

Tiago Hermano Breunig

**ESTESIA EM TESE: A NACIONALIZAÇÃO
MUSICAL DE MÁRIO DE ANDRADE**

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutor em Literatura, área de concentração Literaturas, linha de pesquisa Poesia e Aesthesis, sob orientação da Profa. Dra. Susana Célia Leandro Scramim, orientação no exterior do Prof. Kenneth David Jackson, Ph.D., e coorientação do Prof. Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas.

Florianópolis
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Breunig, Tiago Hermano

Estesia em tese : a nacionalização musical de Mário de Andrade / Tiago Hermano Breunig ; orientador, Susana Célia Leandro Scramim ; coorientador, Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas. - Florianópolis, SC, 2015.
283 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Mário de Andrade. 3. H. J. Koellreutter. 4. nacionalização musical. 5. estética. I. Scramim, Susana Célia Leandro. II. Freitas, Sérgio Paulo Ribeiro de. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. IV. Título.

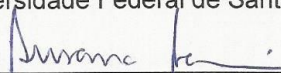
“Estesia em tese: a nacionalização musical de Mário de Andrade”

Tiago Hermano Breunig

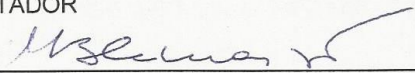
Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof.^a. Dr.^a. Susana Célia Leandro Scramim
ORIENTADOR



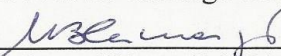
Prof.^a. Dr.^a. Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO
BANCA EXAMINADORA:



Prof.^a. Dr.^a. Susana Célia Leandro Scramim
PRESIDENTE E ORIENTADORA



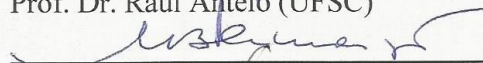
Prof.^a. Dr.^a. Flávia Camargo Toni (USP)



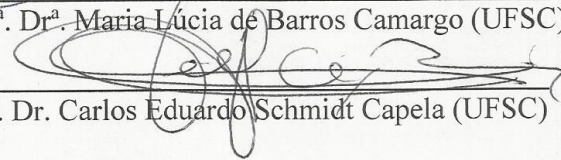
D) Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior
(UNICAMP – via vídeo conferência)



Prof. Dr. Raul Antelo (UFSC)



Prof.^a. Dr.^a. Maria Lúcia de Barros Camargo (UFSC)



Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela (UFSC)

Para Aline.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Susana Scramim por todos os anos de orientação atenta e interessada, pelas pontuações precisas e incisivas, pela disponibilização dos livros e pela compreensão.

Ao Prof. Dr. Sérgio Freitas pela coorientação e contribuição quanto aos assuntos musicais.

Ao Prof. David Kenneth Jackson, Ph.D pela recepção carinhosa em Yale e pela orientação no exterior.

Aos Profs. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo e Dr. Raúl Antelo pelas sugestões fundamentais no exame de qualificação e pela participação na banca de defesa, pela qual agradeço igualmente aos Profs. Dr. Jorge Coli, Dra. Flávia Camargo Toni e Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) pelo acesso ao arquivo da Coleção Mário de Andrade, e ao Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo.

Ao Acervo Permanente da Fundação Koellreutter, da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ), especialmente a Roseli Kazuko Shiroma pela contribuição na pesquisa no arquivo e na digitalização das partituras de H. J. Koellreutter.

Aos amigos e colegas do NELIC e do PROCAD, especialmente Larissa e Ibriela, e aos demais amigos e familiares que colaboraram direta ou indiretamente para a pesquisa. A Aline pela contribuição com a formatação do texto e pela compreensão.

Ao CNPq pelo apoio financeiro para a pesquisa de doutorado e à CAPES pelo financiamento do estágio no exterior.

Talvez aquilo que nos separa seja exatamente o que nos une.

(H. J. Koellreutter, 1999)

RESUMO

A nacionalização musical proposta pelo modernismo brasileiro por meio da apropriação erudita de elementos do cancionário popular e do folclore implica a identificação com uma musicalidade nacional. A afirmação de uma sensibilidade moderna, pressuposta pela referida identificação, subentende a construção de um sentido e de um sentimento nacional no interior de uma arte caracterizada, segundo uma concepção kantiana, pelo desinteresse e pela ininteligibilidade. Objetivamos compreender, a partir da nacionalização musical proposta por Mário de Andrade, as implicações do conceito de estesia, entendida como os efeitos sobre o corpo produzidos pelo contato com a arte. Em Andrade, a estesia recupera a etimologia de “aisthesis” contra a sua subordinação ao modelo da representação e da contemplação, evidenciando a sensibilidade e, por conseguinte, o corpo. Como recusa da representação e da contemplação, a estesia designa uma reconciliação da arte com a vida, revelando, ao fim, um interesse eminentemente social. Ao propor um senso de comunidade, Andrade contraria tanto a ontologia nacional sustentada em teorias raciais positivistas, quanto o nacionalismo oficial do Estado Novo. Para tanto, revisamos os caracteres musicais de sua nacionalização musical em contraste com toda uma tradição ocidental, observando como as suas concepções musicais convergem, nos anos 1940, em um teatro cantado coletivo. *Café*, que representa um complemento para o poeta, permaneceria incompleto, no entanto, uma vez que os compositores Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, que se responsabilizaram por sua musicalização, nunca o concluiriam. A tarefa caberia, ironicamente, a H. J. Koellreutter, acusado, desde que aportou no Brasil nos anos 1930, de formalista, sectarista e elitista, por empregar o atonalismo. No contexto de uma disputa de sentido em que as concepções musicais de Andrade serviriam para a legitimação e autorização do nacionalismo musical, de um lado, e o universalismo associado com o decadentismo da burguesia capitalista, de outro, o presente trabalho investiga, por fim, a busca de Koellreutter por uma interlocução com a obra de Andrade, que se consagra com a musicalização, nos anos 1990, do teatro cantado inacabado.

Palavras-chave: Mário de Andrade. H. J. Koellreutter. Nacionalização musical.

ABSTRACT

The musical nationalization proposed by Brazilian modernism through the appropriation of musical elements of popular music and folklore by classical composers implies an identification with national musicality. The affirmation of a modern sensibility, presupposed by such identification, involves the construction of a national sense and sensation through an art considered to be unintelligible and disinterested since Kantian aesthetics. Our goal, regarding Mário de Andrade's musical nationalization proposal in particular, is to understand the implications of the concept of aesthesis, understood as contact with a work of art and its effects on the body. On Andrade's work, aesthesis recovers the etymological sense of "aisthesis", going against its subordination to the model of representation and contemplation, highlighting the sensitivity and, consequently, the body. When refusal of representation and contemplation, aesthesis also names a reconciliation between art and life, revealing a social interest. Andrade's musical nationalization therefore proposes a concept of community, contradicting both the national ontology sustained by positivist racial theories as a basis for the national State, and the official nationalism of the state from the Brazilian Revolution of 1930 forward, especially concerning its relation with the body. Therefore, we review the musical characters of Andrade's nationalization and observe how his musical conceptions converge in *Café*. Conceived in the 1940s, the opera considered by the author to be his most socialist work and a complement of himself would remain incomplete, since Brazilian composers as Francisco Mignone and Camargo Guarnieri would never musicalize it. Ironically, H. J. Koellreutter, who has been accused of formalist, sectarian and elitist since he arrived in Brazil in the 1930s, would accomplish the task in the 1990s. In the context of a hegemonic dispute in which Andrade's musical conceptions would serve to legitimize and authorize the musical nationalism discourse, on one hand, and the universalism connected to the decadence of the capitalist bourgeoisie, on the other, we investigate Koellreutter's pursuit for a dialogue with Andrade's work, consolidated with his musical composition of Andrade's opera in the 1990s.

Keywords: Mário de Andrade. H. J. Koellreutter. Musical nationalization.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – ROMANCE DO VELUDO.....	35
FIGURA 2 – CHÔ, ARAÚNA.....	36
FIGURA 3 – BUMBA MEU BOI.....	37
FIGURA 4 – VAMOS, CABOCLO, PRA NOSSA ALDEIA.....	38
FIGURA 5 – VIOLA QUEBRADA.....	38
FIGURA 6a – VARIAÇÃO DO BUMBO DO SAMBA RURAL PAULISTA 1.....	39
FIGURA 6b – VARIAÇÃO DO BUMBO DO SAMBA RURAL PAULISTA 2.....	40
FIGURA 7 – SAMBA RURAL PAULISTA.....	41
FIGURA 8 – VARIAÇÃO DA ZABUMBA DO CONGO.....	41
FIGURA 9 – LUÇA CONGO.....	42
FIGURA 10 – CABINDA VELHA.....	43
FIGURA 11 – CATIMBÓ.....	44
FIGURA 12 – CATIMBÓ.....	45
FIGURA 13 – CIRANDA.....	46
FIGURA 14 – CIRANDA.....	46
FIGURA 15 – MARACATU: COROAÇÃO.....	48
FIGURA 16 – MARACATU: TOADA DA RAINHA.....	48
FIGURA 17 – COCO DA USINA.....	50
FIGURA 18 – QUADRATURA MUSICAL.....	58
FIGURA 19a – DINAMOGENIA POLÍTICA 1.....	61
FIGURA 19b – DINAMOGENIA POLÍTICA 2.....	61
FIGURA 19c – DINAMOGENIA POLÍTICA 3.....	62

FIGURA 20 – VAMOS DANÇAR.....	63
FIGURA 21 – VAMOS BRINCAR.....	64
FIGURA 22 – PASTORIL: CORO DE ABERTURA.....	65
FIGURA 23 – BAIANO DO BOI.....	67
FIGURA 24 – COCO DOS CABOCOLINHOS.....	68
FIGURA 25 – CARICATURA DE H. J. KOELLREUTTER.....	141
FIGURA 26 – EMBOLADA.....	161
FIGURA 27 – EMBOLADA.....	161
FIGURA 28 – FUGATO CORAL.....	162
FIGURA 29 – GRANDE CORAL DE LUTA.....	162
FIGURA 30 – ANOTAÇÃO A GRAFITE DE H. J. KOELLREUTTER.....	167
FIGURA 31 – CORAL DO QUEIXUME.....	172
FIGURA 32 – ACOMPANHAMENTO AO PIANO.....	173
FIGURA 33 – A DISCUSSÃO.....	173
FIGURA 34 – CORAL DAS FAMINTAS.....	174
FIGURA 35a – MADRIGAL DO TRUCO.....	175
FIGURA 35b – MADRIGAL DO TRUCO.....	176
FIGURA 36 – IMPLORAÇÃO DA FOME.....	177
FIGURA 37a – A DISCUSSÃO – BAGUNÇA CORAL.....	178
FIGURA 37b – A DISCUSSÃO – COLONAS.....	179
FIGURA 37c – A DISCUSSÃO – COLONAS.....	179
FIGURA 37d – A DISCUSSÃO – COLONAS.....	180
FIGURA 38a – CORAL DAS FAMINTAS.....	181
FIGURA 38b – CORAL DAS FAMINTAS.....	182
FIGURA 39 – A DISCUSSÃO – A COLONIADA.....	183
FIGURA 40 – HINO DA FONTE DA VIDA.....	184

FIGURA 41a – CÂNONE DAS ASSUSTADAS.....	185
FIGURA 41b – CÂNONE DAS ASSUSTADAS.....	186
FIGURA 42a – ENCARTES.....	187
FIGURA 42b – ENCARTES.....	188
FIGURA 43a – GRANDE CORAL DE LUTA.....	189
FIGURA 43b – GRANDE CORAL DE LUTA.....	190
FIGURA 44 – HINO DA FONTE DA VIDA.....	192
FIGURA 45 – ANOTAÇÃO A GRAFITE DE H. J. KOELLREUTTER.....	199
FIGURA 46 – REPRODUÇÃO DO TEXTO EM PAPEL A3.....	200

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	21
2. ESTESIA EM TESE.....	29
2.1. A PROPOSTA DE NACIONALIZAÇÃO DE MÁRIO DE ANDRADE E O NACIONALISMO MUSICAL NO BRASIL.....	29
2.2. UM SENTIDO NACIONAL.....	54
2.3. RACIONALIDADE E SENSIBILIDADE.....	70
2.4. UM SENTIMENTO NACIONAL.....	79
3. ENTRE O ARTISTA E O ARTESÃO.....	97
3.1. UMA PROMESSA DE FELICIDADE.....	97
3.2. CULTURA E CIVILIZAÇÃO.....	100
3.3. PRIMITIVISMO E ESTÉTICA DAS MASSAS.....	110
3.4. ÉTICA E (AN)ESTÉTICA.....	119
4. MÁRIO DE ANDRADE E H. J. KOELLREUTTER.....	131
4.1. A DEPRECIAÇÃO DO ATONALISMO NO BRASIL.....	131
4.2. O NACIONALISMO E O ATONALISMO.....	143
4.3. CAFÉ.....	155
4.3.1. A concepção de Mário de Andrade.....	155
4.3.2. A musicalização de H. J. Koellreutter.....	164
5. UM ENSAIO INACABADO.....	195
5.1. O PROJETO DE MUSICALIZAÇÃO DE MACUNAÍMA.....	195
6. CONCLUSÃO.....	201
REFERÊNCIAS.....	213
ANEXO A – Café (Os estivadores): tragédia secular de Mário de Andrade.....	229
ANEXO B – Macunaíma: conceitos musicais a partir do livro.....	271

1. INTRODUÇÃO

Se hoje podemos nos referir a uma brasilidade que informa diferentes categorias musicais consensualmente compreendidas sob o signo da nacionalidade, devemos tal possibilidade ao legado das pesquisas musicais de Mário de Andrade. Afinal, oferecem definitivamente o material para a construção de um discurso musical no Brasil. A despeito do destino erudito dos caracteres populares no processo de nacionalização, os resultados da coleção, categorização, investigação e avaliação de manifestações musicais do folclore e do popular pelo modernista perpetuam no campo da canção popular, convergindo, inclusive, a um folclorismo urbano, que consiste em uma perspectiva folclorista aplicada aos produtos musicais urbanos, praticamente ignorados por Mário de Andrade. Com a consolidação de um discurso musical no Brasil, as categorias de seu pensamento musical parecem, portanto, preservadas, mesmo quando o discurso musical incorpora o temor pela perda de referenciais para a cultura brasileira promovida pela internacionalização.

Com efeito, a preocupação em definir a tradição musical do povo brasileiro constitui objeto de um amplo debate que, interessado em preservar as origens e a identidade da musicalidade brasileira, encontra uma fonte no legado de Andrade. Assim, o modernista inaugura as premissas de um problema que perpassa seu tempo e permanece nos discursos musicais ao longo do tempo, a exemplo dos anos assombrados pela ditadura militar (1964-1985). A compreensão de nossa musicalidade requer, pois, revisitar constantemente a sua obra que, segundo Jorge Coli (1998, p. 17), representa “um testemunho capital da inflexão definitivamente nacionalista, tomada pela nossa modernidade”.

A respeito do ensaio de 1928, Coli (1972, p. 113) observa que o modernista procura “sistematizar as linhas mais importantes para a nacionalização verdadeira das nossas composições”. Andrade se posiciona a favor de uma “criação musical especificamente brasileira”, tanto funcional quanto caracteristicamente nacional, e se entusiasma com o fato de a arte musical exercer “uma função verdadeiramente nacional e social” (COLI, 1998, p. 24). Apesar de claramente prescrever a normalização de elementos provenientes das manifestações do folclore e do popular, as linhas que articulam uma nacionalização musical na obra de Andrade se dispersam em textos datados dos anos 1920 aos anos

1940, o que corrobora a fragmentação, a descontinuidade e a circunstancialidade propositais da nacionalização, como confirma Coli (1972, p. 111) em um dos primeiros e fundamentais gestos de organização do pensamento musical marioandradino.¹

Apesar de parecer consenso que a literatura de Andrade “transcende o nacionalismo modernista de programa”, como escreve Ancona Lopes (ANDRADE, 1988, p. 266), os problemas musicais permanecem insistentemente associados ao nacionalismo. Seria preciso, portanto, compreender o nacionalismo musical de Andrade a partir de sua literatura. Ler o ensaio de 28 com o romance publicado no mesmo ano, por exemplo, sem se deixar enganar pelo prescritivismo nacionalizante que geralmente se prioriza nas leituras do ensaio. Assim como Gilda de Mello e Souza (1979) sugere ler o romance de 28 a partir dos problemas da transposição erudita dos processos de criação musical do folclore e do popular.

Na extensa obra do, antes de tudo, poeta, romancista, cronista e contista, os problemas musicais ocupam um lugar privilegiada, e se revelam cingidos por uma preocupação: o “ethos”. O “ethos” em detrimento do “ethnos”. O destino da nacionalização musical, portanto, deve ser o mesmo do mais famoso personagem de Andrade. O destino de Macunaíma consiste em escapar a uma “identidade constante”, como afirma Alfredo Bosi (ANDRADE, 1988, p. 179), que o compreende entre as obras que procuram “remir a hipoteca das teorias colonizadoras e racistas que havia tantos anos pesava sobre a nossa vida intelectual.”

Com efeito, a relação dos problemas musicais com a literatura seria constante, desde os conceitos de harmonismo e polifonismo dos anos 1920, que, com as “Infibraturas do Ipiranga”, antecipam, de certa forma, os coros que, vinte anos depois, constituiriam o teatro cantado coletivo de Andrade, musicalizado por H. J. Koellreutter nos anos 1990. Tais relações merecem ainda aprofundamento, e podem iluminar as suas incursões tanto em um campo quanto no outro.

A despeito da vasta produção intelectual acerca da obra de Andrade, ainda sentimos a necessidade de nos aprofundarmos nos elementos especificamente musicais de sua proposta de nacionalização. Mas se indagamos sua especificidade, em vez de reduzir a uma unidade ou a uma forma que a permita compreender como uma totalidade,

¹ Segundo Jorge Coli (1972, p. 111), “Mário, por motivo precisos, não pensou jamais em fazer uma obra que contivesse as premissas, os axiomas e o desenvolvimento de uma estética musical”.

pretendemos deslocar a nacionalização musical marioandradina do senso comum dos discursos nacionalistas no Brasil e no mundo, identificando a nacionalização a um processo de independização conflagrado no campo cultural. Ademais, os elementos musicais nos remetem inevitavelmente para a politicidade a que pertencem originariamente.

No ensaio de 1928, Andrade (1972, p. 16-29) funda as bases musicais para uma “totalidade racial” a partir de um “vago mas geral” que identifica nas manifestações musicais do cancionero popular e do folclore. Como “formação inconsciente”, o popular e o folclore emergem como portadores dos caracteres musicais que permitiriam “uma transposição erudita” para uma obra de arte “imediatamente desinteressada”. Desse modo, “o compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore”, prescreve o autor.

As afirmações de Andrade (1972, p. 13) se fundamentam no pressuposto de que, no Brasil, a arte musical erudita “viveu divorciada da nossa entidade racial”, na medida em que o Estado antecede a constituição de uma comunidade racial ou nacional. Afinal, a sua proposta parte de uma premissa que considera como inexistente “uma comunidade e cultura nacional brasileiras” (TRAVASSOS, 2000, p. 105), de modo que, no Brasil, o processo de nacionalização musical se configura deliberadamente como um processo de formação ou de construção. Para tanto, a nacionalização musical proposta pelo modernismo brasileiro por meio da apropriação de elementos musicais do cancionero popular e do folclore representa, como argumenta Elizabeth Travassos (2000, p. 39), um desafio, qual seja, a identificação imediata e emocional com a musicalidade brasileira, para a qual concorre a fisionomização da fisiopsicologia do “homem brasileiro ou de tipos brasileiros”, alega Travassos (1997, p. 95).

Embora sua concepção racial preserve elementos da biologia constitutiva de uma fisiopsicologia que, a rigor, informam o conceito de nação como uma entidade social relacionada a um Estado territorial moderno (HOBBSAWM, 2011, p. 20),² como se estabelece na Europa no setecentos, o estudo de sua proposta de nacionalização musical revela

² Para Hobsbawm, a nação e a nacionalidade se condicionam ao Estado territorial moderno, e o nacionalismo de Mário de Andrade notadamente não se sujeita a essa relação.

uma concepção racial que, em confronto com o nacionalismo oficial, refuta tipos e tipologias. Aparentemente, a concepção racial de Andrade conforma, em detrimento tanto da representação quanto da razão ocidental moderna, uma expressão musical do nacional corporificada pelos imperativos da fisiopsicologia coletiva que inconscientemente manifestaria a especificidade de um povo, em contraposição aos interesses dos intelectuais brasileiros do oitocentos preocupados com uma ontologia nacional, sustentada por teorias raciais positivistas e deterministas, como base para o Estado nacional (ORTIZ, 1985).

Nesse sentido, o que delinea musicalmente uma especificidade racial deriva, como sintomas, dos corpos constitutivos de uma nacionalidade e de sua respectiva fisiopsicologia. Ao identificar os sintomas de uma sociedade, o processo de nacionalização implica uma sintomatologia. Apesar de a concepção racial de Andrade (1984, p. 11-13) convergir eventualmente com a miscigenação, noção cara aos intelectuais brasileiros do oitocentos, a consolidação de uma entidade nacional brasileira recusa a normalização e classificação racial da fisiopsicologia do tipo representativo da racialidade brasileira, em conformidade com a indefinição presente no conceito de entidade, que ecoa o “vago mas geral” e que, precisamente, constitui sua potencial politicidade.

Assim, a concepção racial de Andrade escapa aos limites da teoria racista que constitui a fisionomia da cisão do corpo social assistida pela Europa paralelamente a um incipiente processo de estatização da biologia, descrito por Michel Foucault (2005) como um poder que incide sobre os corpos. Andrade, no entanto, parece observar a teoria racista emergindo no horizonte como um perigo que acompanha a consolidação de uma sociedade disciplinar no Brasil. O racismo se articula, segundo Foucault (2005, p. 286-305), com os movimentos das nacionalidades na Europa e com seus conflitos com o Estado, sendo transcrito biologicamente como uma sorte de anatomia ou fisiologia cuja função consiste na fragmentação da biologia de uma população incumbida pelo poder, de modo que adquire, posteriormente, o aspecto de um racismo de Estado. No Brasil, a partir da Revolução de 1930, a soberania do Estado se torna, como observa Antelo (1984), mais coercitiva, promovendo um compromisso entre os contendores, ou seja, liberais e comunistas, que aponta, por fim, para a necessidade de desenvolvimento industrial. O economismo que, ainda hoje, justifica a necessidade de desenvolvimento industrial, implica, naquele momento, delegar aos setores da burguesia a possibilidade de transformação social.

Mas Andrade evidentemente desconfia da solução burguesa, como desconfia da arte desinteressada. A consolidação de uma sociedade disciplinar no Brasil, principalmente a partir de 1930, tece o pano de fundo do nacionalismo marioandradino e de suas articulações entre a arte e o corpo, contrastando com o poder que incide sobre os corpos ou simplesmente os donos da vida. Afinal, se as teorias raciais se associam a uma noção de progresso da humanidade e se, conforme os intelectuais brasileiros do oitocentos, a miscigenação representa a aclimação da civilização europeia no Brasil (ORTIZ, 1985, p. 20-21), o caminho indicado por Andrade aponta, em detrimento da civilização, para a cultura de todos os cantos do Brasil.

O processo de nacionalização musical, antes de se apoiar em um sentimento de medo da perda de uma comunidade ou de uma identidade constante, contraposta discursivamente ao cosmopolitismo e ao comunismo, trata da possibilidade de constituir um senso de comunidade plural, anterior a imposições do capitalismo e, por conseguinte, ao individualismo, potencializado pelo horror a formações sociais coletivas, fundamentado em certas concepções apregoadas pelo liberalismo e, agora, pelo neoliberalismo. Anterior ao processo de alinhamento do resto do mundo com as nações europeias capitalistas, a partir do qual a relação entre o particular e o universal, reensaiada pelos estetas, se confunde com a universalidade estatal como função totalizadora do Estado ou, mais propriamente, com a função totalizadora do processo de globalização do capitalismo pelo mercado.

