

# ASPECTOS E REPERCUSSÕES DO PENSAMENTO MUSICAL DE MÁRIO DE ANDRADE<sup>1</sup>

Maurício De Bonis<sup>2</sup>

**RESUMO:** A evolução do pensamento musical de Mário de Andrade mostra um grau cada vez mais agudo de observação da sociedade brasileira e da produção musical em nosso país, marcados por uma interpretação materialista da história. Ao mesmo tempo, seus trabalhos inserem-se como atos de militância estética e ideológica estreitamente ligados ao contexto em que foram redigidos. Neste sentido, permanecem como uma referência fundamental até os nossos dias para reflexões musicais orientadas pelos mesmos pressupostos ideológicos. Neste trabalho, comentaremos em linhas gerais seus textos *Ensaio sobre a Música Brasileira* e *Evolução Social da Música no Brasil*, além de diversos artigos para jornais. Observaremos também a influência direta das idéias de Mário de Andrade sobre Luciano Gallet, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, a partir de seu contato pessoal com estes compositores. Estas duas propostas foram entrelaçadas e entremeadas por comentários sobre o contexto sócio-histórico em questão (entre as décadas de 1930 e 1940), mantendo, em linhas gerais, a cronologia dos acontecimentos. Pretendemos assim situar alguns aspectos do pensamento musical de Mário de Andrade, para então cotejá-los com algumas de suas repercussões e derivações.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mário de Andrade. Música brasileira do século XX. Nacionalismo.

**ABSTRACT:** The evolution of Mário de Andrade's musical thought reveals an increasingly acute observation of Brazilian society and of the musical production in this country, guided by a historical-materialist interpretation. At the same time, his texts worked as acts of aesthetic and ideological militancy, closely related to the social context in which they were written. As such, they still stand as fundamental reference for musical thoughts oriented by the same ideological background. In this text we comment briefly on his texts *Essay on Brazilian Music* and *Social Evolution of Music in Brazil*, besides many of his newspaper

---

<sup>1</sup> Este texto foi redigido como trabalho final para a disciplina de pós-graduação **Introdução à Literatura Musical de Mário de Andrade**, ministrada pela Prof<sup>a</sup>. Flávia Toni na Escola de Comunicação e Artes-USP.

<sup>2</sup> Compositor, natural de São Paulo, estudou com Willy Corrêa de Oliveira. Atua regularmente como pianista em duo com a soprano Caroline De Comi. Atualmente, pesquisa a obra de Willy Corrêa de Oliveira no Mestrado em Musicologia pela ECA-USP, sob orientação de Flávia Toni, como bolsista FAPESP. Email: mauriciodebonis@gmail.com.

articles. We also comment on the direct influence of Andrade's ideas on Luciano Gallet, Francisco Mignone and Camargo Guarnieri, due to his personal relation with these.

**KEYWORDS:** Mário de Andrade. Brazilian Music in the XXth century. Nationalism.

Na tentativa de traçar o trajeto da repercussão das reflexões de Mário de Andrade (1893-1945) sobre a música erudita brasileira, somos habitualmente levados a refletir sobre o seu *Ensaio sobre a música brasileira* (ANDRADE, 1972). O debruçar-se ainda sobre esta obra, em meio à imensa produção de Mário, justifica-se, em primeiro lugar, pelo fato de que os ensaios etnográficos de Mário chamaram menos a atenção dos compositores, embora não fosse essa a intenção do autor. Em segundo lugar, observando uma cronologia de seus textos sobre música erudita, percebemos a distância entre esta e suas outras publicações. O *Ensaio* é sua primeira obra publicada sobre música erudita, em 1928, uma época em que o nome de Mário já era bastante conhecido como escritor e crítico. Sua primeira coletânea de artigos de jornal, *Música, doce música* (ANDRADE, 1976), foi publicada posteriormente em 1934. Mário retorna à reflexão sobre o tema, expandindo-o e tratando-o de forma mais abrangente, em *Evolução social da música no Brasil* (ANDRADE, 1991, p. 11-31). publicado em 1941. Dada a repercussão do *Ensaio* na época de sua publicação e o tempo que separa as publicações, este é certamente o mais lembrado. A última fase das reflexões musicais de Mário de Andrade, em plena maturidade, foi publicada, em volume, mais de 30 anos após sua morte, trazendo novamente a discussão sobre seu pensamento em nossos dias. Dedicar-nos-emos, portanto, em um primeiro momento, a traçar, em linhas gerais, o conteúdo desta obra, para em seguida tentar caracterizar a influência que ela exerceu sobre os compositores da época.<sup>3</sup>

## O Ensaio sobre a música brasileira

Ocorre com as obras *Ensaio sobre a música brasileira* e *evolução social da música no Brasil* uma aplicação, em diferentes contextos, de noções caras à interpretação marxista do desenvolvimento histórico da música erudita. Segundo uma interpretação materialista de seu contexto histórico, Mário analisa, em

---

<sup>3</sup> Uma interpretação das reflexões musicais de Mário de Andrade a partir de seus trabalhos **Dicionário Musical Brasileiro** e **Na pancada do Ganzá** pode ser encontrado em Toni (1990).

primeiro lugar, a evolução da relação entre a arte e a vida social nos países onde esta arte floresceu plenamente, e, em seguida, esboça uma transposição desta relação aos países mais atrasados, submetendo-a às peculiaridades do deslocamento temporal e geográfico.

Fica sempre clara, desde os primeiros textos de Mário, a forte relação que ele estabelece entre a arte e a vida social. Esta noção amadurece e fica mais nítida conforme o amadurecimento de sua obra. Para se ter uma idéia mais precisa desta tendência, comparemos os dois trechos a seguir.

