MÁRIO DE ANDRADE E O NACIONALISMO MUSICAL BRASILEIRO

MÁRIO DE ANDRADE AND THE BRAZILIAN MUSICAL NATIONALISM

Paulo Sérgio Malheiros dos Santos
Leandro Garcia Soares

Palavras-chave: Mário de Andrade, identidade cultural brasileira, música e identidade nacional.

RESUMO: Entre os intelectuais brasileiros da primeira metade do século XX, Mário de Andrade distingue-se pela importância de seus escritos musicais. Além de crítico, com várias colunas sobre música publicadas em jornais e revistas especializadas, o poeta foi professor de Piano e Estética no Conservatório de São Paulo e tornou-se o principal líder do Movimento Modernista. Este artigo focaliza algumas propostas do escritor paulista e seu empenho em valorizar a produção musical brasileira como fator decisivo e caracterizador da identidade nacional.

Keywords: Mário de Andrade, Brazilian cultural identity, music and national identity.

ABSTRACT: Among the Brazilian intellectual of the first half of the twentieth century, Mário de Andrade distinguishes itself by the importance of his written music. Apart from the critical, with several columns about music published in newspapers and magazines, the poet was professor of Piano and Aesthetics in the conservatory of São Paulo and became the main leader of the Movimento Modernista. This article focuses on some proposals of the writer and their commitment to credit for the production of Brazilian music.

A história da literatura brasileira, sobretudo a partir do Romantismo, descrevia os esforços diversos de um povo no empenho de produzir e pensar por si. Para Sílvio Romero, por exemplo, o mérito de um escritor se mediria pelo seu esforço na determinação do nosso caráter nacional. Essa seria, também, a proposta andradiana para os compositores, nas primeiras décadas do século XX: "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." (ANDRADE, 1972, p. 19). Salta aos olhos a semelhança da frase andradiana, mesmo temperada com um tom audaciosamente panfletário, com a premissa de Sílvio Romero exposta em sua *História da literatura brasileira,* de 1888: "tanto mais um autor ou político tenha trabalhado para a determinação do nosso caráter nacional, quanto maior é o seu merecimento. Quem tiver sido um mero imitador português, não teve ação, foi um tipo negativo." (ROMERO, 1943, p. 56). Mário inspirou-se na teoria da mestiçagem de Sílvio Romero, mas dela aboliu o pessimismo quanto às possibilidades civilizacionais do "mestiço nos trópicos" – arianismo que desejava o branqueamento progressivo do povo brasileiro. O deslocamento significativo

do pensamento andradiano sobre as idéias de Romero reside na substituição do conceito de "raça" pelo de "cultura". Mário entende o primeiro como um conjunto de caracteres biológicos permanentes, propiciadores do segundo. Usando a palavra "raça", muitas vezes, como acontece no *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário opera com uma noção de cultura, para pensar sobre a nação brasileira. Há, freqüentemente, em seus textos, uma quase sinonímia entre "raça", "povo" e "cultura", na verdade, traduzindo uma brasilidade, entidade única e totalizadora. Ao apresentar, na segunda parte do *Ensaio,* uma coletânea de peças folclóricas de várias partes do país, Mário procura realçar-lhes os fatores comuns, representativos da unidade nacional. (ANDRADE, 1972, p. 24)