O nacionalismo marioandradino representa uma reação ao imperialismo inaugurado pelo capitalismo industrial: “Capitalismo... Nisso reside pra mim a atualidade do grande monstro,” escreveria Andrade (2008c, p. 32). Assim o modernista justifica a sua suspeita da tradição da formação humana reivindicada pelo humanismo de Estado, fundamentado no progresso representado pela civilização como destino para a humanidade e amparado por conceitos propugnados pelos estetas, cujos conceitos muitas vezes confirmam a razão governamental em sua forma moderna. Mesmo a caracterização da representação sensitiva por Baumgarten como “confusa” ou “obscura” encontra eco na racionalidade do liberalismo, “fundada sobre a incognoscibilidade da totalidade do processo”, como explica Foucault (2008, p. 383). Apenas retendo as relações entre o Estado e a sociedade civil rearticuladas pelo

liberalismo, poderemos compreender afirmações como as de um esteta musical formalista como Hanslick (2002, p. 36):

a posição imposta que obriga a música e o texto a excessos e concessões incessantes faz que a ópera, como um Estado constitucional, se funde numa luta permanente entre dois poderes legítimos.

O processo de nacionalização musical de Andrade implica, portanto, uma reformulação do humanismo e dos preceitos humanistas compartilhados com as Belas Artes. Para tanto, a proposta delineada nos anos 1920 de uma obra de arte “imediatamente desinteressada”, conforme uma concepção kantiana, adquire contornos de uma “obra interessada”, de uma “obra de ação” em detrimento de “contemplação” (ANDRADE, 1991, p. 21). Tal reformulação culmina na proposição de uma arte de combate e, mais propriamente, no combate representado na obra que nos propusemos a investigar, na concepção de Andrade nos anos 1940 e, sobretudo, na musicalização de H. J. Koellreutter nos anos 1990. A restauração da unidade da arte com a vida, supostamente perdida com o esteticismo das Belas Artes, corresponde, de certa forma, com a aspiração de Andrade (2009, p. 329) a “edificar uma nova estesia” e, por conseguinte, uma nova subjetividade social. Afinal, o conceito de estesia em Andrade recupera a etimologia de “aisthesis” e, ao priorizar o corpo como destino da arte, contraria a acepção moderna de disciplina da arte que o termo grego designa no Ocidente.

Segundo Andrade, a universalidade se justifica na medida em que “todo o nacional participa do humano”, seguindo o ritmo da marcha do mundo, a contrapelo, no entanto, do “mau nacionalismo” (ANDRADE, 1988a, p. 30), ou dos “aspectos hediondos por onde o nacional mal compreendido e apaixonado empecilha a marcha do mundo” (ANDRADE, 2008b, p. 145). O mundo, no entanto, marchava para a guerra que se conflagra em 1939, motivando a afirmação de que a arte musical e a da guerra marcham necessariamente juntas em sua irracionalidade e incompreensibilidade (ANDRADE, 1976b, p. 368).

O impacto da marcha dos totalitarismos e da Segunda Guerra Mundial, manifesto no interesse de Andrade pela mobilização das massas, redimensiona os seus dilemas acerca do nacionalismo e do universalismo, acentuando o seu interesse pela estesia. A instauração do Estado Novo em 1937 coincide com a chegada do compositor alemão H. J. Koellreutter ao Brasil, o qual, como representante das vanguardas musicais, polariza o consenso a respeito do nacionalismo musical, sendo acusado, desde que aportou no Brasil, de formalista, sectarista, elitista e,

no limite, nazista. No contexto de uma disputa de sentido em que as concepções musicais de Andrade serviriam para a legitimação e autorização do nacionalismo musical, de um lado, e o universalismo associado com o decadentismo da burguesia capitalista, de outro, investigamos a busca do compositor H. J. Koellreutter por uma interlocução com a obra marioandradina, a qual se consagra nos anos 1990 com a musicalização do teatro cantado escrito por Andrade nos anos 1940.

Para tanto, revisamos os caracteres musicais constitutivos do processo de nacionalização e os discursos musicais que persistem no Brasil depois da morte de Andrade, em 1945, priorizando a contraposição entre o nacionalismo e o atonalismo. A partir dos documentos preservados pelo Instituto de Estudos Brasileiros, observamos como as concepções musicais concernentes ao folclore e ao popular convergem, nos anos 1940, no teatro cantado compartilhado com o compositor Francisco Mignone, o qual seria musicalizado apenas nos anos 1990, pelo compositor H. J. Koellreutter. Analisamos, portanto, as partituras de Koellreutter, localizadas no arquivo permanente da Fundação Koellreutter, em São João del Rei, em confronto com as concepções musicais do compositor, datadas dos anos 1940 aos anos 1990. No arquivo permanente da Fundação Koellreutter encontramos ainda um projeto para a musicalização de outra obra de Andrade, interrompido pela morte do compositor em 2005. Ambos os documentos se encontram anexados ao final desta tese.

Por fim, Andrade articula um discurso musical nacionalista que identifica nas manifestações musicais do cancionário popular e do folclore os caracteres apropriados para a composição musical e, ao mesmo tempo, para a composição de uma comunidade nacional, para a qual concorre a constituição corporal e espiritual de uma entidade determinada pelos imperativos da fisiopsicologia brasileira. O que nos interessa, no entanto, condiz com a disputa de sentido que se instaura em torno de sua obra, expondo o antagonismo entre os discursos que conformam a sociedade brasileira. O referido discurso seria apropriado para determinados fins, seja pelo nacionalismo oficial, seja pelo nacionalismo alinhado ao comunismo, sobretudo stalinista, de modo que sua obra parece sustentar um nome que atribui autoridade aos discursos musicais brasileiros. A disputa de sentido de que a obra marioandradina se torna objeto subjaz ao conflito encenado pelos nacionalistas que

confrontam H. J. Koellreutter e o compositor, que a reinterpreta a fim de problematizar a leitura consensual, consagrada por uma hegemonia discursiva e, por conseguinte, por uma ideologia. Assim, Mário de Andrade e H. J. Koellreutter compõem o contraponto que contribui para a compreensão dos problemas musicais no Brasil. Cabe, pois, questionar em que medida as teorias de Andrade, pretensas a determinar os caracteres permanentes da musicalidade brasileira, permanecem no discurso musical e, sobretudo, em que medida permanecem em nossa sensibilidade atual.

2. ESTESIA EM TESE

2.1. A PROPOSTA DE NACIONALIZAÇÃO DE MÁRIO DE ANDRADE E O NACIONALISMO MUSICAL NO BRASIL

A arte musical representa, de acordo com o pensamento marioandradino, “a mais desenvolvida das artes nacionais” (ANDRADE, 1976a, p. 57). Assim, segundo Andrade (1976a, p. 80), “nossos compositores podem conceber normas muito caracteristicamente brasileiras” a partir dos documentos do cancionero popular e do folclore, conferindo a “entidade” ou o “ethos” da brasilidade musical, compreendidos como uma caracterização cultural proveniente dos modos de vida. Andrade (1991, p. 11) visa em seu horizonte a nacionalização musical no Brasil, que emerge como uma compensação a um drama particular do desenvolvimento musical brasileiro, qual seja, ser desprovido da “felicidade” de “um desenvolvimento por assim dizer inconsciente” quanto a sua “afirmação nacional ou social”, motivo, segundo o autor, para impulsionar “sua marcha para se identificar ao movimento musical do mundo ou de dar significação mais funcional.”

Os nacionalismos musicais concebidos na Europa se caracterizam pela busca de uma identidade nacional fundamentada sobre uma tradição que permita a modernização da linguagem musical a partir do folclore, do cancionero popular, da literatura e da linguagem nacionais. Assim, como confirma Hanning (2002, p. 463), os nacionalismos musicais promovem o interesse por uma identidade manifesta na linguagem musical:

By employing native folksongs and dances or imitating their musical character, composers could develop a style that had ethnic identity.

O interesse nacionalista pelo emprego do folclore e do cancionero popular nas composições eruditas como aspecto distintivo fundamentado em uma etnicidade musical se desenvolve com o amparo da disciplina de etnomusicologia e da tecnologia que permitiria o registro das manifestações culturais imunes aos processos de modernização e de civilização.

No contexto de um encrudescimento dos processos de homogeneização que culminariam nos totalitarismos dos Estados modernos, os nacionalismos musicais, que se estendem ao nosso

continente concomitantemente com a consolidação de uma burguesia nacional, impulsionam intelectuais e compositores ao colecionamento de canções de tradição oral. Assim, na mesma medida em que contribuiriam simbolicamente para a homogeneização dos Estados nacionais, os nacionalismos musicais promoveriam, contraditoriamente, pela incorporação de elementos primitivos em suas obras, a modernização dos elementos que representariam a autenticidade e a espontaneidade que pretendem preservar do mercado tecnizado das artes e da perda do aspecto artesanal de sua produção. No entanto, a proposição de uma nacionalização musical no Brasil, embora apresente elementos em comum com os nacionalismos musicais europeus, impede uma homologia na medida em que aponta para a heterogeneidade constitutiva dos modos de ser das populações brasileiras.

A diferenciação com a tradição e a civilização europeia se traduziria poeticamente nos versos do principal articulador do discurso musical do modernismo brasileiro por meio de um contraponto com os versos de Camões. No poema de Andrade (1982, p. 108), os versos livres impregnados pela “alegria” e a “curiosidade de viver” associadas ao “sangue latino”, que influencia o sujeito do poema, contrastam com os versos camonianos. Assim como o sujeito do poema contrasta com o sargento que insiste no “alinhamento das armas”:

– “Senhores, as armas!”
... e os barões assinalados
Que da ocidental praia lusitana...

Marco a cadência com versos de Camões.

No verso de Camões, escarnecidamente motivado pela ordem do sargento, o segmento “Que da” precede um conceito musical derivado do latim “cadere”, que confirma o sentido de queda e de fim. Mais do que um signo de regularidade e, por conseguinte, de ordem, tanto da marcação do metro e do alinhamento dos versos quanto das armas dos soldados, tal conceito permite ler cacofonicamente a “Que da ocidental” como a queda da Europa, cujo conceito de civilização representa uma obstrução para a afirmação do “sangue latino” pela hegemonia da cultura europeia entre as elites brasileiras, as quais repudiam os elementos da cultura popular com a contribuição do controle oficial do Estado.

Enquanto colecionamento e agenciamento de canções apreendidas como objetos dos saberes da etnomusicologia, a proposta de

Andrade, antes de simplesmente se inscrever nos nacionalismos musicais que ocorrem na Europa moderna, apresenta uma especificidade que nos cabe interrogar. Afinal, permanece condicionada a um contexto particular, desfavorecido pela condição de subdesenvolvimento legada pela colonização. A busca de uma tradição nacional que contribua para a modernização das artes musicais por meio da incorporação de elementos primitivos nas obras eruditas converge para a coleta do folclore e do cancionero popular, compreendidos como expressão da especificidade de um povo (TRAVASSOS, 1997, p. 7-19). Mas se os nacionalismos musicais europeus propunham uma produção que supostamente afirmaria as culturas modernas dos povos cujas particularidades pareciam se dissipar diante do desenvolvimento, no Brasil, a busca de uma modernização baseada na tradição se configura deliberadamente como um processo de construção. A nacionalização marioandradina parte de uma premissa que considera como inexistente a comunidade e a cultura nacional brasileiras (TRAVASSOS, 1997, p. 105). E depara tanto com o internacionalismo e o individualismo, que comprometeriam o processo de construção de uma comunidade e de uma cultura nacional, quanto com a completa falta de referenciais para uma unidade e uma totalidade, com as quais, por exercerem uma função ambivalente na conservação da democracia, Andrade preserva um distanciamento fundamental para a compreensão de sua proposta de nacionalização.

O problema assim configurado no Brasil se associa de modo singular, portanto, aos nacionalismos musicais, consolidando o nosso modernismo folclorista, que prescreve que “o compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore” (ANDRADE, 1972, p. 29). E para o qual a coleta de canções populares e primitivas representa um meio de acesso a culturas particulares e suas respectivas mentalidades, como alega Travassos (1997, p. 211). Para tanto, as pesquisas marioandradinas do cancionero popular e do folclore empreendidas a partir dos anos 1920, e efetivamente institucionalizadas nos anos 1930, por meio do Departamento de Cultura de São Paulo, sintetizam o intuito de reter e defender as tradições musicais do processo de deculturação provocado pelo progresso da civilização.³ A compreensão moderna do popular e do

³ Ao comparar com a Semana de Arte Moderna, Joan Dassin (1978, p. 114-115) observa que “o Departamento de Cultura lembrou aos paulistas que a cultura

folclore associados com a entidade nacional no Brasil remonta, portanto, ao empenho de Andrade em reter o passado em busca de uma tradição que, no interesse documental movido pelo anseio de emancipação da cultura europeia, encontra um correlato no romantismo de Alencar (1993, p. 19), que afirmava sentir a “alma de uma nação” nas “trovas populares” que tratava de coligir pelo interior do Brasil.⁴

As viagens ao centro, norte e nordeste brasileiros, com as quais o modernista se convence “de que as bases da nacionalidade estavam distantes dos centros urbanos desenvolvidos” (CENTRO CULTURAL SÃO PAULO, 2004, p. 47), onde as tradições culturais permaneciam imunes aos processos de industrialização e urbanização, conscientizam o autor da “necessidade do registro em discos, fotos e filmes, das manifestações que o progresso colocava em risco de desaparecimento” (TONI, 2004, p. 7). Os dados provenientes do registro informariam os elementos musicais dotados de nacionalidade e, portanto, portadores da entidade nacional brasileira, a serem conscientemente empregados pelos compositores eruditos, conformando as “normas muito caracteristicamente brasileiras” a que Andrade (1976a, p. 80) atribui o “ethos” de nossas manifestações musicais.

A prescrição aos nossos compositores revela a oscilação entre os conceitos de “ethos” e de “nomos” na Antiguidade grega. O “ethos” se traduz como costume constituidor de uma identidade individual ou coletiva, ao passo que o “nomos” consiste em sua feição compartilhada coletivamente, como um mecanismo que assegura a identidade coletiva pelo retorno do costume sob a forma da norma. Mas, musicalmente, ambos os conceitos designam um sentido similar. Conforme Andrade (1999, p. 363), os “nomos” provinham da “comunicação divina”, sendo “designados pelo deus que louvavam” ou “pela ocasião social em que eram de preceito”, e consistiam em determinadas melodias permanentes que influenciam moral ou magicamente. O “ethos”, por sua vez, denomina “os caracteres morais” associados pelos antigos gregos aos modos, ritmos e melodias que supunham deter “poderes morais

não era possessão exclusiva de privilegiados tradicionais”, desestabilizando a noção de cultura e a oposição entre arte de elite e do povo.

⁴ Ao proclamar que a literatura de identidade nacional deve nascer das tradições primitivas, José de Alencar identifica como o aspecto mais saliente das trovas sertanejas “a apoteose animal”, em que o boi, igualmente admirado por Andrade, exerce um papel heroicamente fundamental. Ademais, Alencar afirma que a “questão da nacionalidade da nossa literatura” envolve necessariamente a modificação da linguagem, visando ao “dialeto brasileiro”.

diferentes”, como “civilizadores”, “sensuais” ou “enervantes” (ANDRADE, 1999, p. 207), enumera o autor, considerando o seu efeito sobre a fisiologia.⁵

Nesse sentido, Andrade (1976a, p. 81) sugere que as normas provenientes da “formação e fixação dos caracteres musicais” brasileiros que precedem a “formação da nacionalidade brasileira” derivam dos “imperativos da fisiopsicologia brasileira”, os quais se expressam como sintomas. Assim, o autor concebe uma inteligibilidade a partir da qual a arte musical se estilizou conforme as necessidades das dinâmias humanas. Ao afirmar que tais necessidades determinam as formas e preceitos populares, que dividem nacionalmente a criação musical, Andrade (1995a, p. 50) atribui o potencial de identificação nacional a um fator da fisiologia dos corpos que constituem o corpo social, naturalizando a sua relação com a nacionalidade, apesar de reconhecer a arbitrariedade e convencionalidade de seus significados, o que explicita a construção deliberada da referida naturalidade. Na medida em que visa compreender a psicologia do brasileiro por meio da musicologia (TRAVASSOS, 1997, p. 95), Andrade contribui, portanto, para a naturalização de uma tipologia musical representativa de uma entidade dotada de fisiopsicologia associado ao nacional, que se manifestaria, portanto, no corpo.

Assim se estabelecem os paradigmas por meio dos quais se poderia reconhecer uma “especificidade musical’ brasileira” (SANDRONI, 2001, p. 20), traduzida por determinados elementos musicais que se caracterizam por um tipo de contrametricidade configurada pelos paradigmas consensualmente relacionados a uma concepção de brasilidade musical, como uma figura recorrente no folclore e no cancionário popular brasileiros:



⁵ Andrade (1983, p. 48) escreve ainda que “os gregos desenvolveram muito essa preocupação da influência moral da música. Chamavam de Etos a essas forças musicais moralizantes, e não havia escala, nem ritmo, nem gênero que não tivesse o seu etos determinado.”

A figura representa, para Andrade (1976a, p. 357), um processo de sistematização e de tradicionalização nos processos da criação popular, sendo proveniente da substituição das duas colcheias do tempo por uma sincopação que permite a adaptação do texto ao metro da canção, conforme a tese que aprofundaremos adiante. Portanto, para construir um discurso de nacionalização musical, o autor atribui a determinados elementos musicais, como o transcrito acima, um valor de autenticidade, legitimidade, originalidade e espontaneidade.⁶

Outros elementos musicais considerados caracteristicamente nacionais seriam a binaridade do compasso dois por quatro, que associa ao povo nacional como uma obsessão do cancionista popular (ANDRADE, 1999, p. 146), o timbre nasal que constitui um “caracter fisiologicamente brasileiro” (ANDRADE, 1972, p. 55), e a tercina que, “realizada como um apressando”, conforme a compreensão marioandradina de seu emprego nas manifestações musicais populares, caracteriza a musicalidade brasileira como “um dos tiques” sistematizados no cancionista popular do Brasil. Segundo o pesquisador, a tercina “proveio naturalmente do cacoete popular” que induz “os cantadores a diminuir o valor dos sons compridos”, sendo “sistematizado no Brasil em elemento expressivo e corrente” (ANDRADE, 1976a, p. 72).

⁶ No transcurso de seus estudos sobre o folclore e o cancionista popular brasileiros, Mário de Andrade denomina a figura musical transcrita como “síncopa característica”, “síncopa legítima” e “síncopa brasileira”.

Figura 1 – Romance do Veludo

E vi -vo a - qui to-do sa-ra-pan - ta - do, co - mo gam-bá que ca - iu - no - me -

la - do! E vi - vo a - qui to - do sa-ra.pan - ta - do, co - mo gam-bá que ca - iu no me -

la - do!

E vivo aqui todo sarapantado
Como gambá que caiu no melado.

Fonte: ANDRADE, 1976a, p. 68.

As considerações acerca da tercina derivam de sua leitura da ilustração acima, em que a tercina aparece no quarto e no oitavo compassos. A ilustração consiste no estribilho de um lundu afro-brasileiro inserido em uma cantiga de origem europeia, e constitui um exemplo dos “palimpsestos que escondem a moleza nossa”, escreve Andrade (1976a, p. 73), revelando a sua compreensão da fisiopsicologia de um povo como determinante dos seus respectivos caracteres musicais.

Assim, a “formação e fixação dos caracteres musicais” brasileiros, provenientes de “processos de variação, deformação e transformação de elementos musicais”, deriva do agenciamento de elementos musicais que “se amalgamaram e, transformados pelos imperativos da fisiopsicologia brasileira”, originaram uma manifestação musical popular “inconfundivelmente original”, um documento “caracteristicamente nacional”, dotado da “entidade” ou “ethos” da brasilidade musical, decisiva para a “formação da nacionalidade brasileira” (ANDRADE, 1976a, p. 81-82). Uma nacionalidade formada, portanto, por processos que implicam o movimento ou a instabilidade da forma, como sugerem os conceitos de variação, deformação e transformação.

Andrade (1991, p. 23-24) identifica a “formação e fixação dos caracteres musicais” brasileiros a partir dos finais do setecentos, momento em que “um povo nacional vai se delineando musicalmente”, e determinadas formas e elementos musicais constantes “principiam se tradicionalizando na comunidade, com o lundu, a modinha, a sincopação.” O lundu, introduzido no Brasil provavelmente pelos escravos de Angola, como observa o pesquisador, apresenta compasso dois por quatro, com o primeiro tempo frequentemente sincopado (ANDRADE, 1999, p. 291), como comprova a ilustração abaixo, em que a sincopação se dissemina por todos os compassos:

Figura 2 – Chô, Araúna

Te - nho o meu pas - so preto, A - ra - ú - na Que me ve - io do Pa -

4 rá A - ra - ú - na! Meu pas - so pre - to é li - gê - ro A - ra - ú - na

7 Num dê - xa nin - guem pe - gá! A - ra - ú - na!

Tenho o meu passo preto,
 – Araúna! –
 Que me veio do Pará.
 – Araúna! –
 Meu passo preto é ligeiro,
 – Araúna! –
 Não deixa ninguém pegar!
 – Araúna! –

Fonte: ANDRADE, 1982c, p. 46.

Posteriormente se fixa o folclore, representado, entre outros, pelos reisados, congos, cabocolinhos, bumba-meu-boi, enumera Andrade (1991, p. 24), que elege o boi como uma das maiores representações nacionais, ao observar que o bumba-meu-boi “era bem caracteristicamente e livremente nacional”:

Figura 3 – Bumba Meu Boi

O - ra bum-ba meu boi êh bum - ba O - ra bum-ba meu
 7 boi êh bum - ba Ve - nha cá meu ra - paiz êh bum - ba
 15 Pra brin - cá c'o boi de fa - ma êh bum - ba Ve - nha cá meu ra -
 19 paiz êh bum - ba Pra brin - cá c'o boi de fa - ma êh bum - ba

Ora bumba meu boi
 êh bumba
 Venha cá meu rapaz
 êh bumba
 Para brincar com o boi de fama
 êh bumba

Fonte: ANDRADE, 1982c, p. 188.

No horizonte da definição dos caracteres musicais brasileiros, o pesquisador concebe a genealogia de uma nacionalidade musical em que inclui as melodias dos cabocolinhos, por exemplo, pela sincopação que o permite compreender como “mais tradicionais” e conforme os “caracteres musicais brasileiros” (ANDRADE, 1982b, p. 188), como demonstra o cabocolinho “Vamos, caboclo, pra nossa aldeia”, coletado no Rio Grande do Norte:

Figura 4 - Vamos, Caboclo, pra nossa Aldeia

Vamos, ca - boclo, Pra nossa al - de - ia Terra de branco É terras a - lhê - ia.
Vamos, ca - boclo, Pra nossa ter - ra Terra de branco É terras de guer - ral

Vamos, caboclo,
Pra nossa aldeia.
Terra de branco
É terras alheia.

Vamos, caboclo,
Pra nossa terra,
Terra de branco
É terras de guerra!

Fonte: ANDRADE, 1982b, p. 200.

