografia, e como a música dentro desta proposta também ganha seu espaço na história e na cultura. Portanto, busco uma justificativa metodológica para desenvolver o meu trabalho, usando a idéia de música como fonte de pesquisa e objeto de estudo. Entendo que trabalho dentro de uma perspectiva cultural, percebendo na produção musical do início do século XX elementos constituintes da História para a compreensão das relações sociais e artísticas no período modernista no Brasil.

A História, hoje, alcançou certa autonomia que permite ao historiador ampliar seu campo de ação. É difícil imaginar o trabalho do historiador restrito ao campo da política, da economia e da sociedade. Outras perspectivas são necessárias para o enriquecimento da historiografia. E penso que a historiografia, no geral, ganha com a ampliação de perspectivas, pois isso gera amplo debate entre as linhas historiográficas, podendo tornar-se produtivo para todas elas. Existem diferenças entre a História cultural, História Social ou História Política, mas creio que elas possuem debates em comum que podem levar o historiador a um debate muito mais amplo e profundo.

Voltando à canção, *O trenzinho do caipira*, conseguimos entender por meio dela as contradições do campo e da cidade levando as pessoas a viverem realidades diferentes. A música através da sonoridade monta todo um cenário, no qual podemos visualizar e sentir sensações de entusiasmo e euforia e ao mesmo tempo de paz e tranquilidade.

¹⁶ SCHORSKE, Carl E. *Ibidem*, p. 249.

2.2- Em busca da brasilidade

O ambiente campestre, em oposição ao cenário urbano, caracterizava uma luta travada entre a estética eurocêntrica e as vanguardas modernas. Dentro destas tendências, artistas brasileiros se deixaram influenciar, buscando novos ideais estéticos, que fossem ao encontro da vida moderna. Mário de Andrade também se deixou influenciar pelas vanguardas, porém por um viés nacional de tradições populares na sua essência. Desta forma, os modernistas tentaram criar uma nova tradição que identificasse o som brasileiro sem diminuir as tendências contemporâneas que se afirmavam durante o século XX. Arnaldo Contier coloca muito bem esta questão:

A partir da pesquisas folclóricas sobre o Jongo, o martelo, o pastoril, entre outras manifestações populares e as suas respectivas internalizações, conscientes ou inconscientes, pelo compositor modernista, este procurou, paralelamente, utilizar novos elementos técnicos introduzidos nas linguagens musicais contemporâneas – polimodalidade, polirritmia, politonalidade. De um lado, a inspiração na temática folclórica, e de outro, o emprego de técnicas compatíveis implicou a procura dos traços fundamentais para elaborar “o retrato” sonoro do Brasil.¹⁷

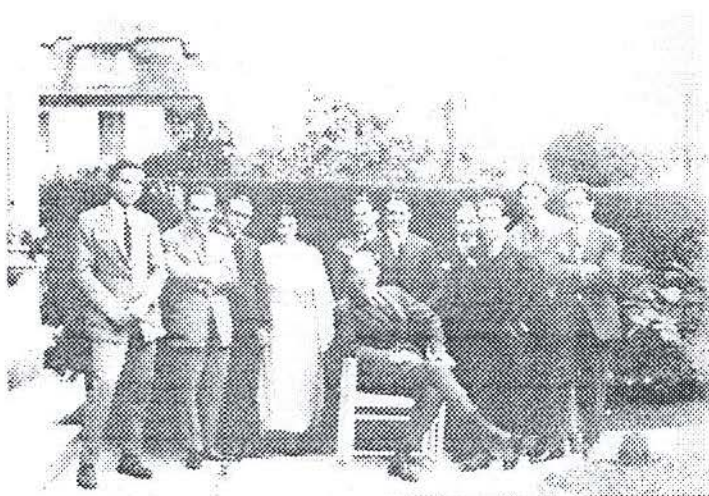
O autor nos apresenta a visão de Mário de Andrade sobre a música em seu tempo e como o apreço do autor pela mudança o levou a construir sua intenção estética musical que o levou a percorrer vários caminhos em busca de uma identidade nacional. A mistura das técnicas contemporâneas com a temática folclórica elevava a música brasileira, segundo Mário, a um estágio jamais visto durante toda a história da música. Apesar de Mário de Andrade não se desfazer da estética musical contemporânea, ele procurava conciliá-la ao aspecto folclórico brasileiro, que dava uma cara nova à música erudita do país. Havia, na visão do musicólogo, o risco da perda da identidade quando o artista brasileiro se entregava às tendências européias sem a consciência de estar lidando com algo regional, ou seja, local por fazer parte de uma cultura específica e que por razões de dominação e muitas vezes de poder se tornaram “universais”. Esta relação de poder nos traz a falsa impressão de uma escala na qual as culturas de países pobres seriam menos

¹⁷ CONTIER, Arnaldo Daraya, *Op. cit.*, p. 74.

importantes que culturas de países ricos. Contra esta maneira de pensar colonizadora, os modernistas da fase nacional, juntamente com Mário de Andrade, acreditavam na capacidade da música nacional de se livrar dos dogmas europeus:

*Porque é neste princípio do homem que nasce numa terra, que se embeleza dela mesma, para se enfeitar dela mesma, e se mirar nela mesma, é que sinto o que pode ser de universal, porque, para mim, quanto mais somos da terra que nascemos, mais somos universais.*¹⁸

O discurso acerca do nacional pretendia entre os modernistas se livrar da farda do colonialismo que para eles deixava o Brasil longe da corrida do progresso e do desenvolvimento cultural. O empenho de Mário de Andrade e daqueles que com ele compartilhavam idéias teve uma influência importante no desenvolvimento cultural do início do século. Aquilo que eles acreditavam como verdade era sem dúvida o que os movia e os fazia acreditar em uma emancipação da arte popular.



“O grupo modernista em casa de Guilherme de Almeida, 1922”.¹⁹

¹⁸ Apud. MACHADO, Maria Celia. *Op.cit*, contra-capá.

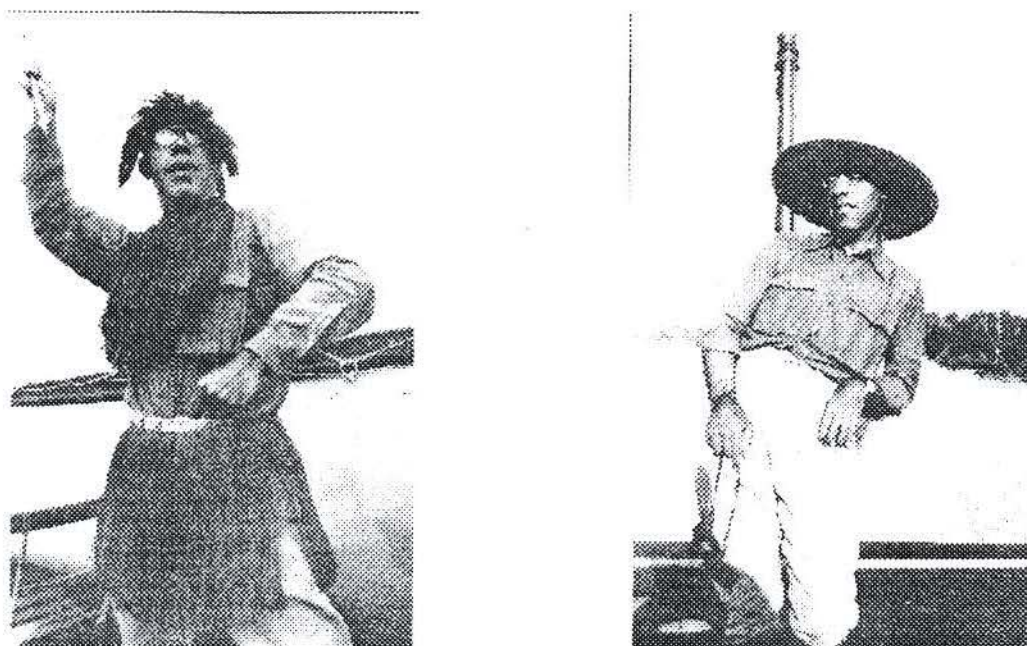
¹⁹ “**Eu sou trezentos, sou trezentos-e-Cincoenta**”: uma “autobiografia” de Mário de Andrade. Florianópolis: Pró-reitoria de Cultura e Extensão / Pós-graduação em Literatura / UFSC / São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros / USP, 1995. (catálogo de exposição). Na imagem acima observamos o grupo modernista em 1922, reunidos na casa de Guilherme de Almeida. A fotografia, na verdade, nos dá a noção de como as idéias modernistas eram compartilhadas e discutidas em grupos de intelectuais que acreditavam naquele momento em uma mudança cultural, planejando construir novas perspectivas e novos sentidos para a arte nacional. As influências, vindas principalmente das vanguardas européias, eram notórias entre eles, e buscavam no antropofagismo das vanguardas criar uma nova concepção artística.