Esta seria a grande proposta do *Ensaio*: se na música folclórica, fruto da mistura espontânea de contribuições inter-raciais – indígena, africana e européia – já havia elementos identificáveis com o ambiente nacional, "imperativos da fisiopsicologia brasileira", nela deveriam os compositores cultos procurar material de trabalho. Para Mário, alguma semente nacionalista vinha-se desenvolvendo assistematicamente na música feita no Brasil, desde os tempos coloniais, diferenciando-a, com esse elemento identificador nativo, da música européia erudita que lhe servia de modelo. Caberia, aqui, a lembrança de compositores como Alberto Nepomuceno, Brasílio Itiberê da Cunha, Alexandre Levy, nascidos em meados do século XIX, pioneiros na citação de melodias, ritmos e títulos evocativos da tradição oral e da cultura popular. Assim, a estética musical nacionalista exposta no *Ensaio* baseava-se em premissas interligadas: se a música expressa a alma de um povo, os modelos escolares europeus caracterizavam-se como imposições colonizadoras. Por outro lado, tendo em vista o impasse da música européia pós-romântica, a originalidade da nossa produção poderia reverter a relação anterior, caracterizando-se como uma contribuição distinta e significativa de participação na música ocidental. Mário procura uma concepção de cultura brasileira expressiva do modo de ser particular da nação, nacionalismo que se torna etapa de um conhecimento maior.

O Brasil que adorava Gonçalves Dias e José de Alencar também teve em Carlos Gomes um motivo de glória. Mário procurava, assim, nas óperas italianas de Carlos Gomes, traços nacionalistas não restritos à escolha dos libretos com motivos brasileiros: "uns tantos caracteres, certas originalidades rítmicas, certa rudeza de melodia desajeitada, certas coincidências com a nossa melódica popular, em que transparecesse a nacionalidade do grande músico." (ANDRADE, 1980, p. 179)

A valorização étnica do músico de Campinas ganha mais importância, diluída em contexto mais abrangente, ao inserir o nacionalismo, numa perspectiva internacional, como uma etapa natural e necessária da evolução musical de um povo.

Percebe-se, pois, a intenção andradiana de, no contexto do passado histórico, reconhecer como legitimamente nacional a música de compositores como Padre Maurício, Carlos Gomes ou Henrique Oswald, ainda que despida de caráter étnico, por uma já "fatalidade de raça" nela impressa. E Mário observa que as escolas étnicas em música são relativamente recentes, mesmo na evolução "natural" da música européia: "ninguém lembra de tirar do patrimônio itálico Gregório Magno, Marchetto, João Gabrieli ou Palestrina." (ANDRADE, 1980, p. 17). Do

mesmo modo, nossos compositores antigos participavam da formação musical brasileira.

Comparada à literatura, entretanto, nossa música mostrava-se estagnada. Sob tal aspecto, percebe-se, nas críticas andradianas, um duplo propósito, quase paradoxal, mas, na verdade, complementar em seus objetivos – o escritor valoriza, por um lado, os aspectos brasileiros já presentes na música desses mestres; observa, porém, ao inseri-los no contexto da música ocidental, que é uma produção de nível apenas mediano. *Iracema*, de alguma forma, motivara o autor de *Macunaíma***,** e Mário pensou em dedicar o livro a José de Alencar. *O Guarani***,** de Carlos Gomes, ao contrário, não deveria servir de modelo para os jovens músicos. Apenas a vida e as intenções do grande compositor persistiam como exemplos, sua música não correspondendo mais às exigências do momento. Com o tom de manifesto, comum a vários opúsculos normativos das vanguardas artísticas, o *Ensaio* dirige-se, então, mais precisamente, aos compositores.