O processo produzido pelos imperativos da fisiopsicologia brasileira se consolida ao findar do Brasil imperial, com o maxixe, o samba e o choro, de modo que o cancionero popular cresce e se define constituindo “a criação mais forte e a caracterização mais bela” do povo brasileiro, segundo Andrade (1991, p. 24). Assim, de “nossa fatalidade nacional” deriva a figura de sincopação a que o pesquisador atribui valor de legitimidade, constituindo um elemento caro ao pensamento musical marioandradino, que consta inclusive do estribilho de sua composição “Viola quebrada”:

Figura 5 – Viola Quebrada

Quando da bri - sa no a - çoite a flor da noite se curvou Fui se en - con -
tra com a Mar - ro - ca, meu a - mor Eu ti - ve na alma um choque duro quando ao
mu ro já no escu - ro, meu oi - á an - dou buscando a ca - ra de - la e num a - chô

10
Mi - nha vi - o - la ge - meu Meu co - ra - ção es - tre

13
meceu! Mi - nha vi - o - la que - brou

16
Teu co - ra - ção que me dei - xou!

Quando da brisa no açoite a flor da noite se curvou
 Fui se encontrar com a Maroca, meu amor
 Eu tive na alma um choque duro
 Quando ao muro já no escuro
 Meu olhar andou buscando a cara dela e não achou

Minha viola gemeu
 Meu coração estremeceu!
 Minha viola quebrou
 Teu coração que me deixou!

Fonte: Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira, 2001, p. 309.

Afinal, o autor sugere a probabilidade da mesma figura de sincopação se manifestar recorrentemente no acompanhamento percussivo das manifestações musicais africanas. Andrade as documenta em suas coletas como um legado da musicalidade africana que se conserva no acompanhamento da percussão brasileira, a exemplo do bumbo do samba rural paulista, do qual transcreve as seguintes variações:

Figura 6a – Variação do bumbo do samba rural paulista 1



Figura 6b – Variação do bumbo do samba rural paulista 2



Fonte: ANDRADE, 1991, p. 151.

Andrade (1991, p. 157) atribui o fato de os sambas rurais paulistas apresentarem sistematicamente quadratura musical aos negros africanos no Brasil, por sua complexidade e desenvolvimento musical, sobretudo do ritmo, terem adotado “por assim dizer, fisiologicamente, os processos estruturais da música europeia que ouviram.” Mas o que define a brasilidade da sincopação, segundo o seu pensamento, condiz com o fato de ter passado a organizar o corpo da melodia, sem se contentar “em fazer parte do acompanhamento” (ANDRADE, 1982b, p. 28), como acredita se caracterizar a sincopação africana, que estaria delimitada, portanto, ao ritmo instrumental. O pesquisador, no entanto, sugere ainda, como veremos adiante, uma origem da sincopação no contraponto do canto gregoriano, do qual migraria para as melodias populares.

Em suas coletas de documentos do cancionero popular e do folclore brasileiro, o pesquisador constata, portanto, o emprego recorrente da sincopação no acompanhamento da percussão, considerando a sincopação como uma constante no ritmo das manifestações musicais nacionais de origem negra. A sincopação aparece principalmente no primeiro tempo do compasso, seguida por duas colcheias no segundo, como na figura 6a transcrita acima. Frequentemente, no entanto, aparece nos dois tempos, conforme a figura 6b. Andrade (1991, p. 170) conclui que, nas manifestações mais especificamente brasileiras, a sincopação de “colcheia entre semicolcheias” aparece na melodia como “a solução afroamericana que se apresentava mais normal” na adequação dos versos ao ritmo musical, a exemplo do samba rural abaixo, em que ocorre no sexto compasso:

Figura 7 – Samba rural paulista

Fui pas - sa na pon - te A pon - te tre - meu
 A - gua tem ve - ne - no mo - re - na Quem be - bê mor - reu

Fui passar na ponte
 A ponte tremeu
 A água tem veneno, morena
 Quem beber morreu.

Fonte: ANDRADE, 1991, p. 137.

Um processo similar ocorre com o congo, cujas figuras executadas no ritmo da zabumba, formadas pela sincopação de colcheia entre semicolcheias no primeiro tempo do compasso, tal como documentado pelo pesquisador,

Figura 8 - Variação da zabumba do congo

Fonte: ANDRADE, 1982b, p. 50.

incorporam a melodia dos congos que, como informa Andrade (1982b, p. 17), possui origem africana. Musicalmente, no entanto, os congos soam aos seus ouvidos “bem afro-americanos, e particularmente afro-brasileiros”. Afinal, no congo “nada nos permite garantir qualquer tradição africana pura”, argumenta, considerando que “em compensação os elementos afro-brasileiros são abundantes, especialmente na sincopação” (ANDRADE, 1982b, p. 27-28).

Figura 9 – Luça Congo

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff contains the melody for the first line of lyrics: "Ôh que lu - ça lu - ça Congo Ôh que su - a pri - ma vai! Oh que lu - ça lu - ça". The second staff contains the melody for the second line of lyrics: "Congo Oh que su - a pri - ma vem!". The notes are primarily quarter and eighth notes, with some beamed eighth notes.

Ôh que luça luça Congo
Ôh que sua prima vai!
Ôh que luça luça Congo
Ôh que sua prima vai!

Fonte: ANDRADE, 1982b, p. 72.

Os congos derivam de danças primitivas que, “como em geral toda e qualquer dança das civilizações primitivas”, “buscam representar alguma coisa” (ANDRADE, 1982b, p. 106). A questão da representação identificada no congo e nas manifestações musicais primitivas em geral se associa aos interesses de uma coletividade ou de uma determinada ordem social, como comprovam os reinados ficcionais dos congos coloniais. Segundo Andrade (1982b, p. 18-19), os reinados ficcionais exerciam uma função social, e a significação dos reis, destinados primariamente a garantir a ordem da natureza e a organização da tribo, se transfere aos interesses da colonização do Brasil. O autor frisa que o sentido religioso do rei confere conseqüentemente o poder empregado em função de sua nova significação social (ANDRADE, 1982b, p. 108), e ao constatar a imprecisão das representações do misticismo primitivo, observa, recorrendo a Levy-Bruhl, que a imprecisão potencializa “o poder emotivo dessas representações” (ANDRADE, 1982b, p. 149). Um sentido similar se encontra nos maracatus e suas respectivas “nações”.

Figura 10 – Cabinda Velha

Le - van-te su - a ban - dei - ra De - fenda su - a Na - ção!

Levante sua bandeira
Defenda sua Nação!

Fonte: ANDRADE, 1982b, p. 162.

Afinal, como nota Andrade (1982b, p. 17), “os maracatus atuais parecem representar o que foram os congos primitivos” do Brasil colonial, de modo que “conservam a tradição dos reis negros meramente titulares” (ANDRADE, 1982b, p. 139). As manifestações musicais primitivas exercem a mesma função social que o autor lega para as religiosas no Brasil colonial, que funcionam como elemento de fusão protetora da coletividade. Como elemento de socialização, os cantos religiosos exerciam uma função unaninizadora e, concomitantemente, uma arregimentação geral, na medida em que “magicamente” fundiam a todos em uma “verdadeira comunidade sem classes” (ANDRADE, 1991, p. 15-16).

Ao identificar a “absorção das realidades da terra e dos naturais” (ANDRADE, 1991, p. 17-18), traduzida na utilização de elementos musicais nacionais que confe a autenticidade popular, Andrade inscreve determinadas manifestações musicais sob o signo da nacionalidade, uma vez que, produzidas inconsciente ou anonimamente, derivam de uma psicofisiologia ausente de personalidade ou individualidade (ANDRADE, 1991, p. 134). Quanto ao anonimato da arte popular, o que faz a sua “intensidade concentrada”, segundo Andrade, corresponde ao modo como a melodia e o ritmo se generalizam, perdendo o aspecto individual, ao mesmo tempo que concentram de forma inconsciente as qualidades ou os caracteres de um povo. O “ser de todos” que caracteriza a arte popular permanece, pois, a despeito de um eventual agenciamento por um sujeito individual que “se pudesse tornar assim, menos que um homem, um humano”, escreve Andrade (1976a, p. 32), associando o sentido de “pertencer a todos” a uma obra “realmente representativa da alma coletiva e despercebida”.

Como as manifestações musicais religiosas do Brasil colonial, os cantos de feitiçaria nacional, “fisiopsiquicamente falando”, esclarece Andrade (1983, p. 42), exercem um “efeito decisivo de encantação e hipnose no povo”, a despeito de uma incompreensibilidade textual e musical que os distancia da “normalidade popular” (ANDRADE, 1983, p. 54). Ao constatar que “parece mais ser uma criação de casta” que, tomando por base o que traziam do continente africano, foi aos poucos se deformando, Andrade (1983, p. 124) nota que, precisamente pelo processo de deformação, as melodias de feitiçaria apresentam os caracteres que considera legitimamente nacionais. Assim, a sincopação de colcheia entre semicolcheias, por exemplo, pode ser identificada nas melodias cantadas pelos catimbozeiros. Abaixo, na ilustração de um canto coletado no Rio Grande do Norte, a sincopação aparece em sua forma mais tradicional, ou seja, no primeiro tempo do compasso, seguida de duas colcheias:

Figura 11 – Catimbó



Mestre Carlos é bom mestre
 Que aprendeu sem se ensiná,
 Três dias levou caído
 Na raiz do juremá,
 Quando ele se levantou
 Foi pronto pra trabaiá.
 Trunfando na mesa escusa,
 Na sua mesa riá!

Fonte: ANDRADE, 1983b, p. 72.

ao passo que, no canto paraibano transcrito abaixo, o qual apresenta uma variação recorrente, como veremos adiante, a sincopação se manifesta no segundo tempo do compasso:

Figura 12 - Catimbó

Vamus prô ma - to a - pa - nhá ma - ra - cu - já

Di - ga a seu Mes - ti que ve - nha cá!

Vamos pro mato
 Apanhá maracujá!
 Diga a meu Mestre
 Que venha cá!

Fonte: ANDRADE, 1983b, p. 93.

Acerca das ilustrações acima, Andrade (1983b, p. 228) observa, consoante seu interesse pelo “ethos”, que o seu efeito sobre o ser consiste em uma “disponibilidade moral”, conforme a função religiosa das manifestações musicais primitivas, que agem “da mesma forma que os estupefacientes”. Ao violentarem e tirarem o ser de sua normalidade, atuam de modo que o mesmo perca “grande parte do seu individualismo”, retornando, segundo o autor, para o que Lévy-Bruhl denomina “mentalidade primitiva”, e integre uma parte da coletividade, ao perder parcial ou totalmente a sua “faculdade de reação intelectual”.

Assim como “a cantiga nacional buscou no povo os seus ritmos, os seus movimentos, escalas e linhas”, a sincopação de colcheia entre semicolcheias na melodia do cancionero popular e do folclore brasileiro constitui produto da determinação dos imperativos da fisiopsicologia brasileira, para a qual concorrem a “paisagem”, o “clima”, a “alimentação”, a “psicologia dos corpos” (ANDRADE, 1991, p. 92-93). A referida sincopação aparece tanto no samba paulista como no carioca, que em breve se institucionalizaria e nacionalizaria com o Estado Novo (VIANNA, 1995), quanto em praticamente todas as manifestações musicais coletadas nas pesquisas marioandradinas.

A sincopação de colcheia entre semicolcheias pode ser identificada ainda na melodia das cirandas que se conservam, segundo o

pesquisador, deformadas conforme os processos descritos anteriormente:

Figura 13 – Ciranda



Fonte: ANDRADE, 1982a., p. 44.

As cirandas, cujo “acompanhamento do canto era feito por um violão e um cavaquinho”, “ao ritmo das palmas dos da roda”, nota Andrade (1982a, p. 44), apresentam, como na ilustração acima, a sincopação de colcheia entre semicolcheias em sua forma mais comum, ou seja, no primeiro tempo do compasso, seguida por duas colcheias no segundo. E recorrentemente constam de variações da sincopação ou, mais precisamente, do paradigma do qual derivam:

Figura 14 – Ciranda

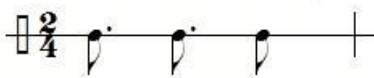



Ciranda vem chegando,
Por morte do carão!

Fonte: ANDRADE, 1982a, p. 45.

Afinal, como estipula Carlos Sandroni (2001, p. 24), a sincopação considerada signo de brasilidade decorre de um paradigma

produzido por uma imparidade proveniente da mistura sistematizada do que metricamente se compreende pela binaridade ou ternaridade das unidades de tempo do compasso, que desempenham um papel fundamental nos ritmos africanos subsaarianos, e que constam, conclui Sandroni, de manifestações musicais de diferentes lugares do continente americano onde se importaram escravos. Em notação musical convencional, o paradigma pode ser representado, segundo Sandroni (2001, p. 28), da seguinte maneira:



O referido paradigma se caracteriza fundamentalmente pela contrametricidade recorrente na quarta semicolcheia do compasso dois por quatro, observa Sandroni (2001, p. 30), ao constatar que  dele derivam variantes ou subdivisões como a sincopação de colcheia entre semicolcheias e a figura de colcheia pontuada seguida por semicolcheia, largamente difundida no Brasil desde meados do oitocentos:

Com efeito, o paradigma a partir do qual se sucedem os discursos sobre a brasilidade musical se difunde em toda parte no cancioneiro popular do final do oitocentos, como o lundu e o maxixe, de modo que as figuras derivadas do paradigma constituem formas largamente empregadas nas composições brasileiras escritas do oitocentos e do novecentos, que circulam como “sincopada” ou “tipicamente brasileira”, conforme informavam as partituras (SANDRONI, 2001, p. 30). Mas, antes de tudo, constam das manifestações musicais de tradição oral do Brasil, como comprovam as transcrições provenientes das pesquisas de Andrade.

Assim, a figura derivada do referido paradigma identificada na ciranda ilustrada na figura 14 se encontra igualmente no exemplo abaixo de um maracatu documentado nas pesquisas mariandradinas, configurando uma variação recorrente:

Figura 15 – Maracatu: Coroação

Ôh reis que vem de al - ta, Ra - i - nha se co - ro - a!
Êh zô, êh zô! Ra - i - nha se co - ro - a!

Ôh reis que vem de alta,
Rainha se coroa!
Êh-zô, êh-zô,
Rainha se coroa!

Fonte: ANDRADE, 1982b, p. 155.

O maracatu, que musicalmente “corre dinamizado estupefacientemente pelo batuque dilacerador da percussão”, segundo Andrade (1982b, p. 154), apresenta, no acompanhamento da percussão, conforme se depreende de suas anotações, tanto variações do paradigma estudado por Sandroni quanto a sincopação de colcheia entre semicolcheias, a qual, inclusive, figura na melodia do canto, tanto no primeiro tempo quanto no segundo tempo do compasso, como que comprovando a sua tese:

Figura 16 – Maracatu: Toada da Rainha

Ôh sã Ra-i - nha A ca - lun - ga é quem man - da!

Ôh sã rainha,
A calunga é quem manda!





Fonte: ANDRADE, 1982b, p. 156.

Ao “batuque dilacerador da percussão” rica de sincopações, portanto, as “negras velhas”, “embebidas pela percussão, dançam lentas, molengas, bamboleando levemente os quartos”, observa o poeta, que constata os gestos bruscos das bahianas, “como se um tremor” ou

“um sopro de inferno” perturbasse o arrebatamento provocado pelo ritmo sincopado (ANDRADE, 1982b, p. 154). Ora, os elementos musicais, sobretudo os dotados de contrametricidade, como as sincopações, repercutem no corpo, que corresponde com as estimulações, como atos reflexos provocados pelas sensações sonoras, o que constitui um tema fundamental ao pensamento marioandradino, como veremos adiante. Mas ao conceber os imperativos da psicofisiologia dos corpos como determinantes das normas da musicalidade de um povo, o autor subjuga a criação musical aos referidos imperativos, subordinados a uma nacionalidade. Assim, “o homem brasileiro traz na boca a melodia” que, segundo Andrade (1983, p. 43), “entorpece e insensibiliza todo o ser”.

A sincopação que se manifesta no Brasil, nesse sentido, caracterizada por uma aplicação imediata e constante do deslocamento do acento ou antecipação da thesis, segundo Andrade (1999, p. 476), surgiu de uma necessidade da fisiologia, na medida em que representa

uma realização imediata e espontânea das nossas maneiras de dançar, mais sensuais, provinda do clima talvez, e do amolecimento fisiológico das raças que se caldearam pra nos formar e formaram também o remeleixo, o requebro, o dengue.

Embora afirme que “o problema das origens permanece intrincado e sem bases atuais com que possa ser resolvido”, Andrade (1999, p. 477) sugere uma genealogia da sincopação brasileira. Para o autor, o movimento dengoso do corpo deformou  em  e, posteriormente, em . Andrade sugere ainda que a deformação que gera a sincopação de colcheia entre semicolcheias, influenciada por “nossa dinamogenia”, ocorre pela intermediação da tercina: .

Um exemplo do processo de deformação sugerido por Andrade se encontra em uma quadra de um coco coletado pelo pesquisador, que o define como uma “dança popular de roda, de origem alagoana, disseminada pelo Nordeste”. Provavelmente oriundo “dos negros de Palmares que o criaram como um canto de trabalho para acompanhar a quebra de cocos para a alimentação”, o coco apresenta um “ritmo sincopado” e, na qualidade de canto de trabalho, como o exemplo



abaixo, abandona o aspecto de prazer desinteressado, sendo extraordinariamente comovente, constata Andrade (1999, p. 146-147):⁷

Figura 17 – Coco da Usina

Ai, eu com - prei u - ma ter - ra, oh u - si - na Si vo - cê é bom co -
 Pra mi - nha u - si - na as - sen - tá, oh u - si - na
 quei - ro, oh u - si - na! Que - ro vê me desman - cha!

Ai, eu comprei uma terra, oh usina
 Para minha usina assentar, oh usina
 Se você é bom coqueiro, oh usina!
 Quero ver me desmanchar!

Fonte: ANDRADE, 1999, p. 147.

Andrade (1999, p. 148) observa que “os ritmos ora se diluem na comodidade”, de modo que a figura de sincopação  se configura como uma intermediação com a tercina. Assim, sugere que uma grafia aproximada seria fixar a notação do coco acima por meio da figura tercinada: .

O conceito de sincopação se define, por fim, como efeito de ruptura produzido no discurso musical por meio do deslocamento do acento, o que perturba a regularidade da acentuação. Sandroni (2001, p. 20-21) observa que a teoria musical a conceitua como um desvio da ordem normal do discurso musical, como uma articulação fora do lugar, constituindo uma contradição com um fundo de metricidade definido pelo pulso, cuja regularidade o ritmo pode confirmar ou contradizer, o que se expressa respectivamente pelas noções de cometricidade ou contrametricidade. Mas o que a teoria musical compreende pelo referido

⁷ Mário de Andrade observa que “sob o ponto de vista exclusivamente musical, o coco tem um interesse enorme”, e que “das nossas formas populares, é a que tem mais uma importância coral enorme”. Conclui que “pela variedade com que o coral se manifesta nele se vê que tesouro ele oferece pros nossos compositores desenvolverem não só em música vocal como instrumental também.”

conceito, ou seja, um “som executado no momento do impulso que se prolonga para o apoio”, de modo que “a prolongação de som do impulso para o apoio determina que o acento natural do apoio seja antecipado”, constituindo um “acento sincopado” (SCLIAR, 1986, p. 6), consiste em uma noção precedida pela concepção de regularidade de compasso inadequada aos ritmos africanos e, por conseguinte, aos ritmos brasileiros.

Conforme a compreensão de Andrade (1991, p. 91), “a obrigação do acento” na sincopação representa uma “balela europeia”. Ao constatar que, no Brasil, a sincopação consiste em um elemento constante em vez de um efeito, e que frequentemente se manifesta sem acentuação, afirma que, em detrimento de uma “diversidade” do ritmo ou “um contratempo alongado como na Europa”, constitui uma “normalidade” que caracteriza a “nossa maneira de ritmar”. E, nesse sentido, o que diferencia musicalmente uma nação, segundo o autor, condiz com a “psicologia racial”, derivada dos corpos e de sua respectiva psicofisiologia, aos quais estaria igualmente condicionada a linguagem, que, de acordo com uma compreensão rousseauiana, compartilha a mesma origem com a arte musical (ANDRADE, 1991, p. 92-93).

Ao afirmar que os compositores nacionalistas modernos utilizam admiravelmente a sincopação nacional, Andrade (1991, p. 90) constata o emprego por parte dos compositores eruditos dos elementos musicais que considera representativos da fisiopsicologia do povo brasileiro, confirmando a sua proposição de que “nossos compositores podem conceber normas caracteristicamente brasileiras” (ANDRADE, 1976a, p. 80), que conferem o “ethos” que, como argumenta Jorge Coli (1998, p. 372), se traduz pelo esforço social consciente do compositor. Assim, a composição nacional se define, para Andrade, por pretender se “caracterizar nacionalmente” se servindo dos caracteres musicais considerados brasileiros. Para tanto, os compositores dispõem da sincopação, dos movimentos cancioneiros de “toadas, emboladas, lundus, sambas e catiras”, enumera o autor, sugerindo que os referidos elementos conferem o dinamismo que caracteriza a musicalidade do nosso povo, expressa por acentuações fortes, compassos estreitos e multiplicidade dos acentos provocada pela sincopação (ANDRADE, 1991, p. 90).

A partir justamente dos elementos mais tradicionalmente populares, o ritmo da canção erudita nacional adquire uma “calma nova”, uma “perfeição”, escreve Andrade (1991, p. 90-93), que constata o emprego de caracteres musicais considerados nacionais entre os compositores brasileiros, como Camargo Guarnieri e Francisco Mignone que, em “seu afro-brasileirismo musical da fase mais recente”, encontra, de acordo com Andrade, soluções cançãoeiras “muito bonitas musicalmente”.

Antes de tudo, o que tal constatação indica condiz com a conformação, segundo as proposições marioadradinas, do nacionalismo musical no Brasil, precedida pela consolidação dos caracteres nacionais no oitocentos e pela “lição europeia da fase internacionalista” a partir da qual os compositores brasileiros apreenderiam o processo de nacionalização consciente da arte musical erudita, a partir do folclore e do popular, formando o tronco tradicional da nacionalidade musical brasileira (ANDRADE, 1991, p. 24). Com isso, finalmente o desenvolvimento social da arte musical no Brasil atinge “a nacionalidade”, conforme “a evolução musical de qualquer outra civilização” (ANDRADE, 1991, p. 15). Para tanto, os caracteres musicais brasileiros contribuem para a funcionalidade, para a continuidade de uma tradição por meio de elementos considerados nacionais. Ao mesmo tempo, representam, para “a mais coletivista de todas as artes” (ANDRADE, 1991, p. 14), sobretudo na forma da sinfonia, um sentido de coletividade e de unanimidade, associado com a função social do folclore e do popular, apropriado para a constituição de uma comunidade e de uma cultura nacional.

Na medida em que a fase do nacionalismo musical exerce finalmente “uma função verdadeiramente nacional e social”, Andrade (1991, p. 24-26) comemora a referida fase como superior a todas as demais: “Todas as outras foram mais ou menos inconscientes”, observa, “ao passo que a atual”, conclui se referindo ao nacionalismo musical moderno, emerge dirigida pela vontade, pela razão e pelas decisões humanas, visando a uma “criação mais funcionalmente racional”, o que para o autor revela o “sentido profundo” do nacionalismo musical. Para Andrade, o compositor brasileiro representa um ser “sacrificado” que, em sua “luta fecunda mas sacrificial” pela nacionalização musical, tem “um destino prefixado a cumprir” que o impossibilita de ser esteticamente livre, como seria em uma prometida fase cultural, como conjectura o autor.