O envolvimento de Mário com a cultura popular foi um impulso para que ele viajasse pelo Brasil em busca de respostas para os seus sentimentos nacionais. Em 1927, faz a sua primeira viagem para o norte do país e lá descobre as riquezas da Amazônia e a diversidade da cultura indígena. Esta experiência vai inspirá-lo na produção da obra *Macunaíma*, de grande importância na literatura brasileira. A riqueza folclórica presente em *Macunaíma* se deve muito às “viagens etnográficas” do artista.

*Realiza entre maio e agosto a primeira “viagem etnográfica” ao norte, percorrendo parte da Amazônia e chegando a Iquitos, no Peru, única ausência sua do Brasil. Da viagem resultará o diário O turista aprendiz (1 parte) e o fortalecimento do intercâmbio com modernistas do Norte e do Nordeste. Publica, custeando a impressão, Amar, verbo intransitivo- idílio- Clã do jabuti. Trabalha o texto de Macunaíma.*²⁰

Em suas viagens, Mário conseguiu descobrir o Brasil na prática e conhecer de perto a brasilidade que ele tanto buscava como intelectual. Movido por um sentimento de curiosidade, ele construiu uma obra literária que repercute até hoje. O protagonista de *Macunaíma* era o nosso herói sem caráter, pois o brasileiro, assim como a personagem, não possuía caráter por não possuir uma identidade ou uma tradição própria de sua nacionalidade. Herói sem caráter, não somente no sentido moral, mas principalmente pelo fato de não encontrar na sua essência, como outros países o fizeram, o seu caminho próprio. Se o brasileiro se deixa levar pelas tradições de outros países é porque ele não tem caráter, se reinventando por meio de outras culturas. Nesta orientação, notamos o sentimento antropofágico posto pelo autor na figura de *Macunaíma*, que por não ter caráter não se intimidava em se apropriar de tradições não brasileiras, implementando-as à sua própria realidade.

²⁰ - “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-Cincoenta”: uma “autobiografia” de Mário de Andrade. Florianópolis: Pró-reitoria de Cultura e Extensão / Pós-graduação em Literatura / UFSC / São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros / USP, 1995. (catálogo de exposição).



Mário de Andrade em viagem à Amazônia no ano de 1927.²¹

Tratando-se de música brasileira, não é diferente, aprendermos a técnica e a metodologia através da escola européia e reinventarmos a música brasileira com nossa cara. Desta maneira, tento mostrar como o brasileiro foi adquirindo uma consciência cada vez maior de suas tradições. A consciência das tradições e da sua história representa para um povo aquilo que é de mais importante, ou melhor ainda, aquilo que o mantém vivo e independente.

²¹ Fotografias de Mário de Andrade durante viagem à Amazônia, 1927. In: BISILLIAT, Maureen. **Sala especial "O turista aprendiz"**. 18ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Editora Abril. 1985. (catálogo de exposição). As fotografias apresentadas são registros importantes para o viajante Mário de Andrade, pois estas viagens resultaram numa de suas maiores obras, *O turista Aprendiz*. Em que o autor relata com grande inspiração poética a sua viagem até o Amazonas, em 1927. Ele através dos seus versos trouxe o Brasil aos Brasileiros. As fotografias foram registros importantes utilizados por ele durante as viagens. Elas transportavam para quem as via os vários regionalismos que compõem o Brasil. Através de suas viagens o pesquisador ia desvendando as manifestações musicais em seu habitat natural, pelos artistas populares, que criavam vivendo suas tradições. Ele pode então perceber a música nacional longe das interferências acadêmicas.

As tradições não são entidades intocáveis que não devem ser transpostas, mas são sim, na verdade, para serem lembradas de acordo com sua importância histórica ou social. Buscar no passado as verdades pode ser demasiadamente em vão, mas ir a busca de uma compreensão do passado, apontando as contradições, transformações e continuidades são medidas essenciais para o desenvolvimento cultural de qualquer sociedade. O historiador que se interessa pela cultura, e neste trabalho mais especificamente a música, deve observar o seu tempo e compreender o seu presente, sentir o que se mantém e o que se transforma sem cair em um passadismo vicioso. O olhar do historiador sobre as tradições musicais tem um papel importante para uma melhor interpretação da música do final do século XIX e início do século XX. Neste sentido, a obra deixada por Mário de Andrade sobre música se constitui em um importante objeto de estudo na historiografia brasileira. Em Marc Bloch, a idéia de passado e presente é bem esclarecedora: “A incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado. Mas talvez não seja menos vão esgotar-se em compreender o passado se nada se sabe do presente”.²²

As tradições musicais ou folclóricas que se mantêm vivas, mesmo que por vestígios, fornecem ao compositor elementos importantes para sua criação musical. Desta maneira, a pesquisa do folclore para o estudo da música não deve ser pensada somente pela idéia de passado congelado, ou seja, as tradições populares possuem aspectos relevantes para o cotidiano no presente recente de várias comunidades. A pesquisa do folclore se constitui, portanto, em um campo riquíssimo para a cultura de maneira geral, na medida em que comporta elementos nacionais que se diferem dos dogmas internacionais recorrentes na cultura brasileira, muitas vezes até mesmo sem consciência, sem identificação pessoal ou coletiva. Mário de Andrade coloca seu ponto de vista, defendendo que uma música erudita nacionalista só se estabelece quando esta dialoga com os recursos populares. O erudito, para os modernistas marioandradeanos, era um estudo complexo do popular e neste movimento um fornece contribuição ao outro.

²² BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Apologia da história, ou, o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 65.

Durante as décadas de 1920 e 1930, Mário de Andrade defendia a pesquisa do folclore (música popular) como fonte de reflexão temática e técnica do compositor erudito preocupado, num primeiro momento, com a criação de uma música nacional e, num segundo, como a sua universalização através da difusão nos principais pólos culturais do exterior, em especial da Europa.²³

O discurso sobre “erudito” e “popular” no início do século XX, tem no Brasil um significado especial para as idéias de Mário de Andrade. A busca de novas formas de se pensar o popular e sua função como fonte de pesquisa levou modernistas como ele a se envolverem de maneira engajada na captação de recursos que facilitassem a busca do conhecimento popular. No período em que Mário esteve no Departamento de Cultura de São Paulo, ele trabalhou para a elaboração de projetos que viabilizavam a pesquisa folclórica de várias formas. Promoveu recursos como a criação de uma biblioteca pública, organização de congressos sobre música e cultura popular, entre outros, que influenciaram muito a construção da mentalidade da população do início do século.

Mário de Andrade, na qualidade de diretor do Departamento de Cultura da prefeitura de São Paulo, iniciou as suas primeiras pesquisas de matizes científicos no campo do folclore inspirando-se nas obras de Curt Sachs e Horsbostal. Criou a discoteca pública municipal, em 1935, promoveu a realização do primeiro do I congresso da língua nacional cantada, em 1937, fundou a sociedade de Etnografia e folclore, em 1936, patrocinou a Missão de Pesquisa Folclórica, a qual realizou, em 1938, um levantamento de caráter etnográfico nas regiões nordeste e Norte do Brasil. Essa missão registrou, em 169 discos (78 rpm), as mais diversas formas de cantiga do folclore brasileiro; registrou também, em 6 rolos cinematográficos silenciosos de 16 mm, 12 manifestações folclórico-musical, além de 1.060 fotografias (arquitetura popular e religiosa), e de anotações, contidas em 7.000 páginas, sobre o material coletado, que inclui 689 objetos, entre outros documentos.²⁴

²³ CONTIER, Arnaldo Daraya. *Op. cit.*, p. 67.