Fica, assim, estabelecido o critério norteador da crítica musical andradiana quanto aos compositores brasileiros – para a avaliação dos mestres antigos, um critério transcendente às intenções étnicas do momento presente; e um critério normativo para os jovens compositores de sua época. Sintomaticamente contemporâneo ao *Macunaíma*, o *Ensaio* precede uma coleção de melodias folclóricas coletadas em diversas partes do país, definindo o papel do criador erudito em sua relação com o material popular. Pela pesquisa e pelo estudo, os compositores contribuiriam para a determinação dos caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira, e pelo uso sistemático, chegariam a normatizá-los como processo habitual de composição. Mário analisa alguns aspectos constituintes das manifestações folclóricas como o ritmo, a melodia, a polifonia, a instrumentação e a forma, passíveis de elaboração culta. Numa nota de rodapé, observa que, numa cultura de empréstimo, como a americana, a aquisição de uma linguagem nacional passaria, necessariamente, por três fases: na primeira, a fase da "tese nacional", os compositores se imporiam uma artificialidade inevitável, voltada ideologicamente para o estudo e a valorização dos elementos característicos da brasilidade. O emprego sistemático desses elementos na produção erudita exigia dos artistas um esforço muitas vezes contrário a seus hábitos escolares de tradição européia; à segunda fase, a do "sentimento nacional", corresponderia um avanço pessoal para o compositor, que, como conseqüência dos estudos anteriores, já se sentiria, então, brasileiramente, mais à vontade no seu trabalho criativo; e, finalmente, a fase da "inconsciência nacional": um período livremente estético, em que a sinceridade dos sentimentos pessoais mais o esforço do trabalho nacionalizante anterior coincidiriam em uma linguagem então plenamente caracterizada e estabelecida, permitindo ao artista uma merecida e desejada espontaneidade criativa. Sob essa ótica, Mário propunha um sacrifício voluntário imediato, visando a um mérito futuro. Em termos práticos, era preciso assimilar o folclore e trabalhá-lo dentro do idioma próprio ao compositor, em obras talvez menores, até se atingir uma naturalidade inconsciente de estilização.

As três fases do nacionalismo – etapa necessária, mas temporária, do encadeamento histórico – se engrenavam ao processo musical andradiano, baseado numa concepção evolucionista da História. Em "Evolução social da música no Brasil", artigo de 1939, incluído em *Aspectos da*

música brasileira, Mário identifica quatro momentos no desenvolvimento histórico musical brasileiro: o primeiro, introduzido pelos jesuítas logo após o descobrimento, caracterizava-se por uma música universalmente religiosa, cumprindo um objetivo social imposto pela Igreja. O segundo, correspondente ao período da independência colonial, descobre a profanidade, o aprimoramento da técnica e carrega o gosto da elite burguesa com suas pretensões internacionais, pois nossos compositores procuravam, até então, apenas imitar os modelos europeus. O terceiro iniciara-se com Villa-Lobos, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e outros compositores preocupados com a nacionalização da música. O próximo período, o quarto, Mário pressente-o, virtualmente, como reflexo cultural da terra em que se realiza, não mais nacionalista, mas simplesmente nacional. Estaria condicionado a uma série de circunstâncias técnico-estéticas e sociais, uma conjuntura histórica muito específica, pela qual os artistas deveriam lutar. Essa fase, cultural e livremente estética, já se presenciava, entretanto, nas melhores criações da época. De fato, os compositores nacionalistas mais importantes foram os que conseguiram transformar o uso direto e imediato do folclore numa síntese pessoal e significativa da expressividade brasileira. Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Guerra Peixe... impregnados de elementos populares, desenvolveram estilo próprio, expandindo-se sem mais necessidade de citações folclóricas diretas. Os exemplos mais evidentes, em que o folclore não aparece reconhecível, mas assimilado e recriado, encontram-se em algumas obras-primas de Villa-Lobos, como a série dos *Choros,* a segunda *Prole do Bebê* e a *Bachiana nº 9.*