Andrade entende por “cultura” o reflexo das “realidades profundas da terra”, prevendo um momento em que a criação musical seria “simplesmente nacional” em vez de “nacionalista”. Ora, o nacional deve ser compreendido pragmaticamente em sua necessidade e, sobretudo, em sua transitoriedade, que caracteriza igualmente o racionalismo da fase nacionalista, uma vez que o primitivismo, que subjaz ao nacionalismo musical marioandradino, representa uma forma de suspender a racionalidade e, por conseguinte, a concepção de sujeito, de realidade e de sua representação. Afinal, o primitivo se caracteriza por um estado mental “bastante diverso da nossa maneira exclusivamente... intelectual de pensar”, reconhece Andrade (1944, p. 24), que o associa ao para ou prelogismo que identifica na poesia moderna, cuja disposição musical, como constataria Nietzsche (2005, p. 32), incita a uma destruição da individualidade por meio do sentimento de unidade, suspendendo, por conseguinte, a oposição entre sujeito e objeto.⁸

Assim, podemos inferir que a asserção da “luta fecunda mas sacrificial” encena a desindividualização ou despersonalização do compositor em seu oferecimento de si, o abandono de sua individualidade e sua transfusão na humanidade, conforme o culto dos mortos constitutivo do modo de vida dos povos primitivos que, por meio dos rituais, presentificam repetidamente a sua identidade cultural (TÜRCKE, 2010, p. 138-140). Com seu “destino prefixado”, o compositor representa o eleito cuja morte provoca a unanimidade entre os outros, uma vez que o sacrificado unifica toda uma coletividade e, por meio da morte, concilia a coletividade com a sua origem (TÜRCKE, 2010, p. 153-161).

Ao convocar, em meados dos anos 1940, um banquete para discutir a nacionalização musical semanalmente no jornal, o escritor paulista afirma que a utilidade requer, como os primitivos, sacrificar liberdades, veleidades e pretensões pessoais e adotar a “arte-ação”

⁸ Na poesia, o correlato do anonimato da arte popular se encontra na dissolução do eu, como nota Susana Scramim (2014, p. 45) ao analisar as cartas a Carlos Drummond de Andrade. Curiosamente, a “suspensão e a abolição do eu considerado em sua identidade” ocorre justamente em procedimentos de vanguardas como o expressionismo e o surrealismo (SCRAMIM, 2007, p. 167), consideradas como arautos da autonomia da obra de arte e do artista.

(ANDRADE, 1989, p. 130). A ação que indissocia da arte, como em seu conceito de artesanato (Cf. ANDRADE, 1963), evoca a indecidibilidade entre sacrificar e oferecer presente nos termos grego e latino para ação, e recorda que a morte sacrificial significa a ação propriamente humana (TÜRCKE, 2010, p. 139), ou seja, o que caracteriza o humano em sua humanidade ou negatividade. O conceito de utilidade em Andrade antecede, evidentemente, o racionalismo e o mercantilismo, que contribuem para a consolidação do individualismo que caracteriza as sociedades ocidentais, fundamentadas no utilitarismo da economia capitalista. Assim como o interesse, a utilidade adquire o significado de uma contraprestação fundamental para a manutenção da comunidade, o que precisamente conforma o destino do compositor. Afinal, para Andrade, a arte representa um dom que, como nas sociedades primitivas, implica a obrigação de retribuir, conforme as instituições das prestações totais e do potlatch, que constituem a economia das sociedades primitivas, nas quais liberdade e autonomia se confundem com mecanismos de obrigação, como constata Marcel Mauss (2013, p. 30), ao concluir que as referidas instituições esclarecem a teoria sacrificial.⁹

2.2. UM SENTIDO NACIONAL

A partir de uma perspectiva de formação e institucionalização, o desenvolvimento da arte musical se define, para Andrade, dialeticamente entre o particular e o universal, como observa Jorge Coli (1998, p. 372), ao constatar que a sua “regra absoluta” se refere ao fato de “que o universal passava pelo nacional”. O conceito a partir do qual elabora uma tradição que se inscreve na “bela continuidade nacional” (COLI, 1998, p.17) consiste, portanto, em uma beleza institucionalizada, associada a uma construção de forma e de sentido. A proposta de nacionalização de Andrade, no entanto, envolve uma problematização dos preceitos que regem a arte institucionalizada. Portanto, o referido sentido deve ser compreendido como faculdade intelectual e, ao mesmo tempo, sensual, o que representa um problema para a concepção de contemplação desinteressada das Belas Artes, fundamentada nos

⁹ Mauss e Hubert (2013, p. 11) constatam ainda que o rito sacrificial, ao equiparar os adoradores aos deuses ou totens, “tem por objetivo manter e garantir essa vida comum que os anima e os associa.” O rito sacrificial, assim, implica a indiferenciação entre o alto e o baixo, o culto e o inculto, o sagrado e o profano.

conceitos de representação e de contemplação. Como constata Travassos (1997, p. 39) acerca do primitivismo marioandrado, Andrade recusa as teorias do Belo ao focalizar “a sensibilidade e sua relação com outras faculdades humanas”. A identificação proposta por Travassos (1997, p. 31) das concepções de Andrade com a tese da arte como expressão que, a partir do setecentos, suplanta as teorias da arte como imitação da natureza e instrumento de edificação moral e religiosa, o comprova.

Nesse sentido, a nacionalização musical projetada pelos modernistas no Brasil, fundamentada na apropriação de elementos musicais do cancionário popular e do folclore pelo meio musical erudito, representa, segundo Travassos (2000, p. 35-39), um desafio: a identificação imediata e emocional com uma musicalidade brasileira. A afirmação de uma nova sensibilidade moderna, pressuposta pela referida identificação, implica, portanto, a construção de um sentido e de um sentimento nacionais paradoxalmente no interior de uma arte considerada desinteressada, o que se resolve, como veremos, com a proposição de uma arte de ação ou artesanato.

Ora, considerando que a tradição em construção no mesmo processo se converte em elemento legitimador da renovação pretendida pelo modernismo brasileiro, de modo que, ontologicamente entremeado na polarização entre o universal e o particular, ser moderno converge com ser nacional, a afirmação de uma sensibilidade moderna equivale a um processo de nacionalização da estesia. Equivale, mais precisamente, a sobrepor a aceção de estesia como sensibilidade ou perceptibilidade tátil que processa as informações que operam sensivelmente sobre o corpo e que precede a significação, motivo de sua inferiorização pela filosofia desde a Antiguidade, ao conceito de estesia como sentimento do Belo, subordinada, por sua vez, ao conhecimento, como estipula Baumgarten (1993, p. 12) e, posteriormente, Kant. Kant (2010, p. 75-82) compreende que, embora o seu fundamento de determinação consista no sentimento, em vez do conceito, o belo pertence ao entendimento na medida em que se submete a uma regra universal, a qual possibilita associação com uma representação como conhecimento, em conformidade com o aristotelismo, como veremos.

Em contraposição ao conceito de belo, a proposta de nacionalização musical de Andrade prescreve, a partir da premissa da utilidade, uma arte orientada por uma estesia, a qual resulta de um processo de nacionalização que pretende atingir os sentidos, os sentidos

intelectuais e, sobretudo, os sensoriais ou corporais. Assim, a nacionalização da arte implica sintetizar a fisiologia e a psicologia do ser disposto aos sons musicais, ativando a sensibilidade musical dos sentimentos suscitados pelos sons, associados ao sentimento de pertencimento a uma comunidade nacional. Para tanto, requer reparar o som musical da aconceptualidade, ininteligibilidade ou irrepresentabilidade de que fora acusado desde a Antiguidade e que permanece no formalismo musical inaugurado na modernidade por Hanslick. Notadamente influenciado por Kant, Hanslick (2002, p. 16) concebe uma contemplação musical pura definida como “um contemplar com entendimento”, o qual implica “um representar e um julgar” que exclui “todo o interesse material”. Ao recusar a representação de sentimentos e pensamentos para o belo musical, Hanslick (2002, p. 41-42) reivindica a autonomia do belo musical, compreendido por “formas sonoras em movimento” com “fim em si mesmo”, que representam unicamente “ideias musicais”.

Apesar de estabelecer a pura contemplação como a contraparte da excitação sentimental especificamente musical, Hanslick (2002, p. 78) reconhece o “intenso momento sentimental” da arte dos sons e o situa no “ponto em que radicam as mais antigas acusações contra a arte sonora”, que se justificam, segundo o autor, se praticada simplesmente “como um meio de suscitação de ‘afetos indeterminados’, como alimento do ‘sentir’ em si.” Portanto, Hanslick (2002, p. 64-66) considera a peculiaridade do “poder de influir sobre os sentimentos” da arte musical, bem como o “excesso de poder em comparação com as outras artes” devido ao “fator sensorial que suporta em toda a fruição da beleza o fator espiritual”, igualmente “maior do que das demais artes”. Apenas atribui o seu “efeito intensivo” sobre a “vida nervosa” para a fisiologia e a psicologia que, processando respectivamente sensações e sentimentos, atuam na interpretação dos materiais musicais, inclusive os elementares que, segundo Hanslick (2002, p. 27), consistem em si em “caracteres”. O pensamento musical de Andrade dialoga constantemente com o de Hanslick, como acusa a sua linguagem, suplantando, muitas vezes, o seu formalismo. Afinal, ao postular que “o belo tem em si mesmo o seu significado”, Hanslick (2002, p. 57) advoga a “beleza formal” contra o “fantasma da ‘significação’,” ao passo que o modernista insiste na significação, ainda que caracterizada pela arbitrariedade e convencionalidade, ao recusar uma contemplação musical pura que exclua o interesse material e que se sustente no conceito de contemplação proveniente de Kant.

Ao elencar determinados elementos como caracteres das manifestações musicais brasileiras, compreendidos indistintamente como aspectos da morfologia ou da fisiologia e como aspectos singularizantes, como sentido e sentimento constituidores de uma comunidade, contribuindo decisivamente para a sua naturalização e institucionalização, Andrade recorre a um tema caro ao seu pensamento, qual seja, como um elemento musical passa a ter um valor significativo no interior de uma cultura (COLI, 1998, p. 350). A capacidade de uma forma musical assumir um valor significativo constitui justamente o argumento de Carlos Sandroni. Para o autor, existe uma relação entre o tipo de contrametricidade configurada pelo paradigma que, segundo Sandroni (2001, p. 31-32), subsiste na sincopação de colcheia entre semicolcheias, que considera sua mais importante variação, e certa concepção de “tipicamente brasileiro”. Portanto, em detrimento de um aspecto “puramente formal”, a sincopação se caracteriza por ser “carregada semanticamente”, estando “associada com o ‘Brasil’, com ‘negro’ e com ‘popular’” (SANDRONI, 2001, p. 47).

Nesse sentido, uma determinada musicologia no Brasil considera a sincopação signo “de certa ‘especificidade musical’ brasileira”, e atribui, como constata Sandroni (2001, p. 19-20), a sua paternidade aos africanos vindos ao continente americano com o regime escravocrata, embora Andrade (1972, p. 32) a considere “mais provavelmente importada de Portugal”. Andrade (1972, p. 30) confere a uma mesma origem as manifestações musicais europeias e brasileiras, cujos elementos da melodia, provenientes da fatalidade da dicção, frequentemente coincidem com o ritmo discursivo do canto gregoriano.¹⁰ O autor sugere a possibilidade de um conflito dos elementos de ritmo oral, desprovidos de valores de tempo musical, com o ritmo posteriormente organizado “que Portugal trouxe da civilização europeia”, caracterizado pelo “mensuralismo tradicional europeu” (ANDRADE, 1972, p. 31), a que se sujeitariam as manifestações primitivas brasileiras, como indica a quadratura musical amplamente manifesta nas pesquisas marioandradinas:

¹⁰ A esse respeito, cf. FREITAS, Sérgio. P. R. A memória e o valor da síncope: da diferença do que ensinam os antigos e os modernos. In: *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 22, p.127-149, jul. -dez., 2010.

Figura 18 – Quadratura musical

The image shows a musical score in 2/4 time on a treble clef staff. The melody consists of 8 measures. Brackets above the staff indicate phrasing: two brackets of length 2, two of length 4, and two of length 4. The lyrics are: "Fui pas-sa na pon-te A pon-te tre-meu A-gua tem ve-neno mo-re-na Quem bebê mor-reu".

Fui passar na ponte
A ponte tremeu
A água tem veneno, morena
Quem beber morreu.

Fonte: Adaptada de ANDRADE, 1991, p. 137.

A quadratura musical consiste na organização do discurso musical mediante a simetria de um conjunto de unidades compostas por pares formados de fragmentos proporcionais da melodia. A quadratura comprova a incorporação de formas europeias que Andrade compreende sob o signo da deformação que as torna constitutivas da musicalidade brasileira. Por outro lado, as melodias desprovidas de quadratura fornecem, segundo Andrade (1972, p. 64), elementos “para a criação da melodia infinita caracteristicamente nacional.”

O referido conflito do ritmo oral com o ritmo mensurado se transforma em um elemento de expressão musical do brasileiro que, conforme Andrade (1972, p. 32), torna o ritmo uma expressão racial. Como vimos, a sincopação representa uma formação inconsciente, proveniente de movimentos determinados pela fisiologia, constitutiva de sentido de especificidade nacional ou racial da musicalidade brasileira. O processo de sintetização da fisiologia e da psicologia para a atribuição de um sentido intelectual para a estesia provocada pelos sons musicais, como requer a proposta de nacionalização musical, representa a confirmação da capacidade de uma forma musical assumir um valor significante. Para tanto, Andrade (COLI, 1998, p. 124) sugere, como elementos do dinamismo musical que operam fisiopsicologicamente, o ritmo, a melodia e o texto que, somados, conformam o “misterioso dinamismo do som”.

Curiosamente, a noção de dinamismo se encontra em Hanslick (2002, p. 24-27), que compreende que o movimento dos elementos

musicais expressa um dinamismo que analogicamente se associa ao dinamismo de um movimento, inclusive dos sentimentos, de modo que a interpretação musical envolve a fisiologia e a psicologia da sensação e do sentimento, respectivamente. O autor sugere que o dinamismo musical oferece uma figura cuja impressão tem analogia com a impressão das sensações, ao modo de uma “substituição de uma impressão sensorial por outra”, “assim como fisiologicamente um sentido pode (...) substituir outro”, compara Hanslick (2002, p. 33). O autor conclui que, em detrimento da especificidade dos sentimentos, a arte musical representa apenas o seu dinamismo, para o que concorrem os elementos musicais como a harmonia e a melodia, que considera espirituais, e o ritmo que, por sua vez, considera sensual. No entanto, Hanslick (2002, p. 18) estipula que “o conhecimento de um objeto e a sua ação imediata sobre a nossa subjetividade são coisas diametralmente opostas”, privilegiando o conhecimento conforme a sua concepção de contemplação musical pura, o que significa que o belo residiria antes no conhecimento do objeto do que no objeto propriamente dito.

Contrariamente a Hanslick, o modernista revela um crescente interesse pelos efeitos da fisiopsicologia musical. Andrade (1995a, p. 46-47) diverge ainda de Hanslick ao contrapor o “belo puro”, que afirma exceder a compreensibilidade da percepção humana, com a noção de “intuição pura”, com a qual define a arte musical como uma expressão cuja compreensão condiz com a sua natureza intuitiva. Preocupado com os efeitos de ordem corporal e moral da fisiopsicologia musical, bem como com a popularização e tradicionalização dos cantos nacionais e marciais que politicamente representam as massas, Andrade (COLI, 1998, p. 122-123) compreende que tanto o valor de um texto quanto o do ritmo constituem elementos insuficientes para decidir o valor musical quanto a sua ação e aceitação pelas massas. O segredo para dinamizar as massas, para “mover os corpos e aquecer os corações”, revela Andrade (COLI, 1998, p. 124), consiste em sua associação conjunta com a melodia. Para Coli (1998, p. 21), a noção marioandradina de “dinamismo do som” representa uma ampliação do dinamismo a elementos como a melodia e a harmonia que, contrariamente ao ritmo, criam uma disponibilidade intelectual que induz a uma resposta ativa. Afinal, o ritmo “anula a racionalidade”, argumenta Coli (1998, p. 20), ao passo que a melodia e a harmonia “provocam uma resposta ativa”, ainda que vaga (COLI, 1998, p. 131).

Com efeito, Andrade (COLI, 1998, p. 131) considera as expressões de ritmo e melodia como “realidades expressivas profundas” efetivamente comunicadas pelas manifestações musicais, mesmo sem a contribuição intelectual da palavra. Conforme o autor, a expressão musical pode derivar exclusivamente do dinamismo da fisiologia, a exemplo de elementos constantes de ritmo como a binaridade dos cantos nacionais e marciais em que, cantados caminhando “contra o inimigo da coletividade, tanto externo como interno”, escreve Andrade (COLI, 1998, p. 128), a binaridade do passo condiciona a binaridade do ritmo. Por outro lado, pode derivar do dinamismo da fisiopsicologia que, por sua vez, inclui o conhecimento intelectual. Nesse caso, Andrade inclui a tercina e sincopação de colcheia entre semicolcheias como elementos balanceados que, no campo dos cantos nacionais e marciais, abrandam a binaridade de modo que o brasileiro “sai gingando sincopado”, conclui Andrade (COLI, 1998, p. 129) ao evocar no contexto do Estado Novo um hino da Revolução Constitucionalista de 1932, aludindo ao passado ainda recente da escravidão que estigmatiza os “filhos da Mamãe Preta das senzalas!”.


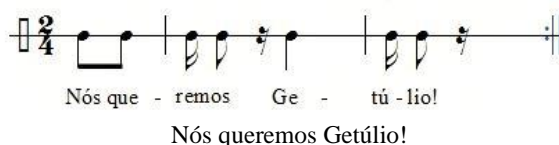
O motivo da escravidão recorrentemente analisado pelo modernista se inclui no mesmo caso, uma vez que, como explica Andrade (COLI, 1998, p. 30), o dinamismo da psicologia interfere no dinamismo do corpo, constituindo um dinamismo da ordem da fisiopsicologia. O motivo da escravidão consiste em uma semicolcheia seguida de uma colcheia:  respectivamente em arsis ou impulso e em thesis ou apoio. Andrade (1976a, p. 109) interpreta o ritmo representado pelas figuras de semicolcheia e colcheia como significação da “fatalidade abatida” proveniente da escravidão, conforme empregada por determinados compositores eruditos, atribuindo valor que exprime uma fatalidade que nos subjuga, um decreto perverso do destino ou uma punição que nos escraviza, argumenta Andrade (COLI, 1998, p. 130). Ao constatar o seu aparecimento em uma “manifestação de interesse nacional do povo paulista”, ocorrida em 1930 e em que, apropriada pela coletividade, a “batida da escravidão e da fatalidade” apresenta um deslocamento da acentuação, Andrade (1976a, p. 110-111) identifica no deslocamento altivo e intencional da acentuação “uma reação contra a fatalidade abatida”.

Figura 19a – Dinamogenia política 1



Ge - tú-lío! Ge - tú-lío! Ge - tú - lío e João Pes - so - al!
Getúlio! Getúlio!
Getúlio e João Pessoa!

Figura 19b – Dinamogenia política 2



Nós que - remos Ge - tú - lío!
Nós queremos Getúlio!

Fonte: ANDRADE, 1976a, p. 106.

Ao retomar o motivo da escravidão em meados dos anos 1940, no contexto do Estado Novo, Andrade (COLI, 1998, p. 130) observa que a melodia interfere “modificando psicologicamente o sentido de destino, de fatalidade do ritmo em si.” Assim, mediante um movimento ascendente, a melodia, “sem tirar o valor ‘fatalidade’ do motivo”, transforma “o abatimento e escravidão” em um “sentimento de entusiasmo e de confiança”, ao passo que, mediante um movimento repetido, preserva o valor de abatimento e escravidão, adquirindo um valor “intelectual” que para Andrade (COLI, 1998, p. 131) se traduz em “uma palavra de escravidão”. Portanto, a despeito da contribuição intelectual da palavra, sentido e sentimento se confundem nas expressões musicais da ordem da fisiopsicologia, em que a fisiologia e a psicologia se integram de modo que o som musical assumo um valor significativo, ainda que o autor termine “por excluir a possibilidade de se perceber o som numa ‘pureza’ significante”, como observa Coli (1998, p. 21) ao constatar como vastos e vagos os campos que a cultura demarca historicamente na arte musical.

Na mesma manifestação em que Andrade identifica o motivo da escravidão, ocorrida no limiar dos anos 1930, o autor transcreve um documento de que consta a sincopação de colcheia entre semicolcheias:

Figura 19c – Dinamogenia política 3

O po - vo não vai no em - brulho! O po - vo só quer Ge - tú - lio!

O povo não vai no embrulho,
O povo só quer Getúlio!

Fonte: ANDRADE, 1976a, p. 106.

A manifestação ocorre em meio a um processo da democracia que, no entanto, revela a crise que precede eventos significativos como a Revolução de 1930, a Revolução Constitucionalista de 1932 e o advento do Estado Novo, o qual consolidaria a inserção do corpo sob a ordem do Estado. Para o autor que analisa a “reação da personalidade coletiva” a partir das dinamogenias coletadas, o documento acima ilustra as dinamogenias que, como os hinos, as marchas, as cantigas, que o povo generaliza, embora “mais incisivas psicologicamente”, “abafam o individualismo e despertam o movimento e, conseqüentemente, o sentir em comum” (ANDRADE, 1976a, p. 105). A dinamogenia constitui justamente o movimento do corpo que corresponde ao dinamismo dos elementos musicais, e a sincopação de colcheia entre semicolcheias presente na dinamogenia, segundo Andrade (1976a, p. 107), “demonstra o estado da alma coletiva no momento em que, depois de passado o entusiasmo idealista”, conclui o autor, “o povo cai na dança”.

O significado de alegria somado com “o desejo de farra” e “a comicidade das palavras” que, segundo o autor, demonstram a psicologia que influencia os criadores da dinamogenia documentada, aparentemente se depreende tanto do dinamismo da fisiopsicologia da sincopação quanto da contribuição propriamente intelectual da palavra proveniente do uso recorrente da sincopação relacionado com determinados significados, como sugerem os textos das manifestações coletadas pelo pesquisador. Nas melodias dos pastoris transcritos abaixo, por exemplo, intitulados “Vamos dançar” e “Vamos brincar”, respectivamente, a sincopação de colcheia entre semicolcheias aparece associada com o significado dos versos que encontra um correlato na interpretação de Andrade da sincopação na dinamogenia analisada:

Figura 20 – Vamos dançar

Vamos dan - çar no nosso pre - sé - pio Com pandeiros e flautas tocando Vamos dan -

çan - do Com cha - péus de palhinha ama - re - la Compa - nheiras alegres can - tan - do!

Vamos dançar no nosso presépio
 Com pandeiros e flautas tocando
 Vamos dançando
 Com chapéus de palhinha amarela
 Companheiras alegres cantando!

Fonte: ANDRADE, 1982a, p. 375.

Figura 21 – Vamos brincar

Vamos compa - nhei - ras Vamos compa - nhei - ras Vamos compa - nhei - ras

A - qui brin - car A - qui brin - car A - qui brin - car

A - qui neste bosque Aqui neste bosque Aqui neste bosque Vamos bai - lar bai - lar

Vamos to - das bai - lar bai - lar Va - mos todas bai - lar

Vamos companheiras
Aqui brincar
Aqui neste bosque
Vamos bailar, bailar
Vamos todas bailar

Fonte: ANDRADE, 1982a, p. 364.

Assim como se manifesta associada aos significados evocados pelos versos acima, apesar da afeição pesarosa da melodia transcrita na figura 22, conferida pela tonalidade menor, a figura da sincopação aparece frequentemente em versos que comemoram a vadiagem, a exemplo do pastoril transcrito abaixo:

Figura 22 – Pastoril: Coro de Abertura

Boa noite meus senhores Viemos cumprimentar Que já é chegada a

5 ho-ra Nós queremos vadiar! Boa noite meus senhores Viemos cumprimentar Que já é chegada a

9 ho-ra Nós queremos vadiar!