Está claro que a arte é sempre um fenômeno social, e que um poeta cantando a sua Marília ou uma borboleta, está fazendo da arte fenômeno social. Mas, assim como os sofrimentos mudam com as idades, o que sucede é que os sofrimentos não mudam apenas com as idades do homem, mas com as idades dos homens também (ANDRADE; BANDEIRA, 1974, p. 35-36).

Admitamos com o Sr. Proudhon que a história real, a história segundo sua ordem no tempo, é a sucessão histórica na qual as idéias, as categorias e os princípios se manifestam. Cada princípio tem seu próprio século para se manifestar. O princípio da autoridade, por exemplo, teve o século XI, assim como o princípio do individualismo teve o século XVIII. Em uma seqüência lógica, seria o século que pertenceria ao princípio, e não o princípio ao século. Quando, por conseguinte, para salvar os princípios tanto quanto a história, perguntamo-nos por que um princípio em particular manifestou-se no século XI ou no século XVIII e não em qualquer outro, somos necessariamente forçados a examinar minuciosamente como eram os homens do século XI, como eram os do século XVIII, quais eram suas respectivas necessidades, suas forças produtivas, seu modo de produção, as matérias-primas de sua produção – enfim, quais eram as relações entre os homens que resultavam de todas essas condições de existência. Aprofundar todas essas questões – seria o que senão constituir a história real, profana dos homens em cada século e apresentar esses homens ao mesmo tempo como os autores e os atores do seu próprio drama? Mas, desde o momento em que apresentamos os homens como os atores e os autores de sua própria história, chegamos – por um desvio – ao verdadeiro ponto de partida, porque abandonamos aqueles princípios eternos de que falamos no começo.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> A citação se refere à Quinta Observação da Primeira Parte do Segundo Capítulo da **Filosofia da Miséria** (MARX, 1999). Tradução nossa.

A partir de referências como esta, Mário parte de uma análise do homem brasileiro e das relações de produção no Brasil da época, ainda contagiado, sem dúvida, de um forte sentimento de classe. O *ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, constrói-se em duas partes. A primeira parte contém uma introdução, chamada Música Brasileira, que constitui a argumentação central do livro. Em primeiro lugar, Mário distingue os conceitos de Música Brasileira e Música Nacional. Como música brasileira teríamos “toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico”. Já a Música Nacional “já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada”. Em seguida, Mário estuda a função que a arte nacional exerce em seu tempo, dado o contexto histórico e social:

O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização [sic]. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de ideas [sic] que justifica-se o conceito de Primitivismo aplicado às orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social. [...] Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artístico [sic] no geral são destrutivos. Ora numa fase primitivística, o individuo [sic] que não siga o ritmo dela é pedregulho na botina. Si a gente principia matutando sobre o valor intrínseco [sic] do pedregulho e o conceito filosófico [sic] de justiça, a pedra fica no sapato e a gente manqueja. ‘A pedra tem de ser jogada fora’. É uma injustiça feliz, uma injustiça justa, fruta de época. O critério [sic] atual de Musica Brasileira deve ser não filosófico [sic] mas social. Deve ser um critério [sic] de combate (ANDRADE, 1972, p. 18-19).

Concluindo a introdução, Mário já alerta para os perigos de uma leitura equivocada do texto, ressaltando o caráter dinâmico das relações por ele estudadas:

Assim: estabelecido o criterio [sic] transcendente de Musica Brasileira [...] temos que reconhecer que esse critério é pelo menos ineficaz pra julgar as obras dos atuais menores de quarenta anos. Isso é lógico. Porque se tratava de estabelecer um critério geral e transcendente si referindo à entidade envolvente [sic] brasileira. Mas um critério assim

é ineficaz para julgar qualquer momento histórico. Porque transcende dele. E porque as tendências históricas é que dão a forma que as ideias [sic] normativas revestem. O critério [sic] de música brasileira pra [sic] atualidade deve de existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica ferradamente a nacionalizar [sic] a nossa manifestação (ANDRADE, 1972, p. 19-20).

A conclusão da introdução caracteriza o *Ensaio* como um manifesto, um grito em meio à batalha. A música nacional reflete as características musicais da raça, e estas são encontradas com segurança na música popular. “Uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo”. Mário parte então para uma análise dos elementos essenciais da música folclórica brasileira, tendo em vista a maneira como estes poderiam ser utilizados pelos compositores, dando exemplos de experiências felizes já realizadas neste sentido.<sup>5</sup> Esta análise, neste momento voltada diretamente a fomentar a composição em música erudita, seria posteriormente um dos campos de maior dedicação por parte de Mário. Este sempre soube distinguir claramente as duas linguagens em suas especificidades, e dedicou ao folclore musical brasileiro uma atenção pioneira, trazendo ao Brasil a etnografia francesa e recolhendo vastíssimo material direto das fontes. Em meio a esta análise, uma nota sobre a “sinceridade” do artista traz outra tese de Mário, que ele desenvolveria em *Evolução social da música brasileira*:

[...] o artista afeiçoado pela tradição e pela cultura (que não dependeram da escolha dêle [sic] e vêm dos professores e do ramerrão didático) adquiriu um jeito [sic] natural de escrever e de compor. E depois não quer mudar êsse geito [sic] porque é *sincero*... Isso é bobagem. [...] Além da sinceridade do *jeito* [sic], existe a inteligência que atinge convicções novas. [...] O indivíduo que está convicto de que o Brasil pode e deve ter música própria, deve de seguir essa convicção muito embora ela contrarie aquêle [sic] hábito antigo pelo qual o indivíduo inventava temas e músicas via Leoncavallo-Massenet-Reger. [...] Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a arte nacionalizada [sic], têm de passar por três fases: 1ª a fase da *tese* nacional; 2ª a fase do *sentimento* nacional; 3ª a fase da *inconsciência* nacional. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem. Não é o nosso caso ainda (ANDRADE, 1972, p. 43).