²⁴ CONTIER, Arnaldo Daraya. *Ibidem*, p. 68.

3- Impressões anotadas em capas de discos

Em uma livraria de Belo Horizonte, por acaso, vi um livro que me chamou a atenção. Tinha o seguinte título: *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. A responsável pela elaboração deste livro foi a professora Flávia Camargo Toni. Deixo uma nota deste mesmo livro para melhor podermos conhecê-la:

Flávia Camargo Toni é pesquisadora do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) e orientadora no programa de pós-graduação em musicologia da Escola de Comunicação e Artes (USP), na qual defendeu o mestrado e doutorado.¹

Esta autora tem participado ativamente dos estudos de musicologia ligados a Mário de Andrade no século XX, através do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. “Entre 1983 e 1987 trabalhou no acervo da Missão de pesquisas Folclóricas - Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo”.² No IEB ela estudou obras importantes de Mário de Andrade que tratam de música, como, por exemplo, *Dicionário Musical Brasileiro*.³

A participação da autora na organização das obras de Mário de Andrade que falam sobre música é de grande significado para a memória musical do Brasil. Ela conseguiu reunir um material que ajuda a todos que desejam desvendar o rico universo musical brasileiro.

Este arquivo que Flávia Camargo organizou consiste numa publicação em que a autora reúne 161 discos da coleção de 544 discos de Mário de Andrade. Nesta coleção, Mário escrevia em capas de cartolina lisa que ele mandava fazer para substituir as capas originais, que não eram boas para o fichamento. Nas capas o musicólogo deixava seus comentários sobre as músicas que ouvia nos discos e que revelam os seus idéias nacionalistas.

¹ TONI, Flávia Camargo (org). *A música popular na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Senac São Paulo, 2004, p. 323.

² TONI, Flávia Camargo (org). *Ibidem*, p. 323.

³ TONI, Flávia Camargo (org). *Ibidem*, p. 323.

*Mário de Andrade escutava de tudo – das milongas ao jazz, de Francisco Mignone a Arnold Schoenberg-, embora aqui estejam apenas os discos de música popular brasileira. O motivo dessa seleção é simples: o ouvinte e colecionador contemplou a produção nacional popular – urbana e folclórica -, anotando, nas capas dos discos, suas impressões de audição, ora detendo-se nas obras, ora nos intérpretes.*⁴

O gosto de Mário de Andrade pela música como podemos perceber era bem diversificado. Neste material que procuro analisar, Mário deixa a impressão de um homem que ouvia muita música e se interessava tanto pelo o erudito quanto pelo popular. Em seus comentários nas capas de cartolina temos a chance de ter contato com palavras do próprio autor a respeito da música de seu tempo, o que nos dá mais artifícios para melhor compreender o pensamento estético/nacionalista deste estudioso da História da música brasileira.

Flávia Camargo deixa evidenciado no seu livro o quanto era exigente e severo o musicólogo Mário quando ia escrever ou falar de música. Em um trecho citado por ela, o autor justifica para os seus leitores o motivo pelo qual possuía tantos discos da gravadora RCA Victor. Veja como ele se mostra um ouvinte extremamente crítico:

*Sempre é preciso saber que muitos discos desta minha coleção, quase todos os Victor até pouco mais de 250 me foram dados prá coleção. D'aí a posse de coisas como estas que aliás são ótimas pra quando precisar citar porcarias absolutas.*⁵

O tom irônico e sisudo chega a nos passar a imagem de um ranzinza, mas não podemos negar também que ele era um assíduo ouvinte e admirador da arte musical. Desta forma, Mário buscou ser um crítico muito exigente, nunca deixando de estudar e aperfeiçoar o seu conhecimento musical. Talvez, nesta ocasião, ele já sentisse o desgaste que as grandes gravadoras, ao determinarem sua lógica mercadológica, impunham aos artistas que se viam obrigados a seguir tendências, somente pela garantia de vendagem de discos. Prova disto era o fato da gravadora RCA Victor, aquela da qual ele diz ter várias “porcarias” para citar, fosse uma das maiores de seu tempo e que já representava um

⁴ TONI, Flávia Camargo (org.). *Ibidem*, p. 13.

⁵ TONI, Flávia Camargo (org.). *Ibidem*, p. 16.

monopólio no cenário fonográfico mundial. Por ser uma gravadora grande e preocupada com o lucro, acabava gravando músicas “descartáveis” somente para atender as exigências de mercado. No trecho citado acima, Mário comprova sua visão crítica sobre a realidade musical brasileira, e esta discussão perdura até hoje se pensarmos no mercado fonográfico atual.

O nível de exigência encontrado nas palavras do musicólogo é típico de uma pessoa preocupada com a produção musical de seu país. Ele tinha uma idéia estética para a música, que passava pela busca do nacional e pela busca de uma identidade brasileira. E toda a entrega de Mário à arte e à música, muitas vezes, nos passa a impressão de um rigor excessivo, que pode não condizer com o “espírito musical” que é muitas vezes mais emoção e paixão do que necessariamente técnica. Apesar do grau de exigência de Mário de Andrade, ele sem dúvida trabalhou e se esforçou no sentido de dar à música brasileira uma “cara nova” que trouxesse a brasilidade na sua essência. A própria atitude de mandar fazer capas de cartolina para poder tecer comentários às músicas dos discos mostra um homem metódico e determinado na busca do conhecimento e do registro de uma memória.

A paixão de Mário de Andrade pela música era percebida por muitos que conviviam com ele. Portanto, seria evidente o seu amor pelos discos e pela vitrola. As práticas de escutar discos ou a própria execução da música na vitrola eram denominadas por ele “música mecânica”. Ele recebeu bem a chegada da vitrola e a considerava um importante recurso para compreender a produção e o registro musical. Ouvir música se tornou, em um determinado momento da vida do musicólogo, um hábito comum e agradável. Flávia, em seu trabalho, revela estas questões.

O professor José Bento Faria Ferraz, que, na juventude, foi aluno e secretário de Mário de Andrade, lembra-se do mestre, quando feliz, principalmente no tempo fecundo do departamento de cultura, cumprindo uma espécie de rito matinal. Acordava cedo e, ao se barbear, colocava um disco na vitrola. O secretário punha-se ali aguardando o início das tarefas e, às vezes, podia observá-lo fazendo anotações nas capas de seus discos.⁶

⁶ TONI, Flávia Camargo (org). Ibidem, p. 26.

Flávia Camargo, em seu trabalho, consegue nos mostrar um lado do autor Mário de Andrade interessado e preocupado com a produção musical brasileira. E também o amor do musicólogo pelos seus discos em uma época que o consumo deste artigo era muito restrito. A autora, porém, não aponta uma data exata de quando ele começou a colecionar discos de fato, mas em uma passagem de seu texto podemos pelo menos ter uma idéia, mesmo que aproximada, deste período histórico.

Não se tem notícia, no entanto, do momento exato em que Mário de Andrade adquire sua “vitrolinha” ou passa a colecionar discos. Em 1927, a “música mecânica”- expressão por ele empregada-, que possibilita a ampliação do conhecimento musical, é fato consumado na vida do estudioso.⁷

Pensando no curto período de menos de 20 anos entre 1927 e o ano de sua morte, 1945, temos uma idéia do quanto consumiu de “música mecânica” o musicólogo Mário de Andrade, já que em tão pouco tempo ele adquiriu uma coleção da proporção de 544 discos, segundo Flávia Camargo. A paixão pelos discos e pela música acompanhou Mário até o final de sua vida, se pensarmos no material que a autora e o seu grupo de estudos sobre Mário de Andrade conseguiu reunir.