Boa noite meus senhores
Viemos cumprimentar
Que já é chegada a hora
Nós queremos vadiar!

Fonte: ANDRADE, 1982a, p. 359.

A ilustração acima consiste na transcrição da primeira estrofe do coro de abertura de um pastoril, que precede os versos a seguir que comprovam, como constata Andrade (1982a, p. 351), o processo de profanação do pastoril iniciado na Europa, de modo que, introduzido no Brasil, “nenhum dentre os que nos foram preservados” conserva “a religiosidade popular”.

Ai, vamos todas dar prazer ao povo!
Viva a folia neste grande festival!

Para o autor, a profanidade do pastoril reside no sensualismo associado ao fato de provir de uma “importação burguesa” e de consistir em uma “imposição erudita”, o que representa para o autor, movido pela mesma preocupação com a popularização e a tradicionalização dos cantos nacionais e marciais, “uma verdadeira superfectação, que jamais chegou a se nacionalizar propriamente, e nem mesmo a se popularizar” (ANDRADE, 1982a, p. 350-351). Em detrimento de “popular”, Andrade caracteriza o pastoril como “popularesco”, mais precisamente como um “popularesco urbano cujo cosmopolitismo” o desvaloriza

etnograficamente na medida em que “infeccionou as camadas populares” se tornando signo de “libertinagem”.

Toque, toque, toque,
Vamos a tocar,
Que hoje é o dia
De nós vadiar!

Posteriormente, Andrade esclarece o que musicalmente diferencia segundo sua compreensão o “popularesco” do “popular”, o qual se caracteriza por ser naturalmente tradicional e, por conseguinte, considerado como folclore. A natureza do “popularesco”, por sua vez, condiz com a condição de se sujeitar ao “elemento de transitoriedade no tempo” proveniente da “noção de moda”, uma vez que, por seu “semieruditismo”, o “popularesco” implica “civilização” e o “progresso”. Apesar de um aparente moralismo, a argumentação de Andrade (COLI, 1998, p. 178) revela uma preocupação fundamental, pois sustenta que, na medida em que se civiliza, o “povo urbanizado” reage contra o folclore conservado na cidade, reproduzindo, segundo o autor, a atitude da “repressão policial” motivada pelos mesmos conceitos. O “verdadeiro sentido popular” se revela, portanto, no anonimato que caracteriza “a obra de arte mais importante”, a “popular” que identifica “um povo” em detrimento de “um homem”, assevera Andrade (1995a, p. 61-62), desvelando a idealização e, sobretudo, a indefinição do conceito de “povo” que subjaz a tal distinção, ao concluir que o “povo em geral” goza a obra de arte como um prazer particular que o autor qualifica como animal, uma vez que parece incapaz de atingir a “idealização em que pairam amizade e amor.” A idealização aspirada por Andrade nomeia, psicanaliticamente, a sublimação do desejo por meio da arte.

O signo de “libertinagem” proveniente do “popularesco” que Andrade (1982c, p. 93) identifica a partir da profanação do pastoril parece se estender a outras manifestações populares. Tanto que o autor observa que a “religiosidade” se manifesta “deformando o sentido religioso dos autos primitivos” do bumba meu boi em favor da “comicidade”:

Figura 23 – Baiano do Boi



Meu boi bo - ni - to Boi Ma - ra - ca - já Baixa a ca - be - ça Vamos va - di - ar!

5
Euá êh bum - ba Fol - ga meu boi.

Meu boi bonito
Boi Maracajá
Baixa a cabeça
Vamos vadiar!
Euá êh bumba
Folga meu boi.

Fonte: ANDRADE, 1982c, p. 99.

Novamente o verbo “vadiar” aparece associado com a sincopação de colcheia entre semicolcheias, tanto na transcrição do bumba meu boi acima, quanto no coco dos cabocolinhos transcrito abaixo, colaborando para o sentido da interpretação marioandradina da sincopação presente na dinamogenia documentada em 1930, analisada anteriormente.¹¹

¹¹ Cf. p. 62 desta tese.

Figura 24 – Coco dos cabocolinhos



Va - de-ia, Ca - bo - co - li - nho, Sô fei-to no va - di - ál!

Vadeia, cabocolinho,
Sou feito no vadiar.

Fonte: ANDRADE, 1982b, p. 204.

Ora, o referido verbo representa um conflito com a ideologia do trabalhismo institucionalizada pelo governo Vargas, que estabelece ao mesmo tempo “o controle e a censura exercidos pelo Estado sobre as manifestações culturais do povo” (MATOS, 1982, p. 90), intensificados a partir do Estado Novo. Notadamente, o referido controle sensibiliza o pesquisador que lamenta o fato de que, nas regiões “devastadas pelo progresso”, as manifestações populares “lutam furiosamente com a... civilização”, hesita Andrade (1982a, p. 69), que interpreta o fato sob o signo dos mesmos conceitos que atribui ao “popularesco”. O seu nacionalismo contrasta, pois, tanto com o progresso trazido pela civilização que impede a constituição de uma civilização tropical, filha do calor, quanto com o trabalhismo, como atesta o recorrente “Ai! que preguiça!...” de seu mais significativo personagem, materializado, de certa forma, na figura do jabuti, que simboliza a calma ancestral da tradição dos povos da terra. Assim se pode compreender o significado da “calma nova” e da “perfeição” conquistadas pelos compositores nacionalistas com a incorporação dos elementos mais tradicionalmente populares. Afinal, Andrade (1982d, p. 21) associa seu “maior sinal de espiritualidade” a “odiar o trabalho” tal como concebido nas “civilizações chamadas ‘cristãs’”, ao confirmar, para a Editora Macaulay, que não aprecia e não acredita na civilização.

Em conjunto com os elementos musicais no processo de sintetização da fisiologia e da psicologia do dinamismo, enfim, a palavra contribui com o seu sentido consciente para a compreensibilidade do significado de uma forma musical. Como constata Coli (1998, p. 21), a palavra conscientiza a arte musical “contaminando o som com seu sentido”, ao mesmo tempo em que “se torna mais opaca”, uma vez que “dissolve um pouco sua significação nas encantações musicais”. A palavra parece determinar a inteligibilidade da fisiopsicologia que se



expressa, segundo Andrade (1995a, p. 44-46), naturalmente nas manifestações musicais populares, nas quais parece ecoar o “grito primitivo” de que se originam as “primeiras manifestações musicais”, cuja expressão, associada com a palavra, adquire um aspecto significativo, argumenta o autor, ao aferir que ambas constituem “intelectualizações do grito reflexo primitivo” e, por conseguinte, “expressões”.



Como expressão, a arte musical constitui, a despeito da palavra, um objeto de conhecimento sujeito a uma compreensão de “natureza intuitiva” que, como veremos, Andrade (1995a, p. 47) condiciona ao subconsciente. Portanto, a arte musical expressa um “sentido” que comprova, segundo o autor, que a sua compreensão comporta um fator “intelectual” que se traduz em “um significado” que excede o dinamismo concebido por Hanslick. A questão que se coloca no pensamento musical de Andrade pode ser resumida, portanto, em como suscitar um sentimento nacional. Para tanto, a sua proposta de nacionalização subordina os elementos musicais a um regime de significação, como veremos, definindo um contorno cultural compreendido sob o signo do nacional. Os sentidos que se confundem com sentimentos, procedentes dos elementos musicais do cancionário popular e do folclore, indicam, no discurso de Andrade, racialidade, povidade, nacionalidade e brasilidade, justificados por sua originalidade, legitimidade, autenticidade e especificidade, e incumbidos, por fim, de função unaninizadora, coletivizadora e socializadora.

Assim, ao associar a sensibilidade musical dos sentimentos sugeridos pelos sons ao sentimento de pertencimento nacional, Andrade confronta a aconceptualidade, ininteligibilidade ou irrepresentabilidade de que o som musical fora acusado a partir de uma perspectiva racional e, por conseguinte, confronta a teoria do belo musical. A fisiologia da sensação precede a psicologia da significação, fundamentando o interesse pelo corpo manifesto por Andrade que, preocupado com a significação musical, “se incorpora a uma antiga e ilustre cadeia do pensamento musical, presente desde a antiguidade”, como observa Coli (1998, p. 19). Ao constatar que o problema remonta aos dilemas das “mais antigas tradições do Ocidente”, Coli (1998, p. 21) afirma que tais tradições fundam o problema da significação em associação ao problema da sensação, prejudicando os sentidos sensuais, como veremos a seguir, em nome da razão e de um determinado conceito de educação.

2.3. RACIONALIDADE E SENSIBILIDADE

Preocupado com a administração e a educação humana na Antiguidade, Platão (2001, p. 449) entende que a fundação da cidade, principalmente “desde que definimos em separado cada uma das partes da alma”, implica a “necessidade de recusar em absoluto” a poesia, o que compromete a arte musical, como veremos. Ao considerar a imitação “uma brincadeira sem seriedade”, afirma que a arte de imitar, ao mesmo tempo que “executa as suas obras longe da verdade”, convive com a parte irracional da alma humana, concluindo que a cidade deve excluir o poeta imitador para garantir um bom governo, tanto individual quanto do Estado (PLATÃO, 2001, p. 464-469). Com isso, Platão se inscreve em um processo de racionalização da filosofia, que se emancipa gradualmente do sensualismo, visando um idealismo racionalista caracterizado por um intelectualismo radical que despreza os sentidos, como o que caracteriza o pitagorismo e o eleatismo. Como observa Eugenio d’Ors (2009, p. 31), se “la ciencia se emancipaba com Pitagoras del mundo de los sentidos”, com a Escola dos Eleatas “ya se hace hostil al mundo de los sentidos”. Assim, d’Ors compreende que o platonismo herda o legado do pitagorismo e do eleatismo, posteriormente herdado pelo cartesianismo.

Embora as teorias do pitagorismo, com sua concepção musical do mundo capitaneada pela ideia da constituição de uma imagem de estabilidade e inteligibilidade (D’ORS, 2009, p. 24), resultem de um experimentalismo ou de um empirismo, o pitagorismo origina a matematização da arte musical e, por conseguinte, do mundo. Na medida em que o pitagorismo submete a natureza a uma concepção musical e considera que os elementos primeiros fundariam as oposições provenientes do uno primordial, o binarismo que se depreende dessa concepção de mundo caracterizada pela estabilidade e inteligibilidade acabaria por submeter ao seu primado a arte musical, ocasionando a sua matematização. Compreendida inclusive a teoria musical no interior da racionalidade “en que todo se explica por sucesivas divisiones”, como afirma d’Ors (2009, p. 26), os preceitos que caracterizam o pitagorismo se estenderiam naturalmente sobre a mesma, impondo uma divisibilidade binarista, como comprova a concepção de movimento do som musical cindido entre apoio e impulso, segundo a qual a unidade de cada figura compreende em si mesma duas partes que correspondem a duas fases do movimento: apoio e impulso. Com isso, a teoria musical entende que uma nota  potencialmente se divide em duas .

de modo que cada metade constitui o apoio e o impulso, respectiva e sucessivamente, como um par de opostos proveniente do uno primordial. E os seus valores traduzem a divisibilidade do movimento, na medida em que equivalem ao dobro. Assim, se  vale quatro,  vale oito.

Ao analisar o conceito de harmonia, Leo Spitzer constata a centralidade da arte musical no pensamento grego, em que emerge como pilar do Estado, uma vez que a harmonia consiste em uma ordem introduzida na alma humana, restabelecendo, com implicações morais, a ordem do cosmos, o que justificaria o seu lugar no sistema educativo medieval do quadrivium. Na ideia da harmonia do mundo, conclui Spitzer (2008, p. 20-46), a arte musical simboliza a totalidade do mundo, cuja matematização se transfere, por meio do conceito de afinação, para a vida do homem em comunidade. A concepção musical que ocupa o centro do pensamento grego reivindicado pelo Ocidente, portanto, condiz com uma compreensão ideal, racional, numeral, que equivale a uma recordação das leis. Tanto que a arte musical na Antiguidade se cinde entre a mundana ou a ideal proveniente das esferas, e a humana ou a real. Com isso, o pensamento musical da Antiguidade, caracterizado por uma concepção utilitarista da arte musical, compreendida positiva ou negativamente como elemento educativo para a sociedade, sofre a fratura que, como observa Fubini (2008, p. 72), representa “um peso determinante em todo o desenvolvimento sucessivo do pensamento musical” ocidental. No interior de uma polarização da arte dos sons compreendida, por um lado, metafisicamente como reflexo da mais elevada ordem racional do universo dotado de autonomia sobre a palavra ou a poesia e, de outro lado, fisicamente como objeto dos sentidos que provoca sentimentos, Platão oscila entre a sua condenação e a sua exaltação como forma suprema de beleza e de verdade, associada com a conservação da tradição e, por conseguinte, dos valores da lei.

Fundamentada na “oposição fundadora” entre “poema e matema” que, como observa Alain Badiou (1998, p. 33), motiva o desacordo entre o pensamento e a poesia e, por conseguinte, a proscrição da poesia, a referida fratura notadamente reflete a concepção de mundo e de ser cindidos, associada ao problema da representação da arte, que implica a sua inferiorização devido ao fato de se destinar a partes inferiores da alma. Acerca da representação, Badiou (1998, p 13)

observa que o problema deriva da designação da arte “como imitação do efeito de verdade”, do que resulta a norma da arte consistir na educação. A proscrição da poesia obedece, portanto, a um preceito da politeia, visando a assegurar a ação do pensamento sobre o coletivo. E como “a poesia impede o pensamento discursivo” submetido a uma lei, cujo paradigma condiz com o matema, o controle da arte, orientado pelo pressuposto da educação, aponta para a constituição consensual da comunidade (BADIOU, 1998, p. 33).

Se a arte se associa com a pior parte da alma, como afirma Platão, em que consistiria a sua melhor parte? O seu racionalismo se mostra matematicamente exato ao conjecturar que “o elemento” proveniente de medidas calculadamente obtidas constitui “a melhor parte da alma”, a qual “quer seguir a razão” (PLATÃO, 2001, p. 465-468). Assim, com a cisão do ser – cindido em dois por meio de uma operação de divisão correspondente ao binarismo com que o pitagorismo concebe o universo – a poesia deveria ser definitivamente banida: “a necessidade de a recusar em absoluto é agora, segundo me parece, ainda mais claramente evidente, desde que definimos em separado cada uma das partes da alma”, escreve Platão (2001, p. 449). Se as partes da alma se separam, a poesia e a arte musical, no entanto, permanecem unidas, uma vez que aquela era indivisivelmente acompanhada por esta entre os gregos antigos, como se depreende da passagem em que menciona o “colorido musical” da poesia, colorida “com metro, ritmo e harmonia” (PLATÃO, 2001, p. 461).

Com efeito, ao abordar as concepções musicais da Antiguidade e constatar que, conforme a concepção do pitagorismo segundo a qual as mesmas leis que governam a arte musical operam sobre o universo e a alma humana, o som musical, “being controlled by number, reflected the harmony of the entire universe, because number also determined the motion of the planets and the character of the human soul”, Barbara Hanning (2002, p. 5-6) conclui:

The close union between music and poetry is another measure of the Greeks’ broad conception of music. For them, the two were practically synonymous.

Com isso, o que se afirma a respeito do problema da representação da natureza pela arte deve se estender para a arte musical, como confirma Platão (2001, p. 169), para quem, consoante seu preceito de um mundo caracterizado pela estabilidade e pela inteligibilidade, transformações de ordem musical abalariam “as mais altas leis da

cidade”. A afirmação de Platão ecoa a relação entre “ethos” e “nomos”, que transparece na descrição em termos musicais de uma virtude fundamental para o governo da cidade: a temperança. Platão (2001, p. 183) concebe a temperança como um “acorde” ou uma “harmonia” da ordem social, metaforizada pelo canto de todos em uma mesma oitava. O conceito de harmonia, como concebido pelo pitagorismo, significa, antes de tudo, a unificação de elementos discordantes (FUBINI, 2008, p. 72), sentido que ressoa na questão suscitada por Platão a partir da temperança, ou seja, a “questão de saber quem deve comandar”, tanto a si mesmo, quanto ao Estado. Assim, a temperança, enquanto “ordenação” e controle dos “prazeres e desejos”, assume o sentido da “harmonia entre os naturalmente piores e os naturalmente melhores” (PLATÃO, 2001, p. 181-184).

A temperança, segundo Michel Foucault (1984, p. 210-211), constitui uma moral que assume a forma de uma regulamentação coercitiva, diretamente relacionada com as necessidades do Estado na Antiguidade grega. A temperança consiste na relação essencial entre a dominação sobre os outros e a dominação de si, observa Foucault (1984, p. 76), ao constatar que “Platão quer dar ao Estado inteiro a virtude da temperança”, estendendo para o Estado o antagonismo de si para consigo que se estabelece no combate espiritual com a cisão da alma. Para tanto, a temperança implica que a razão seja colocada em posição de soberania no ser humano, condição para a harmonia (FOUCAULT, 1984, p. 107). Nesse sentido, toda uma tradição associada ao poder perdura, como reconhece Antonio Negri (2006, p. 213), “desde a filosofia grega, que divide o corpo em dois”:

a separação entre o corpo e a alma significava na realidade que a alma devia dominar o corpo. A sociedade era feita dessa maneira: a alma comandava e o corpo obedecia, era a ordem e a medida da hierarquia social e da produção.

Se, ao fundar o problema da representação no pensamento ocidental, Platão a reduz a uma “imitação da imitação” contraposta ao discurso ideal da filosofia, de modo que aparece como o “grande inimigo da arte, o maior que a Europa jamais produziu”,¹² como

¹² Nietzsche afirma que “a arte, na qual precisamente a *mentira* se santifica, a *vontade de ilusão* tem a boa consciência a seu favor, opõe-se bem mais

constata Nietzsche (1998, p. 141), o valor da arte ainda seria reconhecido justamente pela autonomia da representação diante da verdade preestabelecida. Amparada pelo aristotelismo, a imitação se afirmaria “como a representação do que ‘poderia ser’”, o que garantiria a “autonomia da arte” (COSTA, 1992, p. 6). Com a congenialidade da imitação dos homens, a imitação se torna um meio natural de conhecimento que permite ao homem se elevar do particular para o universal (COSTA, 1992, p. 5-6). Ao recompor o conceito de imitação, o aristotelismo redimensiona o significado da arte, associada ao prazer da imitação que se equaciona como produto da razão na medida em que resulta do prazer intelectual e do reconhecimento,¹³ e, sobretudo, do homem, diferenciado dos “outros viventes” justamente pela congenialidade da imitação (ARISTÓTELES, 1966, p. 203).

Assim, a poesia se configura como um meio para a educação humanista e, ao tender para o universal em detrimento do particular (ARISTÓTELES, 1966, p. 245-246), aponta para o devir humano. Afinal, a universalidade da poesia consiste em atribuir ao homem de determinada natureza “pensamentos e ações” convenientes a sua natureza (ARISTÓTELES, 1966, p. 209). Mas ao representar a natureza, a arte, por conta da congenialidade da imitação, deve implicar, em vez da naturalização do humano, como percebe Hegel, a humanização da natureza. Ao afirmar que a arte consiste, antes de tudo, em ensinar ao homem a ser humano (GARAUDY, 1983, p. 169), Hegel parece ter compreendido o sentido profundo da proposição que inscreve o devir humano na universalidade da representação. Pois, para Hegel, a grande arte se caracteriza pela “participação na criação continuada do homem pelo homem” (GARAUDY, 1983, p. 180).

Com isso, ao apologizar a poesia, estabelecendo um paralelo com a filosofia pelo que em ambas condiz com a totalidade, a unidade e a universalidade, o aristotelismo a inscreve na ordem de um latente humanismo, estendendo o papel domesticador da filosofia para a arte. Afinal, como constata Peter Sloterdijk (2000, p. 44), a filosofia, ao submeter a arte de pastorear a cidade a regras racionais, assume um

radicalmente do que a ciência ao ideal ascético: assim percebeu o instinto de Platão, esse grande inimigo da arte, o maior que a Europa jamais produziu.”

¹³ Segundo Eudoro de Souza, “na verdade, Aristóteles insiste sobre a congenialidade da imitação, ao atribuir-lhe, por sua vez, uma causa intelectual”. Assim, não é o “objeto imitado” “que causa prazer, mas o raciocínio pelo qual dizemos que tal imitação reproduz tal objeto” (ARISTÓTELES, 1966, p. 236-237).

papel fundamental na politologia pastoral de Platão, cujas teses “sobre a educação e o Estado” fundam “a tese de que os homens são animais dos quais alguns dirigem a criação de seus semelhantes enquanto outros são criados”, tese que ecoa a “harmonia entre os naturalmente piores e os naturalmente melhores”, propugnada por Platão (2001, p. 184). Assim, a arte integraria toda uma tradição humanista que constitui uma “utopia da formação humana” (SLOTERDIJK, 1999, p. 58), a qual a cultura como um campo privilegiado capaz de promover a “atitude paciente” e educar “para se julgar com circunspeção e manter os ouvidos abertos”, mediante o “poder civilizador e humanizador” exercido pela arte (SLOTERDIJK, 2000, p. 60).

Como fundamentação de uma determinada ordem social, apoiada na imitação como uma forma de internalizar a lei por meio de um mecanismo que se encontra no interior do homem, a arte se consagra para o aristotelismo por sua utilidade ao Estado. O aristotelismo postula que “a norma da arte”, remanescente no entendimento do Estado segundo Badiou (1998, p. 15), constitui “a sua utilidade no tratamento das afecções da alma.” Ao associar os mecanismos da fisiologia e da psicologia a uma interface intelectual, o aristotelismo finalmente atribui uma finalidade para a arte (ROSENFELD, 2009, p. 18-19) e, por conseguinte, um lugar na ordem do Estado. Seria como imitação dos sentimentos no tratamento das afecções da alma que a arte musical transporia o dilema da imitação, conformando o interesse pelos efeitos suscitados mediante a imitação das disposições morais, das paixões e das emoções (FUBINI, 2008, p. 80-81).

Assim, como observa Hanning (2009, p. 6), “the belief that music possessed moral qualities and could affect a person’s character and behaviour”, que subsiste na doutrina do ethos, encontra abrigo na teoria da imitação proposta pelo aristotelismo. O mesmo ocorre posteriormente sob o comando dos padres da Igreja que, segundo a autora, “saw in music the power to inspire divine thoughts and also to influence, for good or evil, the character of its listeners” (HANNING, 2009, p. 9), e com o Renascimento, em que a noção de proporção proveniente de uma matematização generalizada da arte se dissemina como uma sorte de harmonia e de ordem, tanto da arte quanto do mundo, ao mesmo tempo que a preocupação com os efeitos produzidos no ouvinte cresce e conforma a doutrina dos afetos.

O conjunto das Belas Artes delineado a partir da apropriação das concepções legadas pela Antiguidade exerceria, pois, um papel fundamental para o humanismo de Estado que culmina no setecentos e que, conforme Sloterdijk (1999, p. 18), representa a “ideologia oficial das grandes civilizações” que subjaz na noção de coletividade que inscreve o homem, reconhecido apenas a partir da nação ou do Estado, na “grande civilização”, concebida como “a verdadeira humanidade”. A despeito da compreensão da instituição das Belas Artes como um sintoma da exclusão da arte da estrutura integrada da sociedade, compreensão compartilhada inclusive por Andrade (1995a, p. 3) na forma da cisão entre a moralidade e a sensorialidade ou a eticidade e a esteticidade da arte, as Belas Artes operariam no conjunto da vida social, estetizando uma ordem espontaneamente coesiva e coercitiva por meio da internalização de uma moral apropriada para a “subjetividade na sociedade capitalista insipiente” (EAGLETON, 1993, p. 13). O discurso sobre a arte no pensamento moderno europeu se revela, portanto, um discurso sobre o corpo, de modo que “aponta, ao mesmo tempo, uma virada criativa em direção ao corpo sensual, e a inscrição deste corpo numa lei sutilmente opressiva”. Assim se esclarece o nacionalismo marioandradino que, fundamentado em um conceito de cultura oposto ao de civilização, recusa as concepções das Belas Artes. Sua proposta de nacionalização musical se situa certamente sob o pano de fundo da criação continuada do homem, mas se caracteriza pela suspeição da imitação, da universalização e do aspecto civilizador e humanizador das Belas Artes.