---

<sup>5</sup> Em geral, tais experiências foram encontradas de forma mais completa nas obras de Heitor Villa-Lobos.

Perto da conclusão do manifesto, vemos o desânimo com a situação da música erudita que deu origem ao texto:

[...] será difícil ou pelo menos bem lerda a formação da escola musical brasileira. [...] A nossa ignorância [sic] nos regionalisa [sic] ao bairro em que vivemos. Nossa preguiça impede a formação de espíritos nacionalmente cultos. Nossa paciência [sic] faz a gente aceitar êsses [sic] regionalismos [sic] e êsses individualismos curtos. Nossa vaidade impede a normalização [sic] de processos, formas, orientações. E estamos embebidos pela cultura europeia [sic], em vez de esclarecidos (ANDRADE, 1972, p. 71).

A segunda parte do livro apresenta uma coleção de 122 melodias folclóricas brasileiras para serem utilizadas como temas musicais pelos compositores. Mário refletiria novamente, durante sua vida, sobre os temas tratados no *Ensaio*. Antes de dar seqüência à evolução de seu pensamento, verifiquemos o contexto imediato em que a obra citada influencia a produção musical brasileira.

## **A relação com Luciano Gallet e o início do contato com Francisco Mignone**

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em seu *150 anos de música no Brasil*, situa a influência direta exercida por Mário de Andrade no seu relacionamento pessoal com Luciano Gallet, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. A forte relação de amizade entre eles e Mário garantiria a repercussão direta das idéias deste nas experiências musicais daqueles compositores. A influência de sua obra, neste sentido, seria devida à sua própria atuação de militância em prol da criação erudita nacional, fazendo com que ele buscasse a divulgação de suas idéias e o contato pessoal com compositores que lhe parecessem promissores neste sentido. Outra importantíssima relação, que transita entre a admiração e a crítica ferrenha, é a de Mário de Andrade e Villa-Lobos. Sobre esta relação, recomendamos o ensaio de Flávia Camargo Toni (1987), em função do qual não desenvolveremos adiante o tema neste trabalho.

Partindo primeiramente do trabalho de Luiz Heitor, comentaremos, brevemente, cada caso, dado que uma apreciação completa da influência de tais idéias no escopo da obra de cada compositor extrapolaria em muito o intuito deste texto. Em seguida, esboçaremos uma apreciação da influência de Mário de Andrade sobre os compositores brasileiros para além de seu contato pessoal ou epistolar direto.

A correspondência de Mário de Andrade com o compositor carioca Luciano Gallet (1893-1931) tem início em 1926. Os dois travam de pronto uma forte amizade,

identificando-se completamente em suas reflexões musicais. Gallet, como Mário, acompanhava avidamente as experiências da música moderna européia, ao mesmo tempo em que buscava utilizar-se de materiais da música popular brasileira (que ele coletava pessoalmente) e acompanhava toda a produção brasileira neste sentido até então. Pode-se ter uma idéia do talento excepcional do jovem compositor ao se ouvir a surpreendente peça para piano *Hieroglyfo*. O compositor envia constantemente suas peças a Mário, e trabalha diligentemente sobre suas críticas e conselhos. Este intercâmbio dá-se em plena época da redação do *Ensaio*, respaldando na prática as abstrações teóricas de Mário.

Gallet realiza diversas harmonizações de melodias folclóricas e compõe, entre outras obras, *Turuna* (para violino, viola e clarinete, com bateria), *Nhô Chico* (série para piano) e *Exercícios brasileiros*, para piano a quatro mãos, antes da obra que, para Mário de Andrade, aponta para a maturidade do autor em matéria de música nacional: a *Suíte sobre temas negro-brasileiros*, para flauta, oboé, clarinete, fagote e piano. Também em parceria com Mário de Andrade, Gallet empreende uma reforma no ensino do Instituto Nacional de Música, em 1931, que o desgasta sobremaneira. Neste mesmo ano, ele adoece e vem a falecer. O desconhecimento generalizado da obra de Gallet, ainda hoje, é mais um dado neste triste relato. O contato do compositor com Mário de Andrade, incluindo várias de suas cartas, foi registrado por este na Introdução ao livro de Gallet, *Estudos de Folclore*, publicado postumamente.<sup>6</sup>

O caso de Francisco Mignone (1897-1986) já é diverso. Formado no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, vai para a Itália, onde estuda com Vincenzo Ferroni. Em 1928, ainda na Europa, escreve a ópera *L'Innocente*, com libreto de Arturo Rossato. No dia 5 de setembro deste ano, a obra é apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com a presença do compositor. Mário, em pleno furor militante pela música nacional, recém publicado o *Ensaio sobre a música brasileira*, combate duramente aquela obra, exemplo de um compositor brasileiro de talento seguindo a trilha da formação musical de influência italiana.

[...] tenho de reconhecer que a situação atual de Francisco Mignone é bem dolorosa e que estamos em risco de perder, perdendo-o, um valor brasileiro útil. [...] Mas que valor nacional tem o *Inocente*? Absolutamente nenhum. E é muito doloroso no momento decisivo de normalização étnica em que estamos, ver um artista nacional se perder em tentativas inúteis. Porque em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível (ANDRADE, 1976, p. 202-203).