Crítico de jornal preocupado com a educação musical do público, alguns artigos, como o *Ensaio,* Mário escrevia diretamente para os compositores, e sua influência sobre eles foi abrangente e decisiva: Francisco Mignone, colega de Conservatório, formou-se na mesma turma de Mário; com Luciano Gallet, o poeta elaborou uma reforma curricular para o Instituto Nacional de Música; Camargo Guarnieri foi diretamente orientado por Mário – dezessete anos mais jovem que o escritor, cedo começou a freqüentar as noites de quarta-feira, na rua Lopes Chaves. Essas noitadas amistosas eram feitas para o encontro de intelectuais, de compositores, críticos, intérpretes, e Guarnieri freqüentou-as como uma escola. O testemunho de Guarnieri evidencia os conhecimentos técnicos e os métodos pouco ortodoxos do professor Andrade, para quem o mestre é sempre um ator. Para Mário, há uma distinção fundamental entre o conhecimento técnico do artista e o conhecimento técnico do observador – a realização técnica do primeiro influi, imprescindivelmente, na apreciação do segundo. Se o domínio da técnica torna-se indispensável para o professor e para o artista criador, transforma-se em perigosa armadilha para o crítico, prendendo-o a alguns aspectos particulares, atendo-se a pormenores da obra, desviando-o de uma compreensão mais profunda e totalizante do objeto contemplado. Por outro lado, a crítica tende a ser "estética" em si mesma, ou seja, tende a transformar-se no objeto de sua atividade, em fazer análise pela análise.

A auto-avaliação negativa levará Mário a refletir sobre sua atividade de crítico. Observa a facilidade com que a crítica "especializada" torna-se retrógrada e conservadora. E o conhecimento técnico transforma-se em segurança adquirida: "não é o Manuel da venda que vai reagir contra Stravinski nem vaiar o quadro cubista, mas os outros compositores e

pintores, os estetas e os críticos, que irão gritar contra a ignorância, a loucura, a burrice e o cabotinismo." (ANDRADE; ALVARENGA, 1983, p. 268)

Para Mário de Andrade, o que importa ao crítico, principalmente, é a compreensão primeira, profunda e total da obra de arte. Tal compreensão baseava-se em três itens: uns poucos dados filosóficos primordiais; a consciência de que, no artista, convive um aspecto amoral – enquanto indivíduo – e um aspecto moral – enquanto homem social; e uma conceituação de Arte e de Belas Artes (ANDRADE; ALVARENGA, 1983). Com esses princípios, o crítico poderia nortear "filosoficamente" a opinião pública. Entretanto, para se funcionalizar como ensinamento para outros artistas criadores, a crítica deveria dedicar-se, também, aos aspectos técnicos da obra observada. O respeito dos artistas confere ao crítico uma autoridade de mestre.

No *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário, com o respeito adquirido, alerta alguns adeptos do movimento nacionalista para dois perigos iminentes, conceitualmente nocivos e esteticamente empobrecedores – o "unilateralismo" e o "exclusivismo". O músico unilateralista privilegiava apenas uma das influências formadoras da música brasileira, mais freqüentemente a indígena ou a africana, relegando as outras, sobretudo a portuguesa. Também o regionalismo, quando voluntário e orgulhoso de sua diferença, seria o equivalente coletivo do egoísmo individual, contrário à formação de uma identidade nacional homogênea. Já o músico exclusivista, por querer caracterizar demais os aspectos nacionais, chegava a um exotismo estereotipado e exterior, objetivo demais e pouco psicológico, banal e fatigante: nacionalismo para europeu ouvir. Mesmo selecionando sua documentação nacionalista de estudo, o artista deveria evitar o exclusivismo reacionário e inútil, pois "a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele." (ANDRADE, 1972, p. 26). Mário valorizava a pluralidade de influências, desde que conduzissem a uma síntese original. A síntese não implicava soma das partes, não se resolvia numa simples adição; mas tornava-se um processo dialético e dinâmico de uma reflexão especular entre as diferentes parcelas. Algumas propostas do *Ensaio* ilustram esse processo de assimilação, soma e recriação, diante da inevitável, e às vezes desejável, influência européia. No capítulo sobre as formas, o escritor ressalta a importância, na música popular nacional, das Variações, dos Corais e das Danças. Essas últimas impressionam pelo número e pela variedade. Sugerindo associá-las em Suítes, Mário observa a universalidade dessa forma, resultado da junção de danças contrastantes, hábito constante e comum a vários povos. Entre nós, danças diferenciadas se agrupam nos folguedos de danças dramáticas, nos bailes e nas rodas infantis. Mário lembra, então, o modelo barroco europeu, consagrado por Bach em suas *Partitas, Suítes francesas* e *Suítes inglesas*. Símbolo de uma Europa ainda não totalmente dividida em nações independentes, a Suíte reunia peças de origens diversas, a Alemanda, a Corrente, a Sarabanda, a Giga, a Siciliana, a Gavota, entre outras, representativas de seus países, mas consideradas patrimônio do Ocidente em geral. Mário sugere um exemplo com seis danças de regiões diferentes do Brasil, mas preocupa-se, também, em contrastá-las pelas origens africanas, européias e ameríndias. A comparação com o modelo bachiano evidencia-se pela escolha do Ponteio para abrir a série. Caracterizado pela repetição de notas executadas com dedos alternados, associa-se facilmente ao Prelúdio barroco. E o próprio Mário explicita a Moda ou Modinha como