Afinal, o discurso sobre as Belas Artes, fundamentadas na noção de representação, compactua, como promoção de coesão e coerção social, com a arte de governar definida por Platão “como ‘o cuidado voluntariamente oferecido... de rebanhos de seres vivos que o aceitam voluntariamente” (SLOTERDIJK, 2000, p. 52). Por outro lado, as figuras de comunidade desenhadas esteticamente pela arte desde a Antiguidade, “percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade”, denunciam um comprometimento fundamental com a democracia (RANCIÈRE, 2005, p. 18).¹⁴

¹⁴ A democracia constitui justamente o valor das artes enaltecido por Andrade, como demonstra Joan Dassin (1978, p. 151) ao mencionar o grifo do leitor de Colin McAlpin: “Mário marcou uma passagem que nos permite entrever seu pensamento sobre música: ‘Mas enquanto a pintura comunga com as coisas, e a poesia com pensamentos, a música transita na comunidade das almas. Ela nasce das relações entre seres individuais. E nenhuma arte tem tamanho calor e

Potencialmente, a democracia se confunde com as formas de estruturação do regime das artes politicamente comprometidas com um regime de indeterminação das identidades, estabelecendo, assim, a “ligação muito antiga entre o unanimismo cidadão e a exaltação do livre movimento dos corpos” (RANCIÈRE, 2005, p. 25) que para a intuição de Jacques Rancière (2005, p. 16) escapa a Benjamin:

Existe portanto, na base da política, uma “estética” que não tem nada a ver com a “estetização da política” própria à “era das massas”, de que fala Benjamin.¹⁵

Nesse sentido, o que a modernidade promove a partir do setecentos com a apropriação do conceito de “aisthesis” condiz, em detrimento de uma disciplina ou uma filosofia da arte, com “uma transformação no regime do pensamento da arte” no sentido de designar “um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento” (RANCIÈRE, 2009, p. 11-12).¹⁶ Tal apropriação, ao denominar a forma da sensibilidade e da inteligibilidade do que compreendemos por arte desde fins do setecentos, oferece as condições que permitem sentir e pensar a arte como arte a partir de um regime de percepção, sensação e interpretação da arte. Em suas relações paradoxais com a comunidade, o regime de identificação da arte, ao reivindicar a restauração da unidade da arte com a vida, perdida com o

intimidade de sentimentos. Ela nasceu do entusiasmo pela humanidade e foi embalada no espírito da democracia. *A música é a mais democrática das artes.*”

¹⁵ Para Benjamin (1994, p. 194-195), a “estetização da vida política” promovida pelo fascismo consiste em um processo “ligado ao desenvolvimento das técnicas de reprodução e registro”. “Isso significa”, conclui Benjamin, “que os movimentos de massa e em primeira instância a guerra constituem uma forma do comportamento humano especialmente adaptada ao aparelho.”

¹⁶ Para Rancière (2000), a estética não designa uma disciplina, mas uma ideia do pensamento. Um modo de pensamento que se desdobra acerca das obras e que as toma como testemunhas de uma questão que se refere ao sensível e à potência do pensamento que o habita antes do pensamento, sem o conhecimento do pensamento. Assim, a estética denomina uma mudança de perspectiva do pensamento da obra de arte, desviado das regras de sua produção para a ideia de um sensível particular, a presença no sensível de uma potência que excede seu regime normal, que é e não é do pensamento.

regime de contemplação das Belas Artes, apaga as especificidades das artes e as fronteiras que as separam entre si e as apartam da sociedade (RANCIÈRE, 2013, p. 9-14). Assim, a identificação da arte decorre da identificação da sensibilidade que caracteriza o modo de ser singular dos objetos da arte, excedendo o limite da representação que “distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais”.¹⁷ Paradoxalmente, portanto, a arte e a sociedade se integram definitivamente na modernidade, cujo regime da arte funda “a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (RANCIÈRE, 2005, p. 34).

Ora, com a identificação das formas da arte com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma, com o processo de autoformação da vida, a modernidade redefine o destino da arte com o devir humano prescrito pelo aristotelismo, consolidando, ao mesmo tempo, a autonomia da arte, que constitui o centro de uma questão fundamental para a modernidade. A restauração da unidade da arte com a vida, constantemente reivindicada sob o signo de uma arte denominada social, afirma a si mesma como poder formativo de uma nova sociedade, promovida por meio de uma reforma da sensibilidade. A esteticidade, no entanto, apenas equivocadamente implica uma cisão entre a arte e a sociedade, como parece supor Andrade ao insistir na oposição entre a arte pela arte e a arte social, a dominação e a emancipação. Ao definir o homem como um bicho social que manifesta sua natureza nas artes que, por conseguinte, “refletem fatalmente essa sociabilidade”, Andrade (COLI, 1998, p. 114) reivindica a politicidade da arte recorrendo justamente ao motivo da proscricção da poesia por Platão para criticar “o compositor ‘puro’”, o qual compactuaria com os preceitos das Belas Artes. O “compositor ‘puro’”, conclui Andrade (COLI, 1998, p. 115-116), “é um errado e um pernicioso que devia ser expulso da República.”

¹⁷ A representação ilumina as relações entre a estética e a política, sobretudo na forma da democracia, na medida em que se revela comprometida com uma democracia que, por meio do regime de representação, exclui o povo e confisca a sua politicidade. Para Schmitt (apud AGAMBEN, 2008, p. 442), apenas o povo efetivamente reunido e presente pode ser povo, observa ao recordar a tese de Rousseau de que o povo não pode ser representado: “No puede ser representado porque tiene que estar presente, y sólo algo ausente, no presente, puede ser representado.”

2.4. UM SENTIMENTO NACIONAL

Esteticamente, Andrade (1995a, p. 16) define o Belo como um prazer desinteressado e imediato despertado pela empatia entre o sujeito e o objeto, intermediada fisiologicamente pelos sentidos que determinam os afetos provenientes da sensação de prazer ou desprazer produzida por meio da “atitude de contemplação pura”. Notadamente, a concepção de Belo e de Arte que reproduz em suas aulas deriva, como o academicismo e o modernismo institucionalizado no Brasil, da filosofia kantiana, que o autor aparentemente identifica com o platonismo ao observar que Platão caracteriza o Belo como um deslumbramento na medida em que o define como um “esplendor da Verdade” diante do qual toda necessidade desaparece. Assim, como uma ideia moral, ao lado do Bem e da Verdade, Andrade (1995a, p. 6) reconhece o Belo como um elemento de “normalização do homem” que o satisfaz espiritualmente em sua relação com o corpo humano.

Para o autor, as sensações provocadas por determinados fatores elementares, como o som, o volume, a linha e a cor, constituem sensações “puramente sensuais”, ao passo que as sensações “mais elevadas” constituem, por sua vez, organizações de determinados elementos segundo a forma e a sua universalidade, o que permite ao intelecto julgar o Belo, compreendido como um “sentido superior” desprovido de necessidade e interesse imediato (ANDRADE, 1995a, p. 15). Mas ao resumir as concepções dos estetas provenientes da filosofia e da fenomenologia, eventualmente compreendidas sob o influxo de suas leituras de Freud, observando que a finalidade da arte deriva da universalidade do mundo fenomenal, a qual, apoiada na empatia entre o sujeito e o objeto que precede a sensação do Belo, deve regular a arte compreendida como representação do mundo, Andrade (1995a, p. 18) exclui a arte musical, cujos fatores elementares se configuram como criações puramente humanas, conclui.

Ao afirmar que a filosofia do Belo consiste somente em um conhecimento abstrato que impossibilita gozar a arte em toda a sua plenitude e finalidade, Andrade (1995a, p. 78-79) reivindica o aspecto sensorial do sentimento do Belo, a fisiologia dos sentidos censurada pela filosofia. Ao se ater ao aspecto sensorial da recepção musical e propor ao sentido sensual um sentido intelectual, a nacionalização musical marioandradina valoriza a atitude receptiva interessada e, por

consequente, o corpo: “Nada de teorias precisas e claramente organizadas: o artista deve ter uma ‘estesia’” (ANDRADE, 1989, p. 30), preceituaría vinte anos depois, por meio de seu personagem Janjão, o modernista cujo interesse pelos comportamentos humanos coletivos provocados pelo contato musical, em função da construção de “uma arte que interessasse as massas e as movesse” (ANDRADE, 1989, p. 30), o induz a se debruçar sobre um campo da pesquisa musical estranho para as Belas Artes, sacralizada, segundo o autor, em um momento definido e associado aos prazeres puros e profundos.

Afinal, a contemplação desinteressada das Belas Artes exige, como prescreve Baumgarten (1993, p. 109), a ascese. A ascese, que constitui uma condição para a temperança na Antiguidade, representa um tema recorrente entre os estetas a partir do setecentos, sobretudo para Schopenhauer (2005, p. 486), para quem assumiria a forma da “negação da Vontade de vida”¹⁸ por meio do conhecimento que, como quietivo de todo querer ou simplesmente como “quietivo da Vontade”, produziria a resignação (SCHOPENHAUER, 2005, p. 502). Nesse sentido, o estado de contemplação desinteressada do belo significa um instante de ascese em que o sujeito se liberta da Vontade e de si mesmo. Assim, a noção kantiana de desinteresse condiz com um estado de suspensão dos interesses do corpo na contemplação da representação do belo (KANT, 2010, p. 55).

Em contraposição, a estesia reivindicada por Andrade denomina a etapa da recepção sensorial que compreende o contato com uma obra de arte e os efeitos provocados pelo referido contato sobre o corpo. A estesia equivale, portanto, a sensações produzidas fisiologicamente, como a comoção que precederia o julgamento cognitivo (ANDRADE, 1989, p. 79-80), caracterizada por uma imediaticidade e uma taticidade geral que psicologicamente deve visar, conforme preceitua Janjão, a uma caracterização racial. Mais, portanto, que simplesmente “um gozo sensual”, como reitera Siomara Ponga (ANDRADE, 1989, p. 134). Assim, a criação musical brasileira deve ser fisio e psicologicamente nacional, ou seja, fisiologicamente imediata e interessada, e psicologicamente caracterizada pela determinação da sensação sonora

¹⁸ Adiante, Schopenhauer (2005, p. 496) esclarece o conceito: “Sob o termo, por mim já amiúde empregado, de ASCESE entendo no seu sentido estrito essa quebra PROPOSITAL da Vontade pela recusa do agradável e a procura do desagradável, mediante o modo de vida penitente voluntariamente escolhido e a autocastidade, tendo em vista a mortificação contínua da Vontade.”

da qual decorre a dinamogenia, o movimento corporal resultante de um ato reflexo.

Ainda em meados dos anos 1920, ao se insurgir contra a afirmativa de que a arte musical representa “a mais atrasada das artes”, derivada de uma compreensão das artes como imitação da natureza que, apesar de seu “prazer todo sensual”, desvalorizaria “a mais vaga e a menos intelectual de todas as artes”, Andrade sustenta a sua superioridade justamente na estesia. Ao constatar, a respeito da obra de Bach, que “a menos importante das suas fugas demonstra a estesia de que ele se serviu”, Andrade (2009, p. 292-295) conclui que a arte musical, “libertada da palavra”, antecipa, com a “criação subconsciente” de Bach e Mozart, o ideal de arte pura, por sua capacidade de produzir comoções de que a natureza se revela incapaz. E revela como destino do modernismo brasileiro a edificação de “uma nova estesia, completa, serena, mais humanamente universal” (ANDRADE, 2009, p. 329). Se, vinte anos mais tarde, Andrade revisa o conceito de estesia com outro apelo, vale considerar em que medida a autonomia da arte pura sorbeve em seu nacionalismo musical.

Conforme o autor, visando a um sentido nacional, o aspecto sensorial do sentimento do Belo se associa psicologicamente ao conhecimento, de modo que a sensação se torna objeto de compreensão. A compreensão musical, contudo, requer afinidades eletivas que despertem associações com conhecimentos de tempo, de temperamento e de sensibilidade, conjectura Andrade (1995a, p. 42), que encontra o conceito de “afinidades eletivas”¹⁹ em Hanslick (2002, p. 75), para quem a natureza dotou de afinidade eletiva o material elementar da arte musical, cuja “moção emocional”, segundo Hanslick (2002, p. 18),

¹⁹ O conceito foi cunhado por J. W. Goethe, cujo romance seria objeto de estudo de Walter Benjamin. Em “Analogía y afinidad” (p. 2-3), a afinidade define, para Benjamin, a compreensão musical: “los hombres que, cuando escuchan música, se representan algo, un paisaje, un acontecimiento, un poema. Buscan algo que no sea (racionalmente) análogo a una música. No existe nada así, salvo volverla desmedidamente vulgar y concebirla materialmente. Claro está, pude concebirla racionalmente la música misma, a través no de algo que le sea análogo, sino de un universal, de una ley. El tránsito de una música hacia algo que le sería análogo es imposible, ella no conoce sino la afinidad. Lo que es afín a la música es el sentimiento puro; el sentimiento puro es cognoscible y la música lo es en él. Los Pitagóricos intentaron conocerla por medio de los números.”

depende de fatores como nacionalidade, temperamento, idade e conjuntura. Por fim, Andrade (1995a, p. 47) sugere que, em vez de intelectual, a compreensão musical seja subconsciente. Assim, define a compreensão musical como a assimilação absoluta e imediata que caracteriza a atividade subconsciente, independente, como a contemplação desinteressada do Belo, de necessidade e interesse imediato. A compreensão musical permanece, no entanto, associada de certo modo ao estado da fisiologia criado pela comoção e ao desejo, de que a arte constitui a sublimação. Como “realização de amor” movida pela “necessidade de comunicação”, a obra de arte deriva de um desejo de desejo, uma vez que o artista “quer ser correspondido no seu amor” (ANDRADE, 1995a, p. 56).

O pensamento marioandradino corresponde a um “problema que tem ocupado todos os estetas e artistas”, a saber, “o problema do conceito” da arte musical, que preocupa a filosofia desde a Antiguidade e que reside, segundo Andrade (1995a, p. 37), em estabelecer de que maneira ela constitui um conhecimento ou uma expressão. Nesse sentido, o estudo da fisiologia musical esclarece parcialmente o problema, conclui, considerando que “de todas as artes” a musical representa “a que mais se aproxima e mais expressa os estados fisiológicos” (ANDRADE, 1995a, p. 48). Com efeito, o advento do interesse pelo corpo, sobretudo por parte da fisiologia e da psicologia experimental, ao reafirmar o aspecto sensorial, demarca uma ruptura com a recusa do corpo e dos sentidos sensoriais, incapaz, no entanto, de romper completamente com a concepção idealista de Platão, que, conforme sua teoria da representação, proscreve, com a poesia, a arte musical, idealizando um ser desprovido de sentidos, perseguido na modernidade pelas idealizações de estetas como Baumgarten, Kant, Hegel e Schopenhauer, cujo interesse pelo corpo se traduz no ascetismo acusado por Nietzsche.

O interesse pelo corpo legado pelos estetas ao campo da fisiologia e da psicologia experimental aplicado especificamente ao campo musical se desenvolve, como constata Andrade (1995a, p. 8), na fisiopsicologia musical de Helmholtz, a qual influencia sobremaneira o seu pensamento, particularmente no que concerne ao problema suscitado por Hanslick da irrepresentabilidade musical associado com a fisiologia. Tanto que ao constatar, a partir de Helmholtz, que, pelo fato de se constituir de fatores musicais desprovidos de representatividade, a arte musical abdica de “representar” uma “verdade natural”, o autor conclui que a mesma constitui um objeto de compreensão desprovida do

intelecto, pela impossibilidade de “ser determinada por conceito expresso por palavras”. Assim, a arte musical se define fisiologicamente pela ação que exerce fisicamente sobre o ser, ação “maior que das outras artes”, observa Andrade (1995a, p. 45-49).

Hermann Helmholtz estabelece uma associação entre dois campos do conhecimento, distintos desde que um racionalismo platonizante promoveria a inferiorização da sensibilidade sensorial, privilegiando a esfera da inteligibilidade do belo em detrimento do objeto da percepção sensorial, de modo que a imediação natural se reduziria a signo da Ideia.²⁰ Em seu tratado sobre a fisiologia da percepção musical, Helmholtz (1954, p. 1) afirma:

In the present work an attempt will be made to connect the boundaries of two sciences, which, although drawn towards each other by many natural affinities, have hitherto remained practically distinct – I mean the boundaries of physical and physiological acoustics on the one side, and of musical science and esthetics on the other.

Helmholtz (1954, p. 6), no entanto, procura evitar confundir uma e outra, como esclarece adiante: “In my somewhat unusual attempt to pass from natural philosophy into the theory of the arts, I hope that I have kept the regions of physiology and esthetics sufficiently distinct.” Afinal, embora o modo como programa sua fisiologia para a teoria musical, para a qual os sentidos são fundamentais, impescinda um

²⁰ Ao constatar a sobrevivência de uma concepção inferiorizante de estética enquanto ciência da sensação e do sensível, que privilegia a “esfera inteligível de lo bello estético en detrimento de la existencia primaria sensible de todo objeto estético”, Fabián Ludueña (2009, p. 16), em “Eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética trans-objetual”, compreende que Hegel, mais que Kant, provoca definitivamente o divórcio entre a estética, para a qual a arte seria a representação do Ideal. Assim, a imediação natural seria somente signo da ideia, e a ciência do sensível, o que deriva na autonomização da ciência do belo: “El radical gesto hegeliano de separar a la ciencia de lo bello de la ciencia de lo estrictamente sensible ha perdurado hasta hoy como acto inaugural y decisivo del cual ninguna estética anti-hegeliana ha podido desembarazarse del todo”. Diante do exposto, Ludueña defende que a estética deve ser reconduzida a seu âmbito ontológico mais próprio, ou seja, das imagens sensíveis, se se pretende verdadeiramente refletir sobre o que pode ser a arte.

empirismo, Helmholtz (1954, p. 5) se inscreve na tradição iniciada pelo pitagorismo na medida em que se determina a “to discover the physiological reason for that enigmatical numerical relation announced by Pythagoras.”

Para tanto, Helmholtz (1954, p. 2) traduz para a percepção as relações numerais das vibrações musicais, cuja compreensão do prazer proporcionado dependeria “rather on psychological feeling than on the action of the senses”, e se desenvolveria, como reconhece amparado em Hanslick e Vischer, “by introducing the conception of movement in the examination of musical Works of art”.

In the inorganic world the kind of motion we see, reveals the kind of moving force in action, and in the last resort the only method of recognizing and measuring the elementary powers of nature consists in determining the motions they generate, and this is also the case for the motions of bodies or of voices which take place under the influence of human feelings.

Assim, ao se ocupar com a percepção musical, Helmholtz reconhece tratar “the natural power of immediate sensation. Music stands in a much closer connection with pure sensation than any of the other arts”, conclui, estabelecendo uma comparação com a pintura, alvo constante do problema da representação desde Platão. Helmholtz (1954, p. 3) postula: “On the contrary, in music, the sensations of tone are the material of the art. So far as these sensations are excited in music, we do not create out of them any images of external objects or actions.” E ao conceber a arte musical como representação de si mesma, portanto, enfatiza:

it is clear that music has a more immediate connection with pure sensation than any other of the fine arts, and, consequently, that the theory of the sensations of hearing is destined to play a much more important part in musical esthetics, than, for example, the theory (...) of perspective in painting,

a qual corresponderia apenas a um aperfeiçoamento da representação da natureza, sem relação com o efeito da obra. “In music, on the other hand, no such perfect representation of nature is aimed at”, conclui Helmholtz, afirmando que “tones and sensations of tone exist for themselves alone, and produce their effects independently of anything behind them.”

Ao diferenciar a sensação e a percepção, associando a primeira com a fisiologia e a segunda com a psicologia, Helmholtz (1954, p. 7) afirma: “sensations result from the action of an external stimulus on the sensitive apparatus of our nerves.” E estabelece as etapas do processo da produção da sensação e da percepção musicais, conforme o modo como Andrade descreveria o mesmo processo. Assim, segundo Helmholtz (1954, p. 366), um agente excita os nervos, os nervos provocam sensações correspondentes com as excitações, e, por fim, o que interessa ao aspecto da psicologia da percepção musical: “the laws according to which these sensations result in mental images of determinate external objects, that is, in perceptions.” Aqui, o que interessa particularmente ao pensamento de Andrade, embora discorde da concepção representativa que subjaz a imagens mentais de objetos externos, Helmholtz postula que se diferenciam os gostos nacionais e individuais.

Helmholtz (1954, p. 4), portanto, compreende a teoria do Belo na arte em geral conectada com a teoria da percepção sensorial e com a fisiologia, mas pondera:

No doubt is now entertained that beauty is subject to laws and rules dependent on the nature of human intelligence. The difficulty consists in the fact that these laws and rules, on whose fulfillment beauty depends and by which it must be judged, are not consciously present to the mind, either of the artist who creates the work, or the observer who contemplates it.

Ao dialogar notadamente com as teorias de Kant, Helmholtz (1954, p. 367) observa que, a despeito da possibilidade de sua compreensão pelo entendimento, o prazer do belo prescinde do entendimento e seu efeito de encantamento deriva precisamente do que escapa a uma apreensão consciente:

For what is esthetically beautiful is recognised by the immediate judgment of a cultivated taste, which declares it pleasing or displeasing, without any comparison whatever with law or conception.

Ora, o aparato sensorial a partir do qual o julgamento do gosto declara o prazer ou o desprazer provocado por uma obra de arte coincide com a noção kantiana de senso comum, tanto que Helmholtz (1954, p. 368) afirma: “The esthetic problem is thus referred to the common property of all sensual perceptions”. Helmholtz recusa a individualidade do prazer do belo na medida em que o submete justamente ao senso

comum, ao qual se subordinam igualmente as peculiaridades dos gostos nacionais, apesar de suas inclinações a determinados ideais de arte. “Precisely in the same way that a certain amount of education and practice in the contemplation of fine works of art is undeniably necessary for penetration into their deeper meaning”, conclui Helmholtz (1954, p. 367).

Evidentemente o autor visa, como Kant, a uma universalidade, para a qual o senso comum exerce um papel fundamental, algo como uma via de possibilidade para a universalidade. E o significado profundo das obras das belas artes apreendido pela contemplação se depreende do seguinte:

Herein is manifestly the cause of that moral elevation and feeling ecstatic satisfaction which is called forth by thorough absorption in genuine and lofty works of art. We learn from them to feel that even in the obscure depths of a healthy and harmoniously developed human mind, which are at least for the present inaccessible to analysis by conscious thought, there slumbers a germ of order that is capable of rich intellectual cultivation, and we learn to recognise and admire in the work of art, though draughted in unimportant material the picture of a similar arrangement of the universe, governed by law and reason in all its parts. The contemplation of a real work of art awakens our confidence in the originally healthy nature of the human mind, when uncribbed, unharassed, unobscured, and unfalsified (HELMHOLTZ, 1954, p. 368).