---

<sup>6</sup> Para um estudo aprofundado sobre este contato, consultar Chagas (1979).

As próprias inseguranças do compositor, ao retornar ao Brasil, tornam-no sensível às críticas de Mário. Três anos depois, ele apresenta a sua *Primeira fantasia brasileira*, para piano e orquestra, na Sociedade Sinfônica de São Paulo. Mário, contente com a obra, não esquece os “desvios” de Mignone, e sustenta sua crítica:

Dentre os compositores vivos brasileiros, Francisco Mignone é talvez o de problema mais complexo pelas causas raciais e pela unilateralidade de cultura que muito o despaisam e descaminham. Além disso minha impressão é que o compositor inda não teve coragem pra colocar bem os seus problemas espirituais. Ele inda está excessivamente atraído pela chamada ‘música universal’, sem reparar que a verdadeira universalidade, sinão [sic] a mais aplaudida, pelo menos a mais fecunda e enobrecedora, é a dos artistas nacionais por excelência. [...] É pois com tanto maior prazer que tive da *Fantasia* a melhor [sic] das impressões. [...] Me parece que nessa orientação conceptiva, em que a nacionalidade não se desvirtua pela preocupação do universal, é que está o lado por onde Francisco Mignone poderá nos dar obras valiosas e fecundar sua personalidade (ANDRADE, 1976, p. 239 e 240).

Começa então a aproximação entre Mignone e Mário de Andrade. Parece que a sensibilidade de Mário o fez ver o cerne das angústias criativas do compositor, ainda desorientado artisticamente. Tornam-se amicíssimos, e em 1933 completam sua primeira obra em colaboração direta: o bailado *Maracatu de Chico-Rei*, apresentado no Rio de Janeiro, no ano seguinte.

## **A evolução de uma consciência crítica**

Enquanto continua buscando aliados para a causa da música nacional, Mário vê o mundo em violenta transformação à sua frente. A década de 30 abarca as conseqüências da crise da bolsa norte-americana, a ascensão de Hitler e o crescimento acelerado da União Soviética. No Brasil, ocorre a ascensão de Getúlio Vargas, seguida pela Revolução Constitucionalista de 32, com a qual Mário se envolve apaixonadamente. Após a derrota da Revolução, no primeiro governo de Getúlio, o prefeito de São Paulo, Fábio Prado, convida Mário para assumir o recém-criado Departamento de Cultura, em 1935. Já neste momento, vemos a crítica ácida, menos esperançosa, de Mário, ao ensino musical e à política cultural, na oração de paraninfo *Cultura musical* (ANDRADE, 1991, p. 186-195).

Sua atuação no Departamento de Cultura constitui um momento crucial em sua vida, em que dá seu sangue pela instauração da política cultural pela



qual lutou durante toda sua vida. Com o golpe de Estado de Getúlio Vargas, em 1937, a prefeitura de São Paulo é entregue a Prestes Maia, e Mário se demite do cargo no ano seguinte. Em 1939, eclode a Segunda Guerra Mundial. Cada vez mais consciente da necessidade de uma transformação política para a evolução da situação social do país, sentindo-se estéril após uma experiência mal fadada na política, e vendo os desumanos caminhos da ordem mundial, Mário abandona a fé na democracia burguesa e se envolve cada vez mais com os ideais políticos socialistas.

No amadurecimento dessas idéias, ele recoloca, sem o mesmo fervor militante, os conceitos apresentados no *Ensaio sobre a música brasileira*. Ao final do ensaio *Evolução social da música no Brasil*, Mário resume o panorama exposto cuidadosamente no decorrer do ensaio, dividindo a música brasileira nas fases Universal (“dissolvida em religião”), Internacionalista (“com a descoberta da profanidade, o desenvolvimento da técnica e a riqueza agrícola”), Nacionalista (“pela aquisição de uma consciência de si mesma”), Cultural (“livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza”) (ANDRADE, 1991, p. 26). E a fase nacionalista pela qual ele passa recebe agora definição mais cuidadosa. É um momento dramático, em que o compositor tem de lutar contra “as suas próprias tradições eruditas, hábitos adquiridos” e se esforçar para “não se afogar nas condições econômico-sociais do país” (ANDRADE, 1991, p. 25). Ele estabelece agora o elenco de seus companheiros nesta batalha: Villa-Lobos, Luciano Gallet, Lourenço Fernandez, Francisco Braga, Barroso Neto, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Frutuoso Viana, Radamés Gnatalli, como os mais significativos.

Sua preocupação agora não é definitivamente o incentivo ao uso do folclore. O problema que o aflige, aprofundando a reflexão já iniciada no *Ensaio sobre a música brasileira*, é qual o uso que se faz do folclore. A formação erudita do compositor brasileiro é que precisa ser aprimorada.

Há que chamar professores estrangeiros; há que radicá-los à terra por meio de contratos severos, mas generosos. [...] O desastre maior é a impossibilidade em que está o compositor brasileiro de se experimentar a si próprio. Além de ouvir muito pouco a música alheia, a si mesmo é que o compositor quase nunca se ouve entre nós. [...] Nos falta a concorrência da audição constante de música moderna estrangeira, de alta qualidade, que permita ao compositor brasileiro experimentar confrontos, reconhecer suas deficiências, seus defeitos, o seu pior e o seu melhor, o errado e o certo dos seus caminhos (ANDRADE, 1991, p. 30).

Acompanhando a trajetória de seus artigos para jornais, vemos a constante autocrítica deste autor, aprofundando suas reflexões e revendo conceitos que já não se adequavam mais à realidade.