substitutivo da Ária antiga e o Coco para o lugar da lenta Sarabanda.

Outros agrupamentos sugeridos no *Ensaio* miram-se, também, no espelho europeu. Para a construção de uma grande peça ternária segue-se o exemplo de C. Franck no *Prelúdio coral* e *fuga* – Ponteio, Acalanto e Samba, ou, talvez, Chimarrita, Abôio e Louvação. Para séries de intenções descritivas ou psicológicas, tais como as *Cenas infantis* de Schumann – os reisados, bumbas-meu-boi, cirandas, serestas.

Os compositores adotaram, com gosto e empenho, as danças brasileiras, em suítes de combinações variadas, ou como peças isoladas. A reprodução e a estilização artística dessas danças tornaram-se o aspecto mais característico do movimento. Não só pelo grande número de artistas que a elas se dedicou – buscando, em peças curtas, o necessário domínio dos elementos musicais encontrados no folclore – mas, também, pela riqueza melódica, rítmica, timbrística e o encanto inusitado desse material.

O impacto do *Ensaio* foi enorme e duradouro. Sua grande novidade residia, sobretudo, no aspecto normativo e programático do seu discurso, apresentado em tom de manifesto, numa escrita inusitadamente brasileira. De fato, como o próprio Mário ressaltava, a prática sempre deve anteceder a teoria; e seguindo seu próprio preceito, o escritor escolheu três compositores como mestres para o artigo – Luciano Gallet pesquisava sistematicamente as danças brasileiras, Lorenzo Fernandez publicara, em 1924, o *Trio brasileiro*, e Villa-Lobos já se consagrara com uma obra volumosa. São dos três, em sua grande maioria, os exemplos musicais ilustrativos do artigo. E Mário pede desculpas a outros contemporâneos nacionalistas, embora sem a eficiência social desses eleitos.

Mário, como crítico e estudioso atento, percebeu o momento oportuno, e seu pequeno livro transformou-se em uma bíblia para uma geração; as fases andradianas para o nacionalismo foram assimiladas, por muitos compositores, como explicativas de seus processos individuais de desenvolvimento criativo. Villa-Lobos, por exemplo, com objetivos didáticos, em 1947, agruparia sua produção em cinco blocos classificatórios: o primeiro compreendia as obras com interferência folclórica indireta; o segundo, com alguma interferência direta; o terceiro, com influência folclórica transfigurada; o quarto ressalta uma ambientação bachiana na estilização do folclore; e, finalmente, o quinto, considerado pelo compositor como o de pleno domínio do universalismo. Se, em número, os agrupamentos de Villa-Lobos não correspondem às três fases andradianas, refletem, porém, o mesmo mecanismo evolutivo na abordagem e utilização do material folclórico.