Apesar da evidente empolgação de Mário pela “música mecânica”, ele não negava que ela também tinha o seu limite e não conseguia abranger todos os detalhes que a música brasileira exigia. É claro que as gravações de discos não tinham a plena capacidade de registrar os fenômenos musicais como um todo e a criação musical vai muito além do mercado fonográfico, basta pensarmos nas tradições musicais regionais que tanto diversificam o campo musical brasileiro. A própria interpretação do cantor ou do instrumentista não pode ser substituída pela gravação congelada no tempo que às vezes inspira, mas também gera a simples imitação.

Este é um fenômeno característico, inclusive, dos dias atuais. Paremos para pensar no quanto é simples gravar um CD ou mesmo registrar uma apresentação musical. Temos acesso a quantidades enormes de músicas, sejam de qual tipo. O computador e a *Internet*

⁷ TONI, Flávia Camargo (org). *Ibidem*, p. 26.

permitem que o ouvinte tenha contato com músicas de diversos estilos sem a necessidade de comprá-las. Podemos conseguir, além da música, a letra e sua cifra (harmonia) ou partitura. Desta maneira, qualquer pessoa pode ter acesso às músicas que deseja sem sair de casa, não precisando buscar novas referências musicais no seu próprio cotidiano e ficando, assim, dependente dos sucessos da “indústria cultural”. Acredito desta forma que ouvir o músico no seu ambiente natural, o palco, seja um ótimo exercício para se desenvolver uma crítica musical mais consistente.

O acesso a quantidades de canções se tornou maior, porém não sabemos o que consumimos, não sabemos de onde os artistas que escutamos vieram, de que país são, qual sentido social de sua obra, a mensagem que querem passar, se é verdadeira ou não, enfim, as pessoas estão encontrando formas cada vez mais individuais de ouvir música, basta aperta o botão e pronto, temos a *World music* dentro de casa sem precisar pagar ingresso.

Mário de Andrade possuía um senso crítico apurado e atento aos fenômenos da indústria fonográfica de seu tempo, mesmo que ela não tivesse o alcance e o poder de hoje. Porém a sua atenção a essas questões era constante. Apesar do fonógrafo ser uma novidade significativa para a música em todo mundo, o musicólogo não esquecia das necessidades básicas para que a “boa música” se destacasse. Ele também sabia e tinha muito bem direcionado os seus princípios na necessidade de uma música brasileira de qualidade. Flávia Camargo novamente expõe em seu texto o quanto era consciente o musicólogo, mesmo diante de um fenômeno tão novo como o fonógrafo.

Nesse texto se apresenta o estudioso, que na época se prepara para empreender uma viagem de investigação musical. Ciente do alcance de suas pesquisas, sabe reconhecer que o registro mecânico é insuficiente para colher, ao mesmo tempo, letra e melodia. Reconhece também que é praticamente impossível grafar as nuances da interpretação dos cantores.⁸

Para a pesquisadora, Mário de Andrade teria criado, no ano de 1935, em que estava à frente do departamento de Cultura, uma discoteca com registros importantes para a

⁸ TONI, Flávia Camargo (org). Ibidem, 31.

música nacional⁹. Esta discoteca nos permite entender que o musicólogo enxergava a necessidade do fonógrafo e dos discos como recurso complementar no estudo da música e isto o levou a tais realizações. Além do fonógrafo ser uma realidade para ele mesmo, era seu desejo torná-lo público.

Uma coisa que julgo essencial às pessoas que queiram estudar música é justamente não se conformar somente com os sucessos do rádio, da televisão ou dos meios de comunicação de grande alcance que chega aos seus ouvidos. Um pesquisador precisa descobrir o que ainda não é comum e ouvir o diferente, precisa perceber as várias musicalidades de diferentes regiões, e saber discernir a música verdadeira da música forjada pela “indústria cultural”. É preciso entender que a música é uma forma de arte tão subjetiva e emotiva que vai além dos registros sonoros. A música faz parte do comportamento, dá significado às emoções, defende interesses políticos, promove união e fala de amor, entre outras características. Portanto, para entrarmos no universo rico que a música nos oferece, não basta somente apertar o *play*, é preciso aumentar as nossas percepções e buscar experimentar outras sonoridades, sendo um ouvinte que pesquisa e desvenda universos musicais diversos.

Para se buscar essa consciência, o músico, o musicólogo e todos aqueles que se preocupam com a música brasileira precisam estar atentos aos caminhos que a música brasileira percorreu e percorre na história. Ouvir música além de ser uma diversão, não nego, é também uma forma de adquirir conhecimento e reflexão. Desta forma, através das canções que ouvimos adquirimos mais conhecimento, e elaboramos cada vez melhor as nossas críticas.

⁹ Cf. TONI, Flávia Camargo (org). Ibidem, p. 31.

Um exemplo do conhecimento musical de Mário de Andrade e seu gosto pelas culturas brasileiras estão registrados no livro *Macunaíma*, publicado pela primeira vez em 1928, uma das obras mais belas do autor. Em *Macunaíma*, o autor utilizou a sua grande experiência como viajante e pesquisador das tradições brasileiras para compor a obra. E como um amante da música, esta não poderia ficar de fora. A música afro-brasileira ganhou destaque no capítulo “Macumba” do livro. Nele, Mário descreve a rotina de um terreiro de macumba, chamando atenção às pessoas que o freqüentavam e também para a questão rítmica e musical nos rituais de macumba no Rio de Janeiro, local visitado por *Macunaíma* em suas viagens pelo Brasil.

Um fato interessante destacado por Flávia Camargo é sobre a pessoa que foi ao terreiro colher informações para Mário, era ninguém menos que Pixinguinha. Este descreveu para Mário todo ritual de macumba. E o autor, logo depois, utilizou-se destas informações para escrever *Macunaíma*.

*Cronologicamente, a referência mais antiga de Mário de Andrade ao conteúdo de um disco, em texto de próprio punho, deve datar também de 1927, quando organiza os dados que Pixinguinha lhe oferecera sobre a macumba do Rio de Janeiro.*¹⁰

Em palavras do próprio Mário de Andrade, contidas no seu texto *Música e feitiçaria no Brasil*, o autor elogia o seu informante (Pixinguinha) quanto à sua importância para a música brasileira e sua autoridade como músico.

*E essa maneira inculta de dizer que esses cantos são por vezes de ritmo livre é absolutamente fidedigna, pois quem me informa sabe música brasileira a fundo, é turuna nos nossos ritmos populares.*¹¹

Nesta passagem citada por Flávia Camargo fica clara a admiração de Mário por Pixinguinha e sua música. Analisando agora o aspecto musical no capítulo “Macumba” de *Macunaíma*, o autor destaca o aspecto musical da macumba, chamando a atenção para

¹⁰ TONI, Flávia Camargo (org). *Ibidem*, 27.

¹¹ ANDRADE, Apud. TONI, Flávia Camargo(org). *Ibidem*, 89.

as variedades rítmicas contidas nos cantos dos santos. Inclusive era muito difícil para o ogã (tocador de atabaque que marcava o ritmo) acompanhar o canto de quem recebia o santo do candomblé, já que os ritmos eram estranhos para ouvidos não preparados.

O santo chegou. Muitas vezes os instrumentistas, mesmo o ogã (tocador de atabaque, posto importante), pelem pra acompanhar direito esses cantos estranhos, muitas vezes improvisações duma variedade rítmica tão infinita e sutil que não tem compasso possível pra elas. “seria preciso muitos compassos diferentes pra anotar esses cantos”, me contou meu informante.¹²

Mário de Andrade nestes dizeres destaca a música africana ou afro-brasileira na formação da nossa musicalidade. Neste sentido, os ritmos da África se tornaram pilares essenciais da música brasileira. E o ritmo da África está presente em vários segmentos de música brasileira, como o samba, o choro, o maxixe, entre outros. A música brasileira deve muito a África, e isto Mário de Andrade já percebia.