Aqui também se faz dessa chamada ‘música universal’, mas os músicos maiores, os mais inteligentes, os que mais criam com intervenção do intelecto, lidos e sabidos em Schoenberg, nos atonais e nos pluritonais europeus, pondo tudo isto em suas obras, se deram também uma função social mais eficiente. Querem representar uma nacionalidade e fortificá-la em suas bases musicais necessárias. É possível não esquecer a pluritonalidade nem a lição de Stravinsky dentro de um ritmo de candomblé, de uma melodia de modinha, ou de uma invenção nova criada segunda a fatalidade musical de um povo. Com isto, além de ser músico sabido, o artista aumenta a sua funcionalidade. (ANDRADE, 1976, p. 297). Não há dúvida que o folclore, útil um tempo como bandeira de combate, útil toda a vida como elemento de estudo e experiência, tem de ser superado como base de criação. O seu excesso fatigante de caráter, os elementos excessivamente canceioneiros de que nasce, a prisão a quadratura rítmica e aos movimentos coreográficos em pouco tempo o tornam um empecilho da criação. Também é preciso não confundir nacional com folclore. Mas por outro lado é preciso evitar o perigo dessa terrível ‘espontaneidade’, dessa chamada ‘sinceridade’, que devido aos estudos e reminiscências indigestas, nos fazem cair na Alemanha, na Itália, em Portugal. Ou no cabaré, que também é sinônimo de concerto das Nações... (ANDRADE, 1976, p. 352 e 353).

Nos últimos anos de sua vida, no início da década de 40, Mário de Andrade redige uma série de artigos para a coluna *Mundo Musical* da *Folha da Manhã*. Nestes artigos vemos amadurecida toda a reflexão sociológica e política que Mário de Andrade desenvolvera por longo tempo, culminando nos textos que compõem o diálogo *O banquete* e em textos como *O maior músico* e *O pontapé de Mozart*. No primeiro, Mário resolve propor “aos que me lerem o músico que eu considero o mais sublime do mundo moderno”. O músico escolhido foi Nyi Erh, compositor de cantos de batalha chineses contra a opressão japonesa, utilizados depois de sua morte, assassinado pelos japoneses ao partir em busca de estudos musicais (COLI, 1998, p. 31-33) Sobre o segundo texto trataremos mais adiante.

Um mês antes de sua morte, Mário redige o prefácio ao livro *Shostakovich*, de Victor Seroff, traduzido para o português por Guilherme Figueiredo. Neste prefácio encontramos ainda a cristalização de algumas idéias que permeavam seu pensamento desde o *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Sobre a idéia de música nacional, definida no *Ensaio* como uma arte que “já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada” (ANDRADE, 1972, p. 16), Mário cita no Prefácio ao *Shostakovich*:

Lembrando aquela fase duvidosa de Glinca, sôbre [sic] não serem os compositores eruditos a ‘criar’, mas o povo, cujo material os compositores recolhem e manipulam, Chostacovich esclarece não significar isso o uso simplório do folclôre [sic]. O trabalho do compositor soviético consistiria em aprender incessantemente com o povo, apanhar tudo quanto este cria, e ser digno do período histórico que está vivendo (COLI, 1998, p. 397).

E retornando a um tema central de sua primeira obra publicada sobre música, a relação entre arte e vida social, ele parte agora das palavras de Shostakovich:

[...] êle [sic] afirma que nenhuma música pode se abster de possuir base política – coisa de que, na opinião dele, a nossa burguesia democrática tem lerda compreensão. É verdade. Embora toda obra-de-arte tenha, quer queira, quer não, uma base política, os compositores do nosso mundo burguês, dificilmente podem perceber isso, encurralados no esteticismo, pelas classes a que servem (COLI, 1998, p. 397).

É nesse contexto que transcorre a relação de longa data entre Mário de Andrade e Francisco Mignone. Numa época de tamanha instabilidade social, não seria de se estranhar, como Mário deixaria a entender no texto citado acima, que os compositores burgueses se imaginassem pairando acima das questões políticas.

## **O desenrolar da relação com Mignone e o caso de Camargo Guarnieri**

Aparentemente em novo momento de inseguranças, Mignone afasta-se da música sinfônica, em 1935, gênero no qual Mário esperava vê-lo florescer plenamente, dedicando-se cada vez mais à regência e à música vocal e pianística. Excursiona como regente pela Europa em 1937 e 1938, e pelos Estados Unidos em 1942. Em 1939, Mário escreve um artigo de jornal de incentivo ao amigo:

[...] depois da bem sucedida remodelação da *Terceira Fantasia* e da criação de *Babaloxá*, o artista parou de compor obras sinfônicas. [...] Francisco Mignone, descoberto os violentos ritmos, as belíssimas formas melódicas, as obsessões dinâmicas dos negros brasileiros, lança-se com uma euforia dionisíaca, com uma volúpia inventiva extraordinária no aproveitamento desse filão. Mas parou honestamente a tempo, porque se o filão negro lhe dera algumas

obras principais da nossa música, na verdade era uma riqueza artisticamente muito pobre por causa do seu excesso de caráter. E o compositor sentiu que em breve estaria a se repetir. [...] Esta a situação atual de Francisco Mignone, que eu não denunciaria se o artista não tivesse aquela importância dos grandes, que nos permite saber tudo sobre ele e se principalmente não apresentasse possibilidades futuras. [...] Ninguém na América pensa sinfonicamente melhor que ele (ANDRADE, 1976, p. 312-313).