Ao destituir a arte musical do problema da representação, concebida senão como representação de si mesma como sugere Hanslick, Helmholtz (1954, p. 371) reconstitui o caminho por onde errou Platão. Ao compreender que as propriedades da fisiologia da sensação e, em outro grau, agora consciente, da percepção, influenciam diretamente a construção de um sistema musical, Helmholtz inscreve a sua obra no campo da filosofia natural. Com efeito, Helmholtz (1954, p. 371) afirma que “it is quite clear that every completely developed melody goes far beyond an imitation of nature”. Afinal, parte do pressuposto da impossibilidade de conceber uma representação da natureza a partir de seus materiais: “the very fact the music introduces progression by fixed degrees both in rhythm and in the scale, renders even an approximatively correct representation of nature simply

impossível”, de modo que reavalia a percepção musical pelos sentidos sensuais que condiriam com a parte inferior da alma para o platonismo.

Mas Helmholtz preserva integralmente a preocupação moral concernente ao platonismo, que se traduz para o autor na organização da obra de arte consoante o universo governado pela lei, pela ordem e pela razão, apreendido por meio da contemplação desinteressada das belas artes, a qual provocaria a elevação moral. Apenas o meio para tanto se deslocaria da representação ou da designação da arte “como imitação do efeito de verdade”, como diria Badiou (1998, p. 13), para um aspecto imediato da contemplação da arte que escapa a uma apreensão consciente e que se desenvolve particularmente a partir do setecentos como um lugar para a sensibilidade na ordem da razão.

Andrade (1995a, p. 9) observa que a preocupação com os efeitos dos sons musicais remontam aos preceitos provenientes da Antiguidade, cujos autores se enunciam, no entanto, “muito mais como moralistas que como estetas propriamente ditos”, esclarece, concluindo que a modernidade assistiu ao crescimento da referida preocupação, com o risco do “exagero oposto ao de Platão” (ANDRADE, 1995a, p. 4). Andrade situa Burke no limiar para o cientificismo e experimentalismo das pesquisas musicais, amparadas pela biologia, pela fisiologia e pela psicologia, que permitiriam o desenvolvimento de teorias como as de Spencer acerca da sensação e do sentimento do Belo correspondente a uma reação motora agente ou latente. A preocupação com a sensibilidade na arte acentuada por Burke corresponde a um interesse de ordem social: Burke afirma, antes e mais incisivamente que Kant, que o admira como o autor mais importante na abordagem da sensação sensorial (KANT, 2010, p. 123), que a ordem social se defende por meio da cultura, por um apelo aos valores e sentimentos presentes na tradição nacional. Para tanto, a autoridade, recomenda Burke, deve se preocupar com os sentidos e os sentimentos dos subordinados (EAGLETON, 1993, p. 26-27).

Para Burke, a tradição representa uma legitimidade sem lei, conforme o sentido moral concebido pelos moralistas ingleses, que compreendem que os afetos do corpo constituem “a chave para o estado bem organizado” (EAGLETON, 1993, p. 31). Para tanto, o sentido moral deve ser educado e disciplinado pela razão, visando a uma unidade entre a beleza, a verdade e o bem. Ao denunciarem o individualismo da burguesia, os moralistas ingleses compreendem o

desinteresse que caracteriza a contemplação pura como o esquecimento do ser individual e singular “em nome de uma comunidade comum e universal”, uma vez que o desinteresse implica “um descentramento radical do sujeito, submetendo sua auto apreciação a uma comunidade de sensibilidade com seus iguais” (EAGLETON, 1993, p. 35).

Amparado pela fisiologia e pela psicologia experimentais, Andrade (1995a, p. 38) compreende que a fisiologia musical explica o movimento do ato reflexo provocado pela sensação sonora ao se difundir por todo o organismo, como certos estetas. Mas reivindica um interesse de ordem social oposto a uma subordinação ou a uma resignação, recorrentemente associadas com a contemplação. Ao considerar que o problema da expressividade musical permanece sem solução, sugere que o referido movimento, isento de coeficiente intelectual, pode se associar ao conhecimento, de modo que a compreensão ultrapasse o terreno da sensação e da comoção (ANDRADE, 1995a, p. 37-38). Ao abordar a intraduzibilidade dos estados emocionais provocados pela arte musical, desprovida da qualidade de representação e de descrição, Andrade (1995a, p. 39-52) observa que a mesma provoca estados emocionais vagos, constatando ao modo de Baumgarten que o qualificativo “vago” define a impossibilidade de compreensão consciente. Notadamente influenciado pela filosofia de Platão, Baumgarten (1993, p. 12) denomina “confusa” ou “obscura” a representação sensitiva, proveniente da “parte inferior da faculdade de conhecer”, distinta da representação intelectual na medida em que constitui uma percepção enfraquecida derivada do modo de pensar esteticamente que caracteriza a “faculdade do conhecimento inferior” (BAUMGARTEN, 1993, p. 61). Assim, Andrade (1995a, p. 43) reclama um aspecto da psicologia da sensação do Belo musical, cujo resultado condiz com o conhecimento que, associado a conhecimentos anteriores, torna a sensação um objeto de compreensão e a arte musical, por conseguinte, uma expressão. Para tanto, a compreensão da qual a arte musical constitui objeto se realiza no subconsciente, segundo Andrade, que abole a hierarquia entre os aspectos sensorial e cognitivo da percepção, o corpo e a alma.²¹

²¹ Ademais, a compreensão musical subconsciente corresponde a uma necessidade correlata, a necessidade subconsciente concebida por Farias Brito ao reivindicar a utilidade da arte em nome de seu “interesse superior”. Farias Brito considera a arte a “expressão de uma necessidade, por assim dizer, subconsciente”, que “sentimos” sem “a clara percepção, nem o sentido exato,” contribuindo para a definição de Andrade (1995, p. 15) do Belo como uma

O interesse marioandradino pela fisiologia da arte musical objetiva, portanto, concatenar a dinamogenia, que inclui a cenestesia e quinesia, a motricidade interna e externa, respectivamente, com a possibilidade de significação musical, somado ao potencial coletivizador ou associativista das manifestações musicais que representam, entre as artes, “certamente a que mais unanimita, mais socializa o povo” (ANDRADE, 1976a, p. 267). Tanto concebe a possibilidade de compreensão musical a partir de sua estilização segundo as necessidades das dinamogenias humanas, as quais determinam as formas populares identificando sua respectiva nacionalidade, quanto, movido por uma vontade de integralizar o Brasil, e sentir fisicamente o Brasil de forma integral (ANDRADE, 1991, p. 35), as prescreve contra a incapacidade e fragilidade diante da vida (ANDRADE, 1974, p. 35), sintoma de uma “posição contemplativa diante da vida” (ANDRADE, 1988a, p. 94). Afinal, em detrimento do positivismo e do determinismo do cientificismo europeu, Andrade atualiza a doutrina grega dos temperamentos ao tratar da identidade proveniente das afinidades eletivas, conforme os conceitos de harmonia e de clima, que sugerem uma ordem entre a natureza e o homem, o que se coaduna com a pretensão de combater a “europeização do brasileiro educado” (ANDRADE, 2001, p. 222), tratada recorrentemente como uma enfermidade, um “despaísamento”, compreendido como uma sorte de patologia humoral.²²

Assim, visa, por meio de uma construção deliberada, a naturalizar a relação de uma tipologia musical com a nacionalidade, postulando, apesar de reconhecer a arbitrariedade e convencionalidade dos significados musicais, uma autenticidade que se revelaria em

resposta da fisiologia “que agrada imediatamente a uma necessidade superior” do “ser racional”. Ao constatar a sua capacidade de “emocionar suavemente a nossa sensibilidade” e, sobretudo, buscar o “verdadeiro papel da arte na obra da vida e da civilização”, Farias Brito sugere a concepção, retomada por Andrade (1995, p. 24), de arte como “energia criadora do ideal”, e afirma que a arte deve orientar “o governo humano”, justamente pelo que escapa ao consciente (SOUZA, 2011, p. 266-267).

²² Em carta a Manuel Bandeira, datada de julho de 1925, Mário de Andrade (2001, p. 222) escreve: “Combato atualmente a Europa o mais que posso. Não porque deixe de reconhecê-la, admirá-la, amá-la porém pra destruir a europeização do brasileiro educado.”

normas que caracterizariam o ethos do nosso cancionário popular, condizente com a fisiopsicologia dos “tipos brasileiros”, como afirmaria Travassos (1997, p. 95), embora Andrade evite tipologias provenientes da biologia, propensas aos processos de fragmentação da vida por meio, por exemplo, do racismo.²³ Portanto, “a mais desenvolvida das artes nacionais” (ANDRADE, 1976a, p. 57), capaz de oferecer elementos para o estabelecimento de “normas caracteristicamente brasileiras” (ANDRADE, 1976a, p. 80), aparece como a arte mais eficiente para o desenvolvimento do projeto modernista de nacionalização, oferecendo uma solução para o que o autor considera o “maior problema atual do Brasil”: “o acomodamento da nossa sensibilidade nacional com a realidade brasileira”, conforme a afirmação de uma sensibilidade moderna requerida para a identificação imediata e emocional com uma musicalidade brasileira, que implica a necessidade de “nos tradicionalizarmos integralmente” para, constituindo uma nação, “enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura” (ANDRADE apud NOGUEIRA, 2005, p. 264).

No contexto do Estado Novo, no entanto, a referida afirmação de uma sensibilidade moderna adquire novos contornos, de forma que o modernismo brasileiro institucionalizado se coaduna com a ideologia legitimadora de um Estado nacional, fator estruturante da modernidade desde fins do setecentos, e que se consolida no Brasil por meio dos processos de homogeneização nacional do Estado Novo. Ao intermediar intelectual e culturalmente a consolidação de uma concepção de comunidade nacional, proveniente de condicionantes sociais que informam um sentimento de pertencimento empregado pelo Estado como mecanismo de homogeneização, o modernismo institucionalizado oferece um substrato, cooptado pelo Estado, para os sentimentos provocados pelas representações de determinados condicionantes sociais como elementos do nacionalismo (NOGUEIRA, 2005, p. 182-183).

O modernismo institucionalizado contribui, assim, para a conformação da sensibilidade da sociedade disciplinar que se consolida com o Estado Novo, cujo nacionalismo e programa de governo Andrade contraria insistentemente. Uma sociedade disciplinar emerge, potencialmente, como um desdobramento das concepções das Belas Artes, associadas com a construção das ideologias da sociedade de

²³ Lacoue-Labarthe e Nancy (2002) desenvolvem o argumento de que o tipo constitui uma limitação condicionada pelo racismo e, portanto, um dos mitos fundamentais do nazismo.

classes moderna enquanto forma da subjetividade da ordem social que se institui, mediando a relação do Estado com o corpo sensual, inscrito em uma lei sutilmente opressiva que atua nos sentimentos (EAGLETON, 1993, p. 3-13).

Os estetas modernos, desde a subordinação da sensação pela razão promovida por Baumgarten na sistematização de uma disciplina do conhecimento sensitivo em conformidade com as Belas Artes, reconhecem o sentimento como uma fonte de coesão social e a arte, por conseguinte, como um instrumento de coerção. Para Kant, matriz do pensamento institucionalizado acerca do regime da arte, toda bela arte se destina a prover a humanidade, o sentimento de participação e a comunicação universal que distingue a humanidade da limitação animal, e que deriva, segundo Kant, da luta para unir a liberdade a uma coerção consentida. Para tanto, a cultura, segundo Kant (2010, p. 272), que emprega o conceito em um sentido evidentemente diferente de Andrade, constitui um instrumento para instituir ordem na natureza desprovida de razão, sobretudo a cultura da disciplina, que “consiste na libertação da vontade em relação ao despotismo dos desejos”, segundo os fins da razão e em detrimento da natureza, postula Kant, visando ao homem cultivado para o qual concorrem as Belas Artes. Assim, a opressão de uma maioria por uma minoria se justifica, para Kant (2010, p. 273), na medida em que a desigualdade entre os homens promove a cultura, inclusive para as classes oprimidas, justamente pela universalidade da comunicação de ideias da parte culta da sociedade com a inculta.

O gosto, compreendido como a faculdade de ajuizamento da sensificação de ideias morais, da qual deriva um sentimento moral universal, concorre para a internalização da lei por meio da arte, fundamental para a consolidação da unidade de um sistema moralmente fundado em torno da comunidade de membros de uma coletividade segundo regras do Direito, como Kant define o Estado. No interior do sistema ao qual todos se submetem como membros de um todo, o desenvolvimento elevado da cultura se processa, portanto, como o desenvolvimento da humanidade, para a qual contribuem as Belas Artes em proveito de um governo da razão contra a animalidade e as inclinações para o gozo (KANT, 2010, p. 274).

Ao promover a arte como internalização da lei, em nome de uma civilidade que se revela como a disseminação do poder na forma de uma cultura geral (EAGLETON, 1993, p. 29), os estetas posteriores a

Kant, foram igualmente sutis quanto ao papel deliberado das Belas Artes e de sua filosofia na inscrição do corpo sensual em uma lei que, sob o preceito do universalismo, favorece a instituição de um Estado, muitas vezes totalitarista, afinado com interesses que se revelam incapazes de cumprir a promessa de harmonia. Hegel (2009, p. 33-35), por exemplo, ao reconhecer o poder e a ação da arte ao “obrigar a nossa alma a evocar e experimentar todos os sentimentos”, atribui como seu fim a “possibilidade de disciplinar os instintos” e “as paixões”, exercendo uma “ação suavizante sobre a grosseria primitiva”, uma “suavização dos costumes” que, segundo Hegel, “constitui, com efeito, o fim principal a que a arte se destina”, compartilhando o mesmo fim da moralização, conclui. Para Hegel, o pathos que comove e move o corpo deve ser significado por um sentido de comunidade que se manifesta na individualidade dos sujeitos que a conformam, tendo obviamente como fim o Estado, como se depreende de sua teleologia. E, nesse sentido, o Estado idealizado por Schiller representa a confirmação das Belas Artes como o instrumento de cultura de que o Estado carece para a consolidação consensual da harmonia na sociedade, uma vez que “somente a bela comunicação unifica a sociedade”, afetivamente e efetivamente, inculcando o “comum a todos” nos sujeitos individuais, por meio do gosto.²⁴

Se a proscrição da arte musical por Platão, interessado em um projeto de organização da sociedade humana, funda uma tradição a partir da qual a arte musical seria minimizada, de modo que, desprovida de virtude imitativa ou representativa, fundamental para a idealização da ordem social, seria considerada pelo impacto emotivo que provoca no ouvinte, a arte musical a partir do Renascimento, pelo mesmo motivo e pelo mesmo interesse, integra gradualmente a cultura humanista da qual fora prosrita. A preocupação com os efeitos mais imediatos produzidos pelo som musical sobre o ser humano, fator encoberto por uma tradição ocidental, preocupada com a racionalidade das formas, dos estilos e das

²⁴ Para Schiller, “somente o Estado estético pode torná-la [a sociedade] real, pois executa a vontade do todo através da natureza do indivíduo. Se já a necessidade força o homem a organizar-se em sociedade e a razão nele implanta princípios sociais, é somente a beleza que pode dar-lhe um caráter sociável. Somente o gosto permite harmonia na sociedade, pois cria harmonia no indivíduo. Todas as outras formas de concepção fragmentam o homem, pois fundam-se exclusivamente na parte sensível de seu ser ou na espiritual; somente a concepção estética faz dele um todo ao exigir a concordância de suas duas naturezas” (SOUZA, 2011, p. 49).

regras que supostamente concretizariam o seu significado, eleva a arte musical justamente pelo seu poder sobre o temperamento humano, a fisiologia do corpo.²⁵ Ao se firmar como expressão dos sentimentos e das emoções, a arte musical, por sua aconceptualidade, se aproxima do primado sobre as Belas Artes, o qual ocupa efetivamente com o Romantismo, que a concebe como uma linguagem privilegiada que expressa os sentimentos e, sobretudo, a unidade racional e divina do mundo. Assim, o Romantismo representa a consolidação de um processo de valorização da arte musical como linguagem dos sentimentos conforme a concepção inaugurada no Iluminismo (FUBINI, 2008). Mas apenas como linguagem da unidade racional do mundo que constitui o modelo para a organização da sociedade humana, associada ao efeito imediato, sensual, corporal, sobre o ser humano, a arte musical ascende, pelas mãos de Schopenhauer, ao posto mais elevado do sistema das artes.

Schopenhauer (2003, p. 8-12), ao sensibilizar o entendimento, funda um sistema que destaca as noções de corpo e de sentimento, pelos quais sua filosofia pretende decifrar o enigma do mundo, que se furta ao conhecimento que, enquanto objetivação da Vontade, pode se expressar mediante a sensibilidade, os nervos, o corpo, enfim (SCHOPENHAUER, 2005, p. 243). A arte, nesse sentido, repete as Ideias eternas apreendidas por pura contemplação, o essencial e permanente do mundo, cujo conhecimento constitui a origem da arte, que tem por fim, por sua vez, a sua comunicação (SCHOPENHAUER, 2005, p. 253). Em virtude de seu efeito quietivo da Vontade, a arte produz resignação, recusa da vida e de toda a Vontade de vida mesmo, promovendo a abdicação de “todos os gozos da vida” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 333-334). E “por inteiro separado de todas as demais artes”, a elevada e majestosa arte musical, segundo Schopenhauer (2005, p. 334-336), constitui, como “expressão do mundo”, uma linguagem universal no mais supremo grau, “incomparavelmente mais poderosa que a linguagem” e com um efeito mais eficiente sobre a subjetividade humana que o das outras artes (SCHOPENHAUER, 2003, p. 227-237). Afinal, em vez de representação, constitui a imediata objetivação da Vontade, como o mundo e as Ideias, conclui Schopenhauer (2005, p. 343-349), revelando

²⁵ Ainda no XVII, ao cunhar a expressão “musica pathetica”, o padre Kircher demonstra interesse pelo poder musical sobre o temperamento humano.

o seu interesse em uma determinada ordem social que se depreende do mundo espiritual corporificado analogicamente pela arte musical, a qual garante, com isso, a possibilidade de sua redenção.

Ao subordinar o som musical a um regime de significação, potencialmente portador da expressão de uma entidade nacional e, portanto, da suscetibilidade de cooptação para a representação de uma identidade nacional, a proposta de nacionalização musical de Andrade constitui o polo de uma disputa de sentido. A nacionalização musical se revela como a articulação de um discurso que elabora uma posição a partir de substratos que podem receber significados distintos. Na medida em que se confunde com o pathos, o ethos constitui uma expressão nacional integrada ao corpo, mediador do conhecimento e, ao mesmo tempo, fundamento da entidade nacional constitutiva da musicalidade derivada dos “imperativos da fisiopsicologia brasileira”. A preocupação marioandradina com a institucionalização do popular e do folclore, bem como com a sua politização, deve ser compreendida como uma disputa desprovida do mito da reconciliação dos opostos.

Ao compartilhar a ideia da arte como destino para a humanidade, atribuindo ao “coeficiente racial” a contribuição nacional do Brasil para a humanidade, a proposta de nacionalização musical que se delinea no pensamento marioandradino se inscreve em um universalismo ou, mais precisamente, um humanismo que consagra com uma imagem musical: o concerto das nações. A imagem do concerto das nações evoca uma concepção de arte que, seja como representação do mundo, seja como objetivação da Vontade, constitui a faculdade de apreender o universal por meio do particular, em conflito, contudo, com a pretensão kantiana de um universal como unanimidade no modo de sentir, conforme Kant concebe o senso comum. Afinal, o termo “concerto”, proveniente do verbo latino “concertare”, significa, como observa Leo Spitzer (2008, p. 119-120), lutar ou emular, traduzindo palavras gregas que igualmente expressam um “acordo no desacordo” ou uma “harmonia na disputa” presente no latim “concertare”. A secularização da concepção de “concerto”, quando se equipara ao termo “sinfonia”, oculta o sentido de um conjunto de vozes permitido pela colaboração amorosa e, ao mesmo tempo, competitiva, entre os cantores, sugerido nas conotações religiosas da harmonia do mundo (SPITZER, 2008, p. 129).²⁶

²⁶ Ao analisar o legado da teologia para o paradigma do governo, Giorgio Agamben (2008, p. 121) constata: “En un momento histórico que observa una

crisis radical de los conceptos clásicos, tanto ontológicos como políticos, la armonía entre el principio trascendente y eterno y el orden inmanente del cosmos se despedaza, y el problema del ‘gobierno’ del mundo y su legitimación se convierte en el problema político decisivo”. Agamben (2008, p. 402) conclui que a glorificação que perdura nas aclamações profanas, mais que um ornamento, fundam e justificam o poder político.

3. ENTRE O ARTISTA E O ARTESÃO

3.1. UMA PROMESSA DE FELICIDADE

Se o advento do interesse pelo corpo, traduzido pelo conceito de estesia, demarca uma ruptura com a concepção kantiana de contemplação desinteressada, o problema se desenvolve no pensamento marioandradino de forma particular. Afinal, a sua proposta de nacionalização musical reivindica os aspectos da fisiopsicologia corporal, provenientes da fisiologia e da psicologia, para uma arte concebida segundo os preceitos das Belas Artes, que compactuam com o conceito kantiano de belo. Ao situar Kant na cisão moderna entre a eticidade e a esteticidade da arte, que a excluiria da estrutura integrada da sociedade, contra a qual reivindica a politicidade da arte que identifica nas civilizações da Antiguidade, Andrade remonta a um primitivismo fundamentado no folclore e no popular. Ora, se a arte e a sociedade permanecem integradas na modernidade, como vimos, o que parece estar em jogo para Andrade se trata de duas concepções de arte e, por conseguinte, de sociedade, opostas pelo advento de uma noção de belo e de sujeito que culmina no individualismo da sociedade capitalista moderna. Sobre tal pano de fundo, Andrade (1989, p. 93), por meio de sua personagem Siomara, interroga a arte erudita a partir da oposição entre civilização e cultura, que aprofundaremos adiante:

Talvez toda a arte “erudita” seja um erro infamante dos donos da vida... Talvez seja um erro... (...) Talvez a arte erudita, com suas consequências de “belas artes”, de “arte pura”, seja um avanço indevido da “civilização” sobre a “cultura”, no sentido sociológico dessas palavras.

Assim, a proposta de nacionalização musical de Andrade tende justamente ao conceito de belo de Stendhal, concebido como “promessa de felicidade”, o qual seria retomado por Baudelaire (2006, p. 853)²⁷ e por Nietzsche. A arte, confirma Andrade (1989, p. 61), reivindicando o folclore e o popular para a nacionalização musical, constitui “sempre uma proposição de felicidade.” Segundo Nietzsche (2003, p. 94-95), que reage justamente contra a constituição de uma realidade em que tudo

²⁷ A esse respeito, Cf. ANTELO, Raúl. Fins do moderno. In: *Travessia – Revista de Literatura*. Florianópolis, n. 31, p. 5-21, ago./1995-jul./ 1996, p. 19.

pode ser trocado por meio de uma relação de equiparação, proveniente das relações de compra e venda entre credor e devedor decorrente da produção de bens de consumo, Stendhal contraria o desinteresse enfatizado por Kant e seu ideal de um ser desprovido de sentidos ao conceber o belo como “uma promessa de felicidade”, ou seja, uma excitação da vontade ou do interesse por meio do belo.

A afirmação do corpo que subjaz ao primitivismo de Andrade representa uma contraposição ao idealismo e ao intelectualismo e, por conseguinte, ao pessimismo e ao ceticismo inerentes ao “despauamento” proveniente da razão e da educação ocidentais que, para Andrade, representam o fim de uma civilização. Notadamente, a diagnose marioandradina de uma moral que se personifica como secreção da fisiopsicologia provocada pelas ideias normativas que configuram a tradição cultural burguesa no Brasil se coaduna com a “enfermidade” diagnosticada na Europa por Nietzsche (2002, p. 16), a partir dos sinais de uma alma “mortalmente cansada”, como ceticismo ornamentado e paralisia da vontade, proporcionais ao grau de estabelecimento da cultura, compreendida como educação ocidental (NIETZSCHE, 2002, p. 113).