Em Macunaíma, Mário de Andrade, por meio de uma linguagem poética, consegue em poucas palavras definir a riqueza que a música dos candomblés possuía e o quanto ela é significativa para as tradições musicais brasileiras.

Foi um tremor em todos e as velas jogaram a sombra da cunhã que nem monstro retorcido pro canto do teto, era Exu! Ogã pelejava batendo tabaque pra perceber os ritmos doidos do canto novo, canto livre, de notas afobadas cheio de saltos difíceis, êxtase maluco baixinho tremendo de fúria.¹³

O que, sem dúvida, deixa as observações de Mário de Andrade sobre o terreiro de macumba e seu sentido musical tão ricos é o fato de Pixinguinha, como bem apontado por Flávia Camargo, ter sido o “informante” do musicólogo. Esta ligação com Pixinguinha só reforça mais ainda a forte influência de Mário e o seu profundo envolvimento com a música brasileira. A música nos terreiros é apenas um dos exemplos da influência africana na música brasileira. Sabemos que os vários ritmos e tipos de

¹² ANDRADE, Apud. TONI, Flávia Camargo (org). *Ibidem*, 28.

¹³ ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: livraria Garnier, 2001, P, 61.

músicas existentes no Brasil têm a percussão como base instrumental, entretanto, Mário queria que detalhes como estes fossem cada vez mais explorados e que a brasilidade fosse calcada nas tradições. Vale lembrar, é claro, que ele também considerava a influência européia importante na construção do ideal de música brasileira. Na verdade, o musicólogo reconhecia a mistura e a diversidade da música nacional e buscava uma unidade que identificasse o Brasil como um país forte na criação musical e artística.

Uma questão que percebi ao analisar o catálogo organizado por Flávia Camargo é o fato de Mário de Andrade ter descoberto a música de origem africana através de suas viagens e através do músico Pixinguinha, pelo menos é o que ele deixa transparecer nas leituras das capas de discos. O contato com este artista, como pude observar, desenvolveu em Mário de Andrade uma nova concepção sobre música brasileira. E o levou a buscar novas respostas para suas pesquisas. E essas respostas vinham do ritmo africano, que dava a música uma cadência livre, e essa liberdade no sentido da criação era desejado por vários compositores e musicólogos, mesmo sem o reconhecimento acadêmico os ritmos e a cadência respondia as expectativas dos modernistas por serem diferentes do que se acostumava escutar.

É a cadência, o tempo e o espaço do intérprete, quando a imaginação fica livre para escolher temas e motivos e desenvolvê-los de acordo com os sentimentos e idéias que obra e autor lhe suscitarem. Cadência é a garantia do rasgo poético que aqui se completa numa coincidência de amor.¹⁴

Agora vale a pena observarmos aspectos musicais encontrados nas cerimônias do candomblé descritos pelo próprio Mário com a ajuda de seu informante Pixinguinha:

¹⁴ BISILLIAT, Maureen. *Sala especial "O turista aprendiz"*. 18ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Editora Abril. 1985. (catálogo de exposição).

O canto inicial das macumbas é o do salvamento dos santos e expulsão de Exu. É uã melopéia monótona, verdadeira litania em que repete infinitamente o coro: 'vamo saravá'.

Depois da litania de salvação dos santos se dão certas cerimônias em parte coreográficas e acompanhadas talvez de cantos que não posso descrever por ter evitado de as descrever meu informante.

*A pessoa em que o santo vai entrar se torna atenção de todos. De repente ele começa a puxar um canto a que todos os assistentes fazem coro.*¹⁵

Mário de Andrade começa a se interessar pela influência africana na música brasileira exatamente através dos rituais de candomblé. Ele nota a riqueza rítmica nas músicas do terreiro e o poder de improvisação entre ritmo e jogo de palavras, sons diferentes e novos para um “ouvido ocidentalizado”.

Não podemos negar que, ao se adotar um tipo de padrão musical africano, por exemplo, também estamos deixando de lado a brasilidade e imitando um tipo de música já existente, da mesma maneira que imitamos os europeus podemos também imitar africanos ou orientais da mesma forma. Não é só porque é européia que uma música deve ser convencional, podemos pensar estar sendo diferentes, sendo que somos tão iguais quanto qualquer outro ortodoxo da música Ocidental. Porém, ao se interessar pela música afro-brasileira, Mário não estava procurando se enquadrar em uma outra escola musical, somente ele descobriu naquela manifestação uma nova maneira de fazer música e de pensar ritmo e melodia. O candomblé, apesar de ter uma origem africana representa uma cultura também brasileira por fazer parte da vida social de pessoas envolvidas com esse tipo de prática. Desta forma, ele não é mais somente africano, é também brasileiro. Mário de Andrade foi um dos líderes do movimento antropofágico modernista e por isso acreditava nas misturas culturais tão presentes no cotidiano dos brasileiros.

¹⁵ ANDRADE, Apud. TONI, Flávia Camargo (org). *Ibidem*, p. 88 e 89.

*Mas o artista, que é um informado pela necessidade natural de cultivar a sua arte, pode importar estes meios práticos por iniciativa exclusivamente pessoal e torná-los seus, mesmo aparentemente contra a coletividade.*¹⁶

¹⁶ ANRADE, Mário de. **Aspectos da Música brasileira**. São Paulo: Martins. 1975. p. 15.

3.1- A música cantada de inspiração folclórica

A questão da música cantada interessava muito ao musicólogo, pois ele era um homem preocupado com a língua e a poesia na música. Mário de Andrade fez muitos estudos sobre a linguagem dos cantores de sua época. Ele não esqueceu de analisar o canto nas informações recebidas de Pixinguinha.

*Os cantos dos santos encarnados são na infinita maioria incompreensíveis pros negros do Brasil. Ou em línguas africanas ou puramente mágicos em palavras onomatopaicas ou não, porém de sentido oculto. Ou nenhum sentido...*¹⁷

Por ser um assíduo ouvinte de discos, o musicólogo analisava a forma de cantar dos principais artistas de seu tempo e tentava perceber as nuances em suas vozes. A linguagem, a entonação, a dicção e o timbre eram algumas das questões pensadas por ele. Desta maneira, ele ia compreendendo melhor a questão da brasilidade ou a falta dela nas vozes dos artistas que ele ouvia. Muitas das anotações nas capas de discos tratavam dos cantores. Na canção *Vamos apanhar limão* (José L.R. Calazans), de um dos discos de sua vasta coleção, o musicólogo tece seu comentário sobre a questão do canto nas gravações. Nas anotações acerca desta música encontra-se a preocupação do autor em perceber o tipo de linguagem trabalhada pelos cantores e como eles se deixavam influenciar pelas tendências ocidentais ou pelas formas mais intuitivas de se cantar:

*Sobre o lado B: “O prof. Said Ali diz, um pouco apressadamente ao nosso ver, que no ‘Idioma brasileiro ocorre somente a série das mais fechadas’. Ora, basta ouvir o típico nasal do ‘limão’ entoado pelo cantor Calazans em Vamos apanhar limão (Odeon, 10398) para se verificar a ocorrência de nasal aberto entre nós. [...]”*¹⁸

Imaginemos o que sentiria um cantor acostumando a estudar as técnicas de dicção e entonação do “bel canto” (forma de cantar característica dos cantores de ópera), ao

¹⁷ ANDRADE, Apud. TONI, Flávia Camargo, *Ibidem*, p. 90.

¹⁸ ANDRADE, Apud. TONI, Flávia Camargo, *Ibidem*, p. 82.

ouvir os cantos descompassados do candomblé. Não só o exemplo do candomblé, como os vários outros regionalismos existentes nas mais diversas regiões brasileiras fazem com que o padrão de dicção e entonação do bel canto descaracterize o canto nacional. Posso citar uma experiência pessoal; em aulas de canto, estudamos as vogais abertas (não nasais), bem características da língua italiana. Visto que o italiano não usa o som nasal, assim o estudante de canto, mesmo que inconscientemente, condiciona o seu canto ao modo italiano. O português falado no Brasil, ao contrário do italiano, se utiliza muito do som nasal, juntamente aos vários regionalismos. Agora, imaginemos um cantor brasileiro “italianizado” pelos estudos de canto, cantando uma música brasileira que fala da vida caipira do interior. Seria, no mínimo, uma caricatura, mal feita, de um “gringo” tentando falar português.