Em 1939, Mignone escreve o bailado *Leilão*, para orquestra. Neste momento, Mário elabora um novo projeto para o compositor. Imagina a possibilidade de uma obra dramática, de larga repercussão, tratando das questões sociais da época, e chega a conceber o *libretto* para uma ópera. Ao contrário do modelo melodramático tradicional, que, principalmente pela sua função social dentro da tradição, Mário tanto combatera durante sua vida, seu *libretto* previa uma ação coletiva: uma ópera coral. Seu longo poema *Café* (publicado em suas *Poesias Completas*) teria uma versão distinta para dar origem à ópera. E pelo domínio da escrita sinfônica, pela necessidade de uma música de intensidade dramática, e talvez até pela sua proximidade com a história do repertório operístico, Mário vê em Francisco Mignone o parceiro ideal para a empreitada. Muitas cartas são trocadas tratando do projeto, e por um longo tempo Mário trabalha e retrabalha o tema, mas em algum ponto das inseguranças políticas ou estéticas de Francisco Mignone a obra “empacou”. Nunca foi composta.<sup>7</sup> Do intenso contato que mantiveram nesta época, nasceu ainda uma obra influenciada de alguma forma pelas idéias de Mário: a *Sinfonia do trabalho*.

Após a morte de Mário de Andrade, Mignone continua em um constante auto-questionamento, que o levaria, por exemplo, com mais de sessenta anos, a investir em obras influenciadas pela música de vanguarda, como nas *Sonatas* para piano números 2, 3 e 4, com a mesma força criadora que aplicara nas obras anteriores.

No caso do compositor Camargo Guarnieri (1907-1993), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo indica uma relação diferenciada: Mário o conhece com 21 anos, já com algumas composições, aluno de Lamberto Baldi, buscando uma orientação geral. Mário o acolhe como discípulo, enxergando uma oportunidade perfeita de trabalhar desde o início da formação intelectual de um jovem músico, já possuidor dos conhecimentos fundamentais sobre a música erudita. Guarnieri passa a freqüentar assiduamente a casa de Mário, que declarou ter sido a sua universidade. Guarnieri nascera em 1907: o contato entre os dois se deu precisamente no momento da gestação do *Ensaio sobre a música brasileira*.

---

<sup>7</sup> Para um trabalho extenso sobre o assunto, consultar Toni (2004).

Sobre um texto de Mário ocorre a primeira colaboração entre os dois, a ópera-cômica *Pedro Malasarte*, apresentada pela primeira vez após a morte do escritor, em 1952. Guarnieri compõe um grande número de obras de câmara nesta época. Quando Mário de Andrade assume o Departamento de Cultura, escala Camargo Guarnieri para conduzir o Coral Paulistano.

Em 1938, Guarnieri vai a Paris, onde estuda com Charles Koechlin, François Ruhlmann, Charles Munch e Nadia Boulanger, que influenciaria fortemente o desenvolvimento de sua obra. A eclosão da Segunda Guerra Mundial o obriga a voltar no ano seguinte. Recebe então um convite da União Pan-Americana para visitar os Estados Unidos, em 1942, divulgando sua obra. Este tempo de peregrinação do compositor, tão envolvido na vida musical estrangeira, afasta-o das reflexões de Mário de Andrade em um momento tão crítico da humanidade. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo descreve esse momento da seguinte forma:

Em 1938 Mário de Andrade fora obrigado, por contingências políticas, a abandonar a direção do Departamento de Cultura de São Paulo, fruto de seus melhores esforços, concretização de seu ideal de servir à alta cultura e à cultura popular de seu país. Assiste, se não à derrocada total de sua obra, pelo menos à paralisação do ímpeto construtivo que a gerara; e vê murchar-se alguns de seus objetivos vitais. O golpe que sofre é pesadíssimo, talvez irreparável.

Muda-se para o Rio de Janeiro e atravessa um período sombrio, desiludido, em que todas as energias de seu espírito atiladíssimo e de seu grande coração voltam-se para o humanitarismo político, que os sofrimentos ocasionados pela guerra ainda mais aguçam. Considera impossível cuidar de coisas de cultura numa época como a que estava vivendo; e prega a subordinação de toda a cultura à tarefa de promover o bem-estar e a felicidade do povo.<sup>8</sup> Essa concepção o afasta gradualmente do antigo discípulo, que tanto contribuíra para formar, mas que evoluía, dentro da sua cristalina sinceridade, em direção oposta; não criando uma arte hermética, de exceção, mas uma arte essencialmente individualista, florindo naturalmente de sua vivíssima sensibilidade e sem relações perceptíveis com as lutas de classes, de raças ou de interesses econômicos. Admira-o; mas julga que está afastado do que pensa ser o dever do artista e a realidade da arte contemporânea. E Camargo Guarnieri, mantendo as suas posições, conserva intata [sic] a afeição que dedica ao amigo, e a admiração que consagra ao escritor.

---

<sup>8</sup> Percebe-se claramente a discordância, sempre respeitosa, de Luiz Heitor com as posições de Mário.