Mário terminara o *Ensaio* afirmando não ser um artista, na medida em que nunca fizera uma obra esteticamente desinteressada: "Não sou. A minha obra desde *Paulicéia desvairada* é uma obra interessada, uma obra de ação." (ANDRADE, 1972, p. 73)

Entretanto, quando em 1933 o poeta completava 40 anos, toda essa "ação" lhe parecia pouca. Tal sentimento se acentua com a recente amizade de escritores mais jovens, principalmente o grupo carioca da *Revista acadêmica*, fundada, nesse mesmo ano, por Murilo Miranda, e

da qual faziam parte, entre outros, Lúcio Rangel e Moacir Werneck de Castro. A revista, a princípio uma publicação de estudantes, sobrevivia, quase por milagre, à falta de receita; aos poucos, graças à tenacidade de Murilo, ganhou projeção como veículo de idéias novas e lutava para escapar da onda de censura advinda com o levante de novembro de 1935 e o Estado Novo. Carlos Drummond chegou a considerar a *Acadêmica* como a mais importante publicação para a vida cultural do país. Com a simpatia e o prestígio de um conselho diretor, simbólico, mas muito expressivo (Mário de Andrade, Aníbal Machado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet), a revista congregava escritores de várias tendências políticas e literárias, unidos pelo repúdio ao fascismo.

Procurado por Murilo Miranda em 1934, Mário cede para a revista a publicação de dois ensaios reunidos em pequeno volume, O Aleijadinho e Álvares de Azevedo. Era o começo de uma amizade: entre o poeta e esses jovens, em média vinte anos mais novos, criou-se uma admiração mútua, mas não desprovida de atritos ideológicos. Embora entre eles houvesse muito respeito, nesse jogo de influências recíprocas, Mário se sentia pressionado politicamente pela postura partidária dos novos amigos. Queria manter com os partidos políticos a mesma independência que mantivera com as estéticas vanguardistas. Filiar-se a um determinado partido parecia-lhe uma violação à sua liberdade de intelectual. Distinguia arte de ação e arte política. Com a habitual franqueza, reconhecendo-se envelhecido homem de outra geração, escreve, então, ao "irmão pequeno", uma carta explicativa:

> Fiz e faço 'arte de ação', como desde bem mais de dez anos venho repetindo aos amigos, em cartas, e até já em artigo. Mas pros amigos da minha geração, essas palavras serão mais fáceis de compreender que pra vocês, gente de após-guerra. Minha ação se confinou ao terreno da arte porque, conformado numa geração e num fim de século diletantes, sou um sujeito visceralmente apolítico, incapaz de atitudes políticas, covarde diante de qualquer ação política [...] Tenho uma fraqueza ou orgulho irrecorrível que jamais não me permitiu o menor partidarismo político. [...] Haveria muito que dizer sobre isso, e distinguir, porque jamais não tive medo das minhas opiniões estéticas ou críticas, por elas já sofri enormes omissões, ameaças das mais cruéis, insultos feridores e até das mais numerosas bengalas, um revólver engatilhado. Jamais recuei. É claro que se trata duma falha, se falha houver, interior. Minha arte de ação foi toda dirigida pra arte; e se me vejo no que tenho sido, sinto que não errei o meu destino. E sou feliz. (ANDRADE, 1981, p. 38)

A carta demonstra claramente a insatisfação do poeta que, embora se declarando feliz, tenta justificar-se, aos olhos idealistas e exigentes dos mais jovens, como uma personalidade moldada "numa geração e num fim-de-século diletantes."

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de; ALVARENGA, Oneyda. *Cartas.* São Paulo: Duas Cidades, 1983.

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

_____. *Cartas a Murilo Miranda, 1934-1945*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira.* Belo Horizonte: Villa Rica, 1972.

_____. *Pequena história da música*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1981.

Autores:
Paulo Sérgio Malheiros dos Santos é professor de História da Música e Música de Câmara da UEMG e doutor em Literatura Comparada pela PUC Minas.

E-mail: psergiomalheiros@gmail.com

Leandro Garcia Soares é graduando do curso de Licenciatura em Música e bolsista de Iniciação Científica do Centro de Pesquisa da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais.

E-mail: lenadro.cuia@hotmail.com