Estas questões, que a princípio parecem óbvias, são importantes para refletirmos sobre o fazer artístico brasileiro. Um artista que pretende ser importante para a cultura de seu país precisa estar atento às transformações culturais da sua própria terra. No entendimento de Mário de Andrade, tanto a música erudita e a popular devem buscar na cultura nacional o seu combustível ou as suas bases. Nas gravações dos cantores de sua época, Mário tinha um valioso aliado para os seus estudos sobre música. Os discos foram importantíssimos para o estudo do canto e da música em geral.

A sua atenção às formas de cantar dos artistas fez de Mário um crítico musical importante no estudo do canto e da língua portuguesa. Percebamos como ele analisa a maneira de cantar de uma artista tipicamente regionalista ao tentar cantar uma modinha urbana. No comentário sobre a cantora Stefana de Macedo, fica evidente a necessidade de uma maneira brasileira de se cantar, na perspectiva do musicólogo. Quando um artista tenta cantar de uma forma que ele não está acostumado, indo contra a sua linguagem natural, e fugindo de suas origens, ele passa a cantar de maneira mecânica e com pouca expressão.

Um caso curioso, por exemplo, é a sra. Stefana de Macedo. Quando esta cantora canta peças regionais nordestinas de estilo exclusivamente popular, 'rural' por assim melhor caracterizar o que dizemos (v. Batuque e Bambalelê, Colúmbia, 5093-B e 5067-B), a sua voz é admiravelmente verdadeira como carácter e dicção. Já porém quando a cantora em modinhas urbanas, como na menos agradável história triste de uma praieira (Colúmbia 5093-B), canta em dicção menos ruralizada, se aproximando do falar culto, a sua dicção é lastimável. Perde-se grande parte da timbração característica e ouvem-se defeitos graves de pronúncia tais como 'mêntiu-me', 'ô sino', 'sêntia', 'escurecia', 'fêliz', 'pôr' (preposição), 'que ia'.¹⁹

No caso acima, notemos como um cantor precisa trazer para suas interpretações as experiências sociais adquiridas durante sua vida para a música fluir bem. A cantora em questão é nordestina e acostumada a cantar peças de sua região, ao ouvi-la cantar modinhas urbanas, Mário de Andrade nota a queda de sua qualidade vocal, tanto no aspecto da dicção, entonação, como interpretação. Isto se dá pela pouca ligação com o meio social urbano, o qual provavelmente a cantora não estava acostumada. Novamente chagamos à idéia de Mário de Andrade de que o meio social forma o artista, que é um ser social e cria a partir da sociedade em que vive. Basta verificarmos a importância que as músicas que tratam do cotidiano das pessoas têm de significado para a história cultural de um povo.

Sabemos que a linguagem musical (notação musical) facilita, sem dúvida, a comunicação entre os músicos e também ajuda no registro ao longo do tempo. Porém, a interpretação do artista ou do cantor é a chave-mestra para que a música provoque emoção a quem escuta. De nada adianta a partitura bem escrita se o cantor não conseguir passar sua emoção para o público. Muitas vezes, a partitura pode até gerar um efeito negativo, na medida em que o músico inconscientemente ou conscientemente executa a música exatamente como na partitura, ou qualquer outro tipo de notação musical, sendo levado ao mecanicismo monótono, esquecendo o lado humano da música que só a

¹⁹ ANRADE, Mário de. *Aspectos da Música brasileira*. Op. cit., p. 129.

intuição e a liberdade podem desenvolver. Do livro *Aspectos da música brasileira*, destaco uma passagem importante que resume bem a idéia acima. “Nunca uma canção transcrita no papel ou no instrumento poderá dar a quem a estuda, a sua exata realidade”.²⁰

A referência do autor à transcrição musical levanta questões que sempre vão causar polêmicas quando tratamos de música. Na verdade, fica no ar a validade de se aprender a técnica, e em contrapartida, o total descaso com o aperfeiçoamento musical através da educação nos conservatórios ou em outras escolas de música. Seria a música pura intuição ou pura técnica? Ou uma mistura das duas coisas? São estas as questões incansavelmente pensadas por Mário. Pelos conhecimentos que adquiri sobre as críticas musicais de Mário, ele queria, na verdade, optar pelo equilíbrio, ou seja, não se deveria deixar-se levar por radicalismos, tanto no lado da música técnica como da música intuitiva de caráter popular.

A luta de Mário de Andrade para nacionalizar a música erudita no Brasil levava o musicólogo a trabalhar intensamente em seus projetos culturais, tanto na época em que ele dirigia o Departamento de Cultura como em seus comentários críticos sobre música brasileira. A música nacional deveria crescer no seu aspecto mais singelo e verdadeiro. O músico que pretendesse fazer canção brasileira encontraria a sua inspiração justamente nas manifestações cotidianas de sua cultura. A escola de canto européia não poderia ser a única opção dos professores ao difundirem e ensinarem música. Mário reflete sobre esta questão e aponta o risco de se entregar à música nacional aos padrões europeus:

O belcanto, ou mais exatamente, as diversas escolas do canto europeu tem sido até agora a única base de estudos, a única fonte de exemplo, a única lei de conduta do canto erudito nacional.

*Não seria também justo que os nossos cantores e professores buscassem também nacionalizar o nosso canto, indo beber na fonte do povo o mesmo alimento fecundo em que os nossos compositores se reforçam?*²¹

²⁰ ANDRADE, Mário de. *Aspecto da música brasileira*. São Paulo: Martins. 1975.p. 122.

²¹ ANDRADE, Mário de. *Ibidem*. p. 123

A música brasileira deveria, na concepção de Mário de Andrade, criar laços nacionais e se desvincular de certos colonialismos que dificultam o seu desenvolvimento como música soberana e nacional, sendo que todo esse processo passa, sem dúvida, pela tomada de consciência daqueles brasileiros que produzem música e acreditam na cultura nacional. E como é dito na citação acima a fonte para o músico brasileiro está no “povo”. A cultura popular marca a música brasileira juntamente com a colaboração de outras escolas musicais.

Apesar da defesa do popular feita pelo musicólogo, ele não desconsiderava o valor das técnicas do canto lírico italiano para o desenvolvimento da voz. Existem métodos e exercícios vocais do belcanto que servem tanto para um brasileiro como para um italiano ou africano. No entanto como analisa Mário, não são as técnicas, seja de qualquer lugar, que fazem o canto brasileiro, e sim o seu próprio povo com sua linguagem e sua cultura. Independente da técnica usada nas escolas de música, uma nova maneira brasileira de se cantar precisou ser incorporada e implantada, para que o cantor pudesse ter uma voz mais elaborada dentro de uma estética nacional, própria e natural.

*Ninguém que o belcanto europeu, o belcanto que é um só, possa prover o canto nacional brasileiro dos mesmos estudos técnicos de desenvolvimento vocal que tanto servem a um alemão como a um português. E isso mesmo, porque o canto nacional brasileiro tem as mesmas bases tonais e harmônicas do canto europeu e dele se criou.*²²

Portanto, a origem do canto brasileiro, é evidente, tem uma ligação também com o canto europeu. No entanto, Mário de Andrade, ao se voltar, por exemplo, ao canto dos candomblés, teve contato com outra forma de canto que também é brasileira, da mesma maneira que o canto dos sambistas ou o canto baixinho da bossa-nova. São referências que indicam um ideal estético brasileiro pensado por Mário.