Pouco tempo depois da morte de Mário de Andrade, Camargo Guarnieri e um grupo de alunos seus iniciariam uma série de discussões, em “cartas abertas” e artigos de jornal, com o grupo formado em torno do compositor alemão Hans Joachim Koelreuter. Uma das características marcantes dessas discussões é a falta de clareza de posição política, gerando uma grande confusão de conceitos (de ambos os lados) sobre a relação entre a arte e a vida social – uma primeira mostra da falta que fazia alguém com a clareza política e a sabedoria artística de Mário de Andrade. O escopo dessas discussões foge ao contexto deste trabalho. Cabe observar aqui que essa confusão de conceitos foi largamente associada com o *Ensaio sobre a música brasileira*. De fato, Guarnieri utilizaria sistematicamente a segunda parte do *Ensaio* com seus alunos, como nos informa George Olivier Toni, em relato que nega uma influência determinante desta obra na produção dos compositores de tendência nacionalista:

Mignone nunca precisou dele [do *Ensaio sobre a música brasileira*] para escrever sua obra. Nem sei se o Guarnieri precisou do *Ensaio*, sei sim que seus alunos, como eu, utilizaram-no muitas vezes, a pedido do mestre. Mas não acho que ele tenha trazido um resultado nem mais nem menos positivo para a formação do elemento nacionalista em música (TONI, 1981, p. 5).

No contexto destas discussões, as rugas entre os alunos de Guarnieri e os alunos de Koelreuter em defesa de suas próprias expressões individuais pareciam ser mais importantes que a relação entre a arte e a vida social, que era sempre uma preocupação fundamental nos textos de Mário. Ainda que ele próprio, no caminho da maturação de suas idéias, tenha caído em terrenos frágeis, dos quais ele mesmo se afastaria rapidamente.

Carece verificar, com maior clareza de visão, que o fato dos artistas eruditos darem a suas obras caracteres mais populares, maior delícia melódica, mais dinamização rítmica, maior parença com os cantos tradicionais do povo, não é apenas uma questão de nacionalismo. É também e mais efetivamente uma tendência para diminuir anti-capitalisticamente, a distância social hoje tão absurdamente exagerada, entre a arte erudita e as massas populares. [...] Arte é uma forma de contato, é uma forma de crítica, é uma forma de correção. É uma forma de aproximação social. [...] Na realidade o artista moderno não precisará abandonar a pesquisa estética para que as artes contemporâneas readquiram a legitimidade perdida. [...] Ele tem de se aproximar o mais possível das coletividades (ANDRADE, 1976, p. 363-367).

A reflexão de Mário, como pudemos ver, transcende em muito o espectro em que ele exerceu influência direta na produção dos compositores nacionais. Ademais, o projeto que Mário tinha para um Brasil musical não viu futuro, por razões que ele mesmo previu: ao fim de sua vida já era claro para ele que um mundo em guerra não comportava uma vida musical sadia.

## Considerações finais

Com os levantamentos feitos neste trabalho, buscamos apontar, em primeiro lugar, para a profundidade, o amplo escopo e a constante autocrítica que permeiam as reflexões musicais de Mário de Andrade. Seus textos são marcados por um sólido conhecimento da linguagem musical e de sua história, ao mesmo tempo em que demonstram uma profissão-de-fé ética e política em constante amadurecimento. Em segundo lugar, procuramos situar os limites das possibilidades da influência direta de Mário sobre as composições de seus contemporâneos. Seus textos colocam de forma cada vez mais clara, em sua evolução, que os problemas da música erudita brasileira estariam circunscritos aos da situação social, política e cultural do país. (É sintomática sua atuação no Departamento de Cultura de São Paulo na época em que seus textos colocam mais claramente a questão nestes termos). Por fim, a falta de perspectiva de uma transformação estrutural deste estado de coisas aproxima Mário de Andrade da identificação com a transformação revolucionária das relações de produção capitalista, o que é explicitado no que tange à música e à arte em geral em seus textos de 1939 a 1945.

Levando em conta esta última fase de sua produção teórica, depreende-se de seus próprios textos que sua influência direta sobre a composição musical não poderia ser levada a cabo em toda sua inteireza sob um estado capitalista. Uma derivação teórica destas idéias, por outro lado, teria largo alcance ainda nos dias de hoje, pela riqueza de discussões que tal postura crítica pode suscitar.

Neste sentido, citamos aqui, como exemplo do alcance das reflexões mais maduras de Mário quanto à relação entre a arte e a vida social, a homenagem feita a ele pelo compositor Willy Corrêa de Oliveira, no ensaio *Retrato do artista quando só*, incluído em *Cadernos* (OLIVEIRA, 1996). Neste ensaio, em meio a outros que tratam de forma contundente da crise da música erudita do século XX, como língua que deixa de ser falada pela comunidade, Willy Corrêa remete a uma das formas principais de reflexão e debate sobre música utilizadas por Mário: a epistolar. Ao mesmo tempo, remete aos escritos de Mário para a Folha da Manhã e ao Prefácio ao livro *Schostacovich*, de Victor Seroff, tratando da relação entre o artista e a sociedade em diferentes momentos da história.

Em um dos artigos de Mário, publicados na Folha da Manhã, ele coloca que o pontapé que Mozart leva ao se demitir dos serviços do arcebispo de

Salzburgo reflete o pontapé que Mozart dá na História da Música ao conquistar a liberdade de compor sem servir a um patrão. “[...] o pontapé dado por Mozart foi o primeiro gesto da individualização definitiva do músico”. Mais adiante, trazendo a discussão para a arte do século XX, Mário coloca:

Eu não peço a Mozart que volte a Salzburgo e vá se escravizar ao Coloredo outra vez, isso é impossível. Mas já é tempo do artista preferir o Mozart cotidiano que serviu, ao Mozart que fez da vida um domingo, bancando estátua prematura no cume do Jaraguá (COLI, 1998, p. 56-59).