Ele percebia as novas “escolas primárias”, as quais não estavam vinculadas à instituições formais, mas que por sua vez possuíam uma grande riqueza sonora. Quando Mário de Andrade se refere às “escolas primárias”, ele está falando justamente dos cantores ou dos músicos que aprenderam naturalmente a sua arte, ou que não tiveram uma formação formal e institucional. Seria aquele músico que desenvolveu um talento a

²² ANDRADE, Mário de. *Ibidem*, p. 124.

partir de experiências pessoais e sociais, ou seja, conseguiu desenvolver a sua musicalidade sem precisar de um professor ou de uma escola. Para o musicólogo estes artistas contribuíram e muito para o desenvolvimento da música nacional. Para ele, as escolas de músicas precisariam, portanto, trocar experiências com os artistas “naturais”, havendo assim o aprendizado dos dois lados.²³

As universidades de música deveriam tornar públicas as manifestações musicais que, muitas vezes, estão no âmbito local, longe dos ouvidos da maioria das pessoas. Aqueles que fazem música popular, não têm, às vezes, consciência da importância de sua música para a cultura nacional. A própria falta de preocupação com um método de composição faz com que o artista popular crie de maneira livre e despreocupada, obtendo resultados riquíssimos em termos estéticos e inovadores. A música popular muda a maneira de pensar do músico de formação escolar. O músico universitário, por sua vez, poderia ajudar o músico popular a ser mais consciente do seu papel e da proporção de sua música, acontecendo assim uma troca de conhecimento e experiência que só tornaria maior a arte nacional.

As diferenças regionais são determinantes na identidade sonora dos cantores de um país. Não podemos exigir de um cantor carioca uma pronúncia fiel à pronúncia paulista, pois por serem de regiões e culturas distintas eles cantam também de forma distinta um do outro. Neste sentido, podemos afirmar que a fala influencia o canto. Apesar do ato de cantar exigir do corpo uma postura e o uso de músculos diferentes, a fala pode influenciar no uso das vogais, ou na própria dicção. Nas anotações em seus discos, Mário procurava desvendar as várias relações dos cantores e suas respectivas regiões através dos regionalismos da fala.

²³ Cf. ANDRADE, Mário de Andrade. **O Baile das Quatro Artes**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 11.

Uma verificação muito curiosa que a análise da discografia nacional nos proporciona é quanto à pronúncia do s. É sabido que principalmente na fonética carioca e ainda de outras regiões do Brasil, o s sóa como j ou x. Ora, é quase em vão que procuramos esta pronúncia nos discos nacionais.²⁴

A pronúncia do s, usada na região do Rio de Janeiro, apesar de ser uma marca do carioca, não era muito encontrada nos discos conhecidos por Mário, segundo o próprio musicólogo. Isto demonstra o quanto era difícil a elaboração de uma forma de cantar brasileira. Pois, no próprio Brasil, as diferenças de pronúncias eram muitas. E estudar essas questões nas gravações dos cantores foi uma idéia muito feliz de Mário, pois o levou a identificar a diversidade cultural brasileira.

Outra questão colocada por Mário de Andrade foi a forte presença do som nasal característico do português nas gravações dos discos. O nasal em si já exigia do cantor brasileiro uma postura diferenciada na interpretação das músicas italianas, por exemplo. O italiano, por sua vez, não possui o som nasal. No entanto, o canto ensinado nos conservatórios vinha muito mais da escola italiana. A grande miscigenação acontecida desde a chegada dos portugueses no Brasil foi sem dúvida o que originou o português falado hoje no Brasil. E a diversidade da nossa fala precisa e deve ser base de estudo no desenvolvimento do nosso canto, seja erudito ou popular. No canto popular, porém, isto fica mais fácil, pois ele se faz a partir de regionalismos e de tradições culturais vindas do cotidiano do povo.

Ainda na questão da nasalidade, o musicólogo acreditava que um dos motivos da forte característica nasal do português falado no Brasil fosse a presença das línguas indígenas, como o próprio tupi-Guarani. Em uma passagem, Mário afirma essa idéia no seu livro *Aspectos da música brasileiros*:

²⁴ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Op. cit. p. 131.

*O sr. Mário de Andrade, definindo o canto dos primitivos, escreve: “Vive anasalado, vive no falsete (o som), pouco evidente no meio de portamentos arrastados. Verifiquei processos assim entre os índios brasílicos, nos fonogramas existentes no Museu Nacional; Roquette Pinto me confirmou pessoalmente a frequência do som nasal entre os nossos índios; e Robert Lach generaliza esses processos aos primitivos em geral”.*²⁵

Na citação acima, fica evidente a presença do som nasal na língua falada pelos índios. Para Mário o som nasal não só está presente na língua indígena como tem esta característica fortemente acentuada. Ele reforça esta noção quando diz “Vive anasalado”. O modo como os índios cantavam também é bem lembrado por ele e certamente o canto brasileiro recebeu essas influências.

Não podemos deixar de lembrar que a contribuição sonora do negro para a música brasileira traz também o som nasal. O negro, assim como o índio, possuía a nasalidade nos seus cantos. Fato este muito bem percebido nos discos em que Mário de Andrade traçava suas análises. Os cantos de candomblé e o vocabulário baiano são fontes importantes para percebermos estas características que originaram a língua portuguesa, falada e cantada no Brasil. Novamente a música africana entra em cena e define bases para o desenvolvimento da música nacional. A cultura africana e afro-brasileira trouxe novas perspectivas ao cenário musical brasileiro que cresceu com as misturas raciais e culturais que aqui se travaram.

Da mesma forma que a comida, a dança, entre outras manifestações culturais africanas, influenciaram a maneira de viver dos brasileiros, a fala e por consequência o canto também tiveram a influência negra.

²⁵ ANDRADE, Mário de. *Ibidem*, p. 134.

Mas si a fonética ameríndia veio provavelmente influir na constância de nasalidade da língua nacional, não foi menor nesse sentido a contribuição do negro. O sr. Edison Carneiro, em seu estudo sobre as Religiões Negras, nos diz que “os negros na Bahia, nasalam todas as palavras nagôs. Mesmo as terminadas em i forte”.²⁶

Para o autor, através do canto popular era possível imaginar e mesmo compreender um ideal estético de música brasileira que difere os brasileiros enquanto criadores de uma arte própria, colocando-os em uma posição importante entre os países que têm a preocupação de produzir música nacional. A compreensão da música popular cantada e tocada é de suma importância na formação de uma identidade brasileira. Segundo Mário, os artistas que possuem preocupações desse tipo tornam-se mais necessários na construção da brasilidade. O artista, ao dedicar sua música as fontes do seu país permanece na memória das pessoas por mais tempo, sendo marcado por sua obra ao longo do tempo.

²⁶ ANDRADE, Mário de. *Ibidem*, p. 135.

Considerações Finais

Por meio deste espaço, gostaria de tentar apontar novas perspectivas que não puderam ser mencionadas durante minha pesquisa, mas que, futuramente, caberiam em uma análise mais aprofundada dentro da história da música. As críticas e as falhas são também necessárias neste momento e pensá-las é uma forma de retomar as reflexões e direcionar novos caminhos.

O primeiro impasse, a meu ver, não superado, foi a dificuldade de encontrar todos os livros da bibliografia sobre música escrita por Mário de Andrade; dentre eles, podemos citar: *Dicionário Musical Brasileiro*, *Música de Feitiçaria no Brasil*, *Ensaio Sobre Música Brasileira*, *O Turista Aprendiz*, *Compêndio de História da Música* e *Música, Doce Música*. Por não encontrar estes exemplares disponíveis nos acervos da biblioteca (UFU), acabei optando por outras leituras, próximas das idéias de Mário de Andrade. Por estes fatores, procurei dialogar com autores que tiveram contato com as obras de Mário. Destaco entre estes Eduardo Jardim de Moraes, Arnaldo Daraya Contier e Flávia Camargo Toni.

Eduardo Jardim de Moraes, em *Limites do Modernismo: o pensamento estético de Mário de Andrade*, me ajudou a compreender a estética de Mário de Andrade, já que sua pesquisa passou pelas leituras dos livros sobre música do autor modernista. Porém, mesmo sem todas as obras do autor (Mário de Andrade) em mãos, desenvolvi minha pesquisa no sentido da análise do pensamento marioandradeano e a música, pensando a sua trajetória de criação, além de buscar demonstrá-la como um recurso de fonte historiográfica e que desta maneira representa o artista em seu meio social. Neste sentido, não podemos separar obra, artista e tempo histórico.