O ensaio de Willy Corrêa de Oliveira é concebido como um conto. O narrador é um pesquisador acadêmico, publicando as três cartas que constituem a correspondência do compositor Paul Kretzki com o crítico Gideon Goldstein, presentes na UKL University, onde a pesquisa foi realizada. Logo na primeira carta (“em papel Linho-Dartmond G.B.”), o compositor coloca que

[...] o bem supremo do artista contemporâneo finca raízes em sua própria arte; é aí que ele dispõe de tempo e espaço suficientes, em uma palavra: de liberdade. [...] O quão medieval não nos soa hoje o pontapé no traseiro que Mozart levou de Coloredo? (OLIVEIRA, 1996, p. 37).

Mais adiante:

Hoje, podemos invocar o testemunho de Stravinsky que houve por bem o debruçar-se durante nove meses sobre sua Sonata para Violino! [...] A liberdade desfrutada pelo artista contemporâneo me parece ser uma das mais altas conquistas do homem moderno. Hoje só atendemos aos caprichos ditados por nossa própria consciência. Nossos trabalhos têm origem direta em nossos conhecimentos, em nossa sinceridade (OLIVEIRA, 1996, p. 38).

Na resposta, o pontapé do crítico:

Não lhe parece ao Sr. que a liberdade do artista contemporâneo resulta diretamente do divórcio entre o artista e o público? De que é daí que o artista pode ser ‘ele mesmo’ em toda sua inteireza simplesmente porque ele não tem para quem ser de outro modo? (OLIVEIRA, 1996, p. 39-40).

E mais adiante:



O Sr. menciona em sua carta o Strawinsky da Sonata para Violino, e aí temos o exemplo fascinante de um compositor do século XX tão acariciado pela mídia (do mundo inteiro), e cuja Sonata para Violino que demandou ‘9 meses de gestação’ é desconhecida até mesmo de nós profissionais... É isso, caro Kretszki, ele operou no âmbito restritíssimo de um dos sub-sistemas do SISTEMA maior, como já escrevi algumas linhas atrás. Não lhe parece bem definido que a música erudita não tem função social imediata no campo do SISTEMA? [...] Cada um pode inventar sua própria língua, língua desconhecida, porque no fundo ele não fala com ninguém. [...] Um público vai se interessar por uma arte que não se interessa com ele? (OLIVEIRA, 1996, p. 40).

O Sr. Goldstein, que até aqui aplica com boa mira pontapés dignos da chuteira afiada de Willy Corrêa de Oliveira, indica agora “um escritor do Brazil [sic] cujos livros aprecio muito”.

Não sei se o Sr. sabe que eu tive uns parentes que emigraram para o Brazil [sic] em 38 ou 39, e lá passei algumas férias e cheguei a aprender um pouco da língua. ‘A tal da sinceridade que você invoca é o seu maior perigo. E que sinceridade se você não é você! A sua sinceridade é a sua espontaneidade. E a sua espontaneidade são dez milhões de anos de crimes humanos, dois mil anos de traição ao Cristo, duzentos anos de burguesia capitalista, vinte e alguns anos de filhinho de papai, quinze anos de aluno de escolas e professores que ensinaram de acordo com tudo isso.’ Com que precisão ele relaciona SINCERIDADE e ESPONTANEIDADE! e com que clareza transparece o significado de espontaneidade... (OLIVEIRA, 1996, p. 41).

Ao final do ensaio, em uma nota do pesquisador sobre o trecho do escritor brasileiro citado, lê-se: “Parece-nos tratar-se de Mário de Andrade, mas não localizamos a citação, precisamente” (OLIVEIRA, 1996, p. 42).

A citação se refere à carta de Mário de Andrade a Fernando Sabino de 6 de janeiro de 1945 (SABINO; ANDRADE, 2003, p. 209-214). Não houve resposta de Sabino. Segundo este, os dois ainda se viram uma vez, em um bar da avenida São João, em uma roda de chope com vários amigos comuns. Mário faleceu em 25 de fevereiro.

O ensaio de Willy Corrêa de Oliveira foi escrito quase 50 anos depois da carta. Nele, o compositor Paul Kretszki abstém-se da discussão, enviando uma resposta formal ao crítico Gideon Goldstein:

Acuso o recebimento de vossa carta e espero, dentro de breve tempo, o aparecimento de um momento oportuno para respondê-la. No presente, pressionado por compromissos inadiáveis, não me sinto em condições de me dirigir, como convém, a V. S. (OLIVEIRA, 1996, p. 42).

## Referências

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.

\_\_\_\_\_. **Música, doce música**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1976.

\_\_\_\_\_. BANDEIRA, Manuel. **Itinerários**: cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

APPLEBY, David P. **La musica de Brasil**. Tradução de Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

CHAGAS, Paulo César. **Luciano Gallet via Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979. 167 p.

COLI, Jorge. **Música final**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARX, Karl. **The Poverty of Philosophy**. [s.l.]: Marx/Engels Internet Archive, 1999. Disponível em: <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1847/poverty-philosophy/index.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2006.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Cadernos**. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

PAZ, Juan Carlos. **Introdução à música de nosso tempo**. Tradução de Diva Ribeiro de Toledo Piza. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

SABINO, Fernando; ANDRADE, Mário de. **Cartas a um jovem escritor e suas respostas**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

TONI, Flávia Camargo. **Café, uma ópera de Mário de Andrade**: estudo e edição anotada. São Paulo, 2004. Tese (Livre-docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. Mário de Andrade e Villa-Lobos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo: IEB-USP, n. 27, p. 43-58, set. 1987.

\_\_\_\_\_. **O pensamento musical de Mário de Andrade**. São Paulo, 1990. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

TONI, George Olivier. Fui professor da maioria dos assinantes do manifesto. **Caderno de Música**, São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, n. 8, p. 4-5, 1981. Entrevista.