A estética musical européia, em contrapartida com as criações nacionais, vindas do folclore e da cultura popular, a qual deveria inspirar tanto o artista erudito quanto o popular, são pontos que trabalho por várias vezes em minha pesquisa, pois esse entrave entre o padrão europeu ocidentalizante e a cultura popular brasileira representou uma das principais lutas de Mário de Andrade. Para uma maior compreensão, procurei rapidamente pensar os costumes da aristocracia da *Belle Époque* que levou a sério a idéia de “Europa brasileira”, tentando imitar os costumes e as artes européias. A imitação foi

uma das posturas estéticas mais combatidas pelo musicólogo, que era um crítico da reverência cega pelos padrões europeus cristalizados ao longo do tempo e que limitava o artista em sua principal função, que segundo Mário, é a criação.

Outra intenção para futuras pesquisas, dentro de uma perspectiva musical, é pensar uma manifestação musical em sua matriz, ou seja, ir de encontro aos músicos, sejam eles “populares” ou “eruditos” e assim estabelecer um diálogo entre eles, conhecendo a música brasileira de perto. Para tanto, a pesquisa sairia um pouco da teoria e partiria para a prática, já que uma pesquisa sobre música precisa analisar a própria música. No entanto, eu acredito ser muito importante a base que estou adquirindo ao realizar este trabalho.

O trabalho com fonte oral que aqui não foi utilizado poderia, em uma outra oportunidade, compor, de certa forma, este estudo sobre Música e História. Entrevistar pessoas ligadas à música nos conservatórios e no âmbito popular poderia contribuir consideravelmente em minhas reflexões e apontar novos caminhos. Talvez a música do presente nos forneça algumas respostas que nos ajudem a entendê-la no passado. Assim como as ruínas de uma construção antiga ainda conservada hoje são resquícios de um passado, as músicas dos artistas contemporâneos escondem nas suas entrelinhas os resquícios do nosso passado musical.

Estudar as diversas manifestações que compõem a trajetória da música brasileira seria um exercício muito enriquecedor, mas não é fácil aprofundar-se neste assunto, visto que o samba, a música caipira, o maxixe, a bossa nova ou o rock urbano, entre outros, são categorias musicais complexas e que desenvolveram cada qual a sua história de formação. Creio ser mais possível nesse momento entendê-las como música brasileira e pensá-las na sua gestação durante o modernismo. É claro que Mário de Andrade não presenciou momentos da música brasileira como a bossa nova ou a música engajada dos anos 60. Porém, a sua postura crítica e defensora da música nacional, no sentido de abrir horizontes para uma música brasileira desprendida dos parâmetros preestabelecidos de uma cultura dominante, vigorou mesmo em outras épocas da história da música nacional. José Augusto Avancini resume a idéia central que nos deixou a obra de Mário de Andrade e direciona aquilo que o musicólogo mais buscava e mais insistia em dizer:

*A atitude cética, o exercício da dúvida e o caráter de pensamento ou teorias provisórias marcam profundamente o pensamento teórico de Mário de Andrade nesse momento de maioridade intelectual e ficarão para sempre inscritos em seus escritos posteriores.*¹

Pensando a afirmação de Avancini, quero destacar o valor atual das teorias de Mário de Andrade para a música nacional e o quanto essas idéias ainda são válidas para uma discussão sobre a música hoje. Ainda exportamos padrões dominantes? Ao longo desses anos a música brasileira se emancipou enquanto arte de criação nacional? Como vemos, as indagações de Mário de Andrade sobrevivem até hoje naqueles que buscam compreender e ajudar a música brasileira.

¹ AVANCINI, José Augusto. **Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998.

Fontes de Pesquisa

Textos de Mário de Andrade:

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música Brasileira**. São Paulo: Martins, Brasília, INL, 1975.

ANDRADE, Mário de. **O Baile das Quatro Artes**. São Paulo: Martins.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: O herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001.

Bibliografia sobre Mário de Andrade:

ANDRADE, Mário Raul Morais de. **Música e jornalismo**: Diário de São Paulo. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **ArtCultura**. Uberlândia-MG, n. 9, jul.-dez. de 2004.

MORAIS, Eduardo Jardim de. **Limites do Modernismo**: O pensamento estético de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MORAIS, Eduardo Jardim de. **Mário de Andrade**: a morte do poeta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

TONI, Flávia Camargo (org.). **A música popular brasileira na vitrola de Mario de Andrade**. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

Catálogos:

BISILLIAT, Maureen. **Sala especial “O turista aprendiz”**. 18ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Editora Abril. 1985. (catálogo de exposição).

“**Eu sou trezentos, sou trezentos-e-Cincoenta**”: uma “autobiografia” de Mário de Andrade. Florianópolis: Pró-reitoria de Cultura e Extensão / Pós-graduação em Literatura / UFSC / São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros / USP, 1995. (catálogo de exposição).

Referência musical:

Música de Villa Lobos: **O Trenzinho do caipira**. Ver no site: www.museuvillalobos.org.br.

Bibliografia

ABREU, Martha. **Cultura Política, música popular e cultura afro-brasileira**: algumas questões para a pesquisa e o ensino de história. In: SOIHET, R. & outros (Orgs). **Culturas políticas**: ensaios de história cultural, história política e ensino de história. Rio de Janeiro: MAUAD, 2005.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música Brasileira**. São Paulo: Martins / Brasília: INL, 1975.

ANDRADE, Mário de. **O Baile das Quatro Artes**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001.

ANDRADE, Mário Raul Morais de. **Música e jornalismo**: Diário de São Paulo. São Paulo: Hucitec / Edusp, 1993.

AVANCINI, José Augusto. **Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998.

BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou, o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da Memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BURKE, Peter. **História como memória social**. Variedades da História Cultural. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2000.

CHARTIER, Roger. **História Cultural**: entre práticas e representações. São Paulo: Difel, 1990.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **ArtCultura**. Uberlândia, n. 9, jul.-dez. de 2004.

DIDEROT, Denis. **O sobrinho de Rameau**. São Paulo: Escala, 2006.

ELIAS, Norbert. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FILHO, Ciro Marcondes. **Quem Manipula quem?**: poder e massas na indústria da cultura e da comunicação no Brasil. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

FOUCAULT, M. **O Sujeito e o Poder**. In: DREYFUS, H. & RABINOW, P. **Michel Foucault, uma trajetória Filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universidade, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O espírito e a letra: estudos e crítica literária I**. São Paulo: companhia das letras, 1996.

JUNIOR, Luiz Américo Lisboa. **81 Temas da Música Popular Brasileira**. Salvador: Agora Editora Gráfica Ltda, 2000.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MACHADO, Maria Célia. **Heitor Villa-Lobos: tradições e renovações na música brasileira**. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1987.

MACHADO, Maria Clara Tomaz e PATRIOTA, Rosangela (org). **Histórias e Historiografia: perspectivas contemporâneas de investigação**. Uberlândia: 2003.

MORAIS, Eduardo Jardim de. **Limites do Modernismo: o pensamento estético de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MORAIS, Eduardo Jardim de. **Mário de Andrade: a morte do poeta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

NAPOLITADO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SCHORSKE, Carl E. **Pensando a história: indagações na passagem para o modernismo**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. República: da *belle époque* à era do rádio. In: NOVAIS, Fernando (coord). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SPIVAK, Gayatri. Quem Reivindica alteridade? In: Hollanda. H. B. **Tendências e Impasses**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. Petrópolis: Vozes, 1978.

VAINFAS, Ronaldo. Da história das mentalidades à história da cultura. In: **Revista História**. São Paulo: UNESP, V. 15, 1996.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1995.

KIERFER, Bruno. **Villa Lobos e o modernismo na música brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1981.

TONI, Flávia Camargo (org.). **A música popular brasileira na vitrola de Mario de Andrade**. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.