Atento aos sintomas de determinados corpos a partir dos quais se fundam as afirmações ou negações do mundo (NIETZSCHE, 2001, p. 12), Nietzsche (2005, p. 19) diagnostica uma moral que “desterra a arte, toda a arte, ao reino da mentira”, uma recusa dos afetos, da beleza e da sensualidade, do mundo e da vida, enfim, sinal de uma profunda fadiga associada com a necessidade moral de conferir razão para a vida, contra a qual prescreve uma compreensão musical do mundo (NIETZSCHE, 2005, p. 141), fundamentada na irracionalidade da arte musical, cujo sentido mais profundo Nietzsche (2005, p. 51) define pela impossibilidade de linguagem e de representação. A afirmação primitivista do corpo representa, enfim, uma afirmação da vida e do mundo, a que corresponde a necessidade de confiar aos sentidos sensoriais o acesso ao conhecimento, sobretudo do Brasil, e que para Andrade particularmente se associa com a afirmação nacional que se manifesta, como veremos, pela utilidade, interesse e materialidade da cultura.

A partir da fisiologia, Nietzsche (2005, p. 101) reconsidera a contemplação contrapondo a afirmação de Schopenhauer de que a contemplação contraria o “interesse sexual”. Para Nietzsche (2003, p. 94), o efeito da contemplação se origina justamente na sensualidade, a qual apenas se transfiguraria no estado de contemplação. Transposta

para o problema da constituição de um povo, a reconsideração nietzschiana encontra um correspondente na questão da integração social e emocional, pois, como constata Ernesto Laclau (2011, p. 76-79), ao empregar o conceito de libido como categoria explicativa da natureza da integração social e emocional das multidões, Freud conclui que as pulsões de amor se transferem de seu objeto original e obedecem ao modelo das identificações, em que o sujeito se confunde com o objeto de amor. A fonte de gozo, constitutiva da investidura de um objeto como plenitude na constituição do povo, que, segundo Laclau (2011, p. 147-148), emana da materialidade do particular que hegemonicamente se configura como universal, encontra, por sua vez, um correspondente no “gozo” condicionado ao “valor de participação e de identificação”. Para Andrade (COLI, 1998, p. 404), a eticidade transmitida pela arte musical provoca o gozo. Sua sensação, “fisiologicamente sensual”, prescinde do intelecto para a dinamização do povo, expressando eventualmente um efeito de “evasão sexual” (ANDRADE, 1983, p. 43).

Nesse sentido, Andrade, que insistentemente retorna ao tema do amor, ao colocar seus personagens para discutir a arte musical em um banquete, reescreve a cena descrita por Platão de um banquete em louvor ao amor. O personagem Janjão, ao refletir sobre a nacionalização musical no Brasil, denuncia a ruptura moderna entre a eticidade e a esteticidade ou a moralidade e a sensorialidade da arte, sintoma de uma exclusão da arte da estrutura integrada da sociedade que se revela, como vimos, como um apagamento da relação entre arte e sociedade, reivindicando a politicidade da arte cujos valores da Antiguidade se unem em torno da comunidade:

– Mas si não deve ter uma estética, o artista deve sempre ter uma estesia. Uma estética delimita e atrofia, uma estesia orienta, define e combate (ANDRADE, 1989, p. 60).

No banquete de Platão (1955), o autor constata a necessidade do amor para o Estado e para o cidadão realizar o bem e o belo. O amor aparece prescrito como parte da constituição do Estado e da lei na medida em que cria associações coesas, em que os cidadãos se submetem voluntariamente, o que declara o acordo justo pelas leis, as “rainhas do Estado”. Platão o compara, o liame da sociedade, o liame que une o Todo a si mesmo, com a arte musical, uma vez que a harmonia resulta de coisas que eram opostas e se uniram pela habilidade da arte musical. A harmonia, conclui Platão, resulta de elementos

opostos entre os quais se estabelece acordo. No banquete de Andrade (1989), por sua vez, o mesmo personagem, Janjão, reivindica um primitivismo “natural do Brasil em face do seu futuro”. Claramente diferenciado do primitivismo europeu, o referido primitivismo representa uma afirmação da terra e do tempo presente e se caracteriza pela indiferenciação entre a arte musical erudita e o folclore e o popular, visando a uma aproximação entre a arte e a vida, os artistas e intelectuais e o povo. A mediação culta, no entanto, permanece, sobretudo na forma do estabelecimento de relações racionais entre os elementos musicais, o que, precisamente, confere sua politicidade.

O potencial coletivizador que se relaciona, como vimos, com a dinamogenia das manifestações musicais adquire forma nas manifestações registradas por Andrade em 1930, nas quais parece entrever a possibilidade de uma reação verdadeiramente popular, interpretada musicalmente pelo autor a partir do deslocamento da acentuação do motivo da escravidão. Transpostas para a terminologia de Laclau, as manifestações registradas por Andrade representariam as demandas populares insatisfeitas e, como manifestações da ordem da fisiopsicologia, confundem sentido e sentimento, de modo que o signo musical, mediante a contribuição intelectual da palavra, assume um valor significativo. Mas apenas pela impossibilidade de “pureza significativa” dos sons musicais que caracteriza os vastos e vagos campos da arte musical, esta oferece condições para a representação ou mais propriamente para a articulação das demandas populares. Assim, a arte musical contribui para a constituição de uma comunidade, pois atua dinamicamente sobre o corpo, “conseguindo ritmar um agrupamento humano como nenhuma arte consegue”, “socializar os homens” e os fundir em unanimidade, conforme as civilizações primitivas em que, segundo Andrade (COLI, 1998, p. 20), “o corpo importa mais do que a livre manifestação espiritual.”

3.2. CULTURA E CIVILIZAÇÃO

A articulação de um discurso de nacionalização musical apropriado para a formação de uma comunidade e de uma cultura nacional no Brasil se inscreve em um contexto de interesse universal pelo folclore e pelo popular mobilizado por intelectuais para a construção das identidades nacionais, tanto oficial, emanada do Estado, quanto oposta. Afinal, os nacionalismos oficiais se desenvolvem como reação aos movimentos populares que proliferavam na Europa desde os

anos 1820, quando emergem como reações conservadoras concebidas em termos nacionais pelos grupos dominantes intimidados pelas comunidades imaginadas populares (ANDERSON, 2008, p. 150-160). Com a crise das democracias modernas, recorrentemente compreendida como um problema de ordem cultural, a cultura popular e o folclore, ao contribuírem para a construção das identidades nacionais, desempenham um papel fundamental no conflito cultural e, conseqüentemente, social na primeira metade do novecentos. Assim, o nacionalismo musical constitui, no Brasil, um aspecto do interesse pela cultura popular e pelo folclore mobilizado por intelectuais no movimento da construção das identidades no momento de maior exaltação nacionalista na Europa, bem como de potencialização dos conflitos internos ocasionada pela ascensão da burguesia promovida, sobretudo, pelo processo de industrialização e inserção do Brasil no capital internacional. O referido processo, acompanhado por uma complexificação e fragmentação da sociedade, acentua a proliferação de diferenciações sociais constitutivas da sociedade e, por conseguinte, a ininteligibilidade de sua estrutura, dificultando a fixação das distinções em uma articulação, em função do excesso de sentido do social, como estipulam Laclau e Mouffe (1987, p. 110).

Se um dos perigos para a democracia consiste no totalitarismo, cuja logicidade deriva da denegação da divisão social, uma vez que o poder pretende se materializar como representante do povo uno e, assim, negar a pluralidade para restaurar a unidade, como constatam Laclau e Mouffe (1987, p. 212-213), o outro, concluem os autores, consiste no oposto, ou seja, na falta de referencial para uma unidade que, apesar de sua impossibilidade, apresenta um horizonte para impedir a implosão do social diante da falta de articulação entre as relações sociais, que constitui uma forma de desaparecimento da política. Sobre tal pano de fundo, caracterizado por uma crise da democracia, intensificada pelas desigualdades sociais preservadas nas formas de subordinação e de opressão, a nacionalização musical marioandradina ambiciona elaborar simbolicamente um referencial comum que recupere a politicidade do social, concebido, em detrimento de uma representação, como uma articulação, resultado de uma construção que constitui uma luta. Para tanto, requer compreender o folclore como a concepção do mundo e da vida de determinados estratos da sociedade em contraposição com as concepções oficiais propugnadas pelo governo e pelas classes dirigentes,

na medida em que confronta o Estado Novo e o seu folclorismo oficial, que, como se depreende dos estudos do folclore brasileiro publicados pela revista oficial do Estado Novo, subordina, com a rara exceção das contribuições de Luis da Camara Cascudo, as manifestações culturais ao catolicismo e ao etnocentrismo.²⁸

A coleta e o colecionamento do folclore e do popular por Andrade demarca, para Pedro Meira Monteiro (2012, p. 115), o importante movimento do folclorismo para a historicização cultural no Brasil: “It seems, finally, that the magical, collective subject, bearer of a tradition, ceded space to a historical subject whose forms of expression do not necessarily coincide with plans for national unity.” O folclore e o popular em cujas manifestações musicais Andrade identifica a possibilidade de uma “totalidade racial” se fundamentam, pois, em uma concepção autoctonista, associada com a realidade da terra a que se pertence e em que se funda historicamente a comunidade, desprovida dos conceitos raciais paramentados pela suposta cientificidade outorgada pela biologia, similar ao conceito de nação que, contrariando Eric Hobsbawn, Benedict Anderson (2008, p. 261) afirma preceder o Estado, emergindo no Novo Mundo em conflito com o Velho Mundo. A “totalidade racial” se coaduna, pois, com a totalidade social que, como veremos, incorpora, para Laclau, a totalidade ou plenitude ausente a que corresponde a constituição da identidade de um povo. A rigor, Andrade emprega o termo “entidade” em detrimento de “identidade”, o que revela a recusa de um essencialismo associado a uma origem pressuposta pela identidade.²⁹ Afinal, a concepção racial de Andrade conforma simbolicamente uma corpor(e)ificação do nacional pelos imperativos da fisiopsicologia coletiva que inconsciente e espontaneamente manifestaria a especificidade de um povo, correspondendo a uma entidade nacional em claro conflito com a ontologia nacional dos intelectuais brasileiros do oitocentos, sustentada por teorias raciais positivistas e deterministas, como base para o Estado nacional (ORTIZ, 1985).

Com efeito, a proposta de nacionalização de Andrade propugna, como observa Florestan Fernandes (1994, p. 144), “contra os preconceitos e as suscetibilidades dos ‘letrados’ da terra”. Nesse sentido,

²⁸ Cf. *Cultura política*: revista mensal de estudos brasileiros, publicação do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo.

²⁹ Leyla Perrone-Moisés aborda a referida questão em PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe nacionalismo*: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Arnaldo Contier (1994, p. 44-45) argumenta que a recuperação da cultura popular para a criação de uma arte nacional crítica implicitamente as elites intelectuais que, ao eleger Paris como a capital da modernidade, subordinam a realidade social brasileira a posturas racistas e preconceituosas diante das culturas populares, efetivamente reprimidas por um governo e uma elite intelectual que, ao confundir civilização com europeização, implicam uma negação. Segundo Contier (1994, p. 42), os modernistas consideravam o “povo” como o portador da nacionalidade, de modo que competiria ao compositor “redescobrir, cultural e musicalmente, as ‘falas populares’, que haviam sido cerceadas e censuradas pelas elites a partir do 7 de setembro de 1822.”³⁰

Ao passo que as teorias raciais se associam a uma noção de progresso da humanidade e, conforme os intelectuais brasileiros do oitocentos, a miscigenação representa biologicamente a aclimação da civilização europeia no Brasil (ORTIZ, 1985, p. 20-21), o caminho indicado por Andrade aponta para a arte e para a cultura como instrumentos de transformação social. Como portadoras de uma moral que “participa do vital e principalmente do vital humano”, a arte e a cultura afetariam a fisiologia, uma vez que a moral provoca uma reação corporal que corresponde com ideias normativas (ANDRADE, 2008a, p. 156-158). Nesse sentido, ao constatar que ao Brasil “falta antiguidade”, “falta tradição inconsciente”, Andrade (2008c, p. 121) resume a falta constitutiva do Brasil segundo o aspecto da fisiologia da “nossa moralidade”.

Ao constatar ainda “uma falta de cultura geral” “que normalize a nossa humanidade e alargue a nossa compreensão” e, sobretudo, “uma falta indecorosa de cultura nacional”, Andrade (1972, p. 26) aponta para a possibilidade de extirpar “pela cultura” os “defeitos do povo

30 Segundo Rossini Tavares de Lima (1962, p. 83-84), ao constatar, na obra de Andrade, a preocupação com a humanidade que se revela no interesse pela espontaneidade do folclore, o aproveitamento do “folclore de todo o Brasil” na obra de arte erudita se estabelece “acima de regionalismos”. Assim, “a arte erudita deve existir sempre em função das expressões do folclore” na medida em que “definem, caracterizam e diferenciam o artista erudito” nacionalmente ao mesmo tempo que “os aproxima e identifica” na humanidade das referidas expressões, diferentemente das “manifestações das elites” que, conforme Andrade, reconhecem apenas a cultura europeia.

brasileiro”. Para tanto, a necessidade de superar o “destradiconalismo e despolicamento cultural da sociedade brasileira” (ANDRADE, 1991, p. 30-31) corresponde a um problema de ordem eminentemente social compreendido, portanto, como um problema cultural. Assim, Andrade (1998, p. 432-433) cobra a responsabilidade de determinadas instituições pela seriedade dos estudos do folclore em detrimento das concepções de progresso e de moral dos dirigentes do Estado e de sua compreensão das manifestações de outras culturas, constantemente perseguidas pelo controle do Estado, em função do “contraste fatal entre cultura e civilização”, como sustenta em seu estudo sobre o folclore brasileiro.

Para Andrade, a cultura reflete, como vimos, as “realidades profundas da terra” (ANDRADE, 1991, p. 26), e adquire o sentido de uma realidade coletiva ou de uma sociabilidade, cuja constituição depende de uma atividade intelectual. Tal atividade converge com um estado moral e vital compreendido como um estado de despreendimento e de descuidado de si. Quanto ao aproveitamento dos aspectos universais das contribuições internas e externas ao Brasil, e de sua particularidade para o enriquecimento da civilização, o conceito de civilização assume para Andrade o sentido de atual. Notadamente, Andrade compartilha a ideia de uma universalidade precedida pela afirmação nacional que prenuncia um devir cultural e se consolida universalmente na humanidade. Compartilha, conseqüentemente, a noção de cultura como formas de vida que o Romantismo conceberia sob o signo do exotismo, compreensão que acentuaria o nacionalismo em detrimento do conceito de cultura como civilização universal (EAGLETON, 2011, p. 24).

No entanto, ao postular um “contraste fatal entre cultura e civilização”, Andrade questiona a equidade entre “civilização” e “cultura” promulgada pelo Iluminismo, com seu culto do autodesenvolvimento secular e progressivo (EAGLETON, 2011, p. 20). O autor problematiza, ao mesmo tempo, a oposição entre natureza e cultura, bem como a concepção de cultura segundo a qual o Estado representa a forma da unidade da diversidade dos sujeitos individuais, como a concebe o Romantismo, embora se encontre em Coleridge a proposição de um “contraste ocasional entre cultura e civilização”, que prenuncia tanto o “contraste fatal” proposto por Andrade quanto o destino do conceito de cultura. Segundo Eagleton (2011, p. 23), o conflito entre cultura e civilização faria parte de “uma intensa querela entre tradição e modernidade”, constitutiva, como sabemos, do

modernismo. O destino do conceito de cultura que Eagleton identifica na proposição de Coleridge, assim como a proposição de Andrade de um contraste fatal entre cultura e civilização, representam, enfim, um sintoma do “fracasso da cultura como civilização real – como a grande narrativa do autodesenvolvimento humano” (EAGLETON, 2011, p. 35).

A preocupação de Andrade com a institucionalização e a cientificidade do folclore compreendido como um “processo de conhecimento” e “um anseio de simpatia humana”, a se ocupar com “a vida material e a organização social” do povo brasileiro em detrimento de uma “forma burguesa de prazer” destinada para as “classes superiores”, que opera, segundo o autor, como “um processo de superiorização social das classes burguesas” (ANDRADE, 1998, p. 422-423), pode ser comparada, portanto, com o modo como Antonio Gramsci compreende o folclore no contexto do fascismo italiano, praticamente ao mesmo tempo em que Andrade concebe sua proposta de nacionalização musical a partir do folclore e do popular.³¹ Afinal, para Gramsci (1998, p. 239-240), para quem o povo constitui o conjunto das classes subalternas e instrumentais de cada uma das formas de sociedade existentes, o folclore representa a concepção do mundo e da vida de determinados estratos da sociedade em contraposição com as concepções oficiais propugnadas pelo governo e pelas classes dirigentes.

Para ambos, situados em periferias do mundo ocidental que compartilham, segundo sua compreensão, a necessidade de se consolidar nacionalmente, compete determinar a função dos intelectuais em relação aos conflitos sociais e os meios de organizar democraticamente a cultura a partir de uma perspectiva nacional e popular. Para tanto, Gramsci subordina a questão a uma luta cultural, compreendida social e politicamente, uma vez que a cultura se oferece como totalidade patrimonial do povo ou da nação, de modo que expressa o sentido da unidade intelectual e moral para a conquista das finalidades nacionais e populares. Segundo Gramsci, os fins da luta cultural convergem para a superação de determinadas atitudes diante da vida e do mundo, fundamental para a transformação da sociedade.

Ambos, portanto, identificam a cultura no horizonte de um novo humanismo, associado a uma nova intuição da vida que se converte,

³¹ A escrita dos cadernos de Gramsci data de 1929 a 1937.

mediante a problematização dos costumes, sentimentos e concepções de mundo por meio da arte, em uma nova percepção da realidade, considerando que o homem se modifica na medida em que se modificam seus sentimentos e suas concepções, bem como as relações das quais constitui expressão.³² O processo de transformação social, que implica a reformulação de conceitos provenientes de um humanismo que sinalizava o paroxismo de sua crise, representa, portanto, uma luta cultural. E o contraste marioandriadino entre cultura e civilização constitui uma expressão da referida luta, a qual se delineia antecipadamente no lamento de Andrade (1982a, p. 69) pelas regiões “devastadas pelo progresso” cujas manifestações culturais “lutam furiosamente com a... civilização”.

Mas tudo vai se acabando agora que o Brasil principia...

- Piramingu!

- Sinhô!

- Mataram nosso Matroá (ANDRADE, 1982b, p. 182).

Ao evidenciar um conflito na concepção do devir nacional, Andrade (1982b, p. 198-199) encena a morte da tradição popular e do folclore por meio de um fragmento do texto de uma manifestação cultural, a “Dança de Morte do Matroá”, em uma passagem que, suspensa entre a literatura e o folclore, revela a tensão entre a realidade e a ficção:

O matroá, todo recurvado agora, já mal levanta os pés do chão, pouco sai do lugar. Soa o apito, para tudo.

Reis:

- Piramingu!

Piramingu:

- Sinhô?

Reis:

- Mataram nosso Matroá!

A música reprincipia e a dança mais violenta ainda. Mas o Matroá já não se aguenta mais. Não sai do lugar, os pés não conseguem mais se erguer do chão, as pernas se enrolam uma no outra, se flexionam, o pobre do velhinho está curvo, curvo,

³² Conforme Laclau e Mouffe (1987, p. 82), o conceito de “guerra de posição” em Gramsci implica a progressiva desintegração de uma civilização e a construção de outra.

enrolado, é uma bola de gente perto do chão. Cai e se estorce nas vascas de uma morte horrenda. E teatralmente comprida.

Como observa Gramsci (1998), os interesses dos intelectuais por determinados aspectos da vida, sobretudo pela atividade produtiva que representa a vida dos elementos ativos da população, indicam que uma direção cultural determinada predomina entre os intelectuais, que representam a vida dos camponeses, por exemplo, apenas como pitorescos representantes de costumes e sentimentos curiosos, conforme o modo como Andrade definiria criticamente o emprego do folclore e do popular no Brasil, ou seja, como exotismo. O problema da unidade intelectual e moral da nação e do Estado reside, segundo Gramsci, justamente na separação entre os intelectuais e a atividade intelectual, de um lado, e o povo e a nação, de outro, promovida pelo individualismo e distanciamento elitista dos intelectuais.

Assim, em contraposição ao individualismo antinacional e antiestatal, Gramsci (1998) sugere compreender o Estado como um direcionamento consciente das grandes multidões nacionais. Confirma, para tanto, a necessidade de um contato sentimental com as multidões, bem como de compreensão de suas demandas. Sem que, no entanto, o Estado represente dialeticamente o lugar da reconciliação dos antagonismos da sociedade civil, uma vez que a compreensão gramsciana implica conflito permanente. O aspecto popular da arte aparece para Gramsci como proporcional ao teor moral, cultural e sentimental correspondente com a moralidade, cultura e sentimentos nacionais, o que contribuiria para a aproximação fundamental com as multidões e, por conseguinte, para a sua politização cultural. Gramsci, por fim, situa a possibilidade de sociabilidade, compreendida como resultado de uma luta cultural, justamente na identificação permitida pelo folclore e pelos cantos populares, detectados no quadro de uma nação e de sua cultura, pelo modo de conceber o mundo e a vida, em contraste com a sociedade oficial. O importante, resume Gramsci, consiste em estabelecer uma união com o povo ou com a nação, uma unidade que, em vez de passiva, seja ativa e viva, e que, ao superar a separação com o povo, corresponda ao problema da elaboração dos sentimentos populares.

Consoante as proposições de Gramsci, a proposta de nacionalização musical de Andrade evidencia a relação entre o sentido e o sentimento, fundamental para a constituição da identidade nacional,

que depara com o individualismo e os conflitos que fatalmente rompem o tecido social, tanto dentro quanto fora das fronteiras nacionais: “contra o inimigo da coletividade, tanto externo como interno”, escreve Andrade (COLI, 1998, p. 128), como vimos, acerca da binaridade dos cantos nacionais e marciais. Afinal, a totalidade social constitui o resultado de uma articulação entre a dimensão significativa e a dimensão afetiva, como observa Laclau (2011, p. 143), ao interrogar a formação das identidades coletivas sob a forma do populismo a partir de uma perspectiva gramscista, o que contribui para a compreensão das concessões iniciais de Andrade ao governo Vargas.

Conforme Laclau (2011, p. 227), Gramsci conclui que a constituição de uma nação italiana implica construir hegemonicamente uma unidade a partir de uma heterogeneidade, o que, para Gramsci, significaria constituir um povo. Assim, o processo de constituição da identidade, representativa de uma totalidade social, deriva, segundo Laclau (2011, p. 95), da hegemonia de uma particularidade, a qual assume uma significação total ao transformar sua particularidade no corpo que encarna uma totalidade que, no entanto, a excede, de modo que a identidade produzida por meio da totalização da hegemonia participa da ordem do significante vazio. Justamente em virtude da inapreensibilidade ou incompreensibilidade conceitual da totalidade, que conforma a unidade representativa da pluralidade de demandas mediante a construção de uma identidade popular, a dimensão afetiva desempenha um papel fundamental, conclui Laclau (2011, p. 142), situando a sua relação com a significação na ordem do inconsciente.

A construção deliberada de uma tradição musical brasileira a partir da imediaticidade funcional e da atitude receptiva interessada e, por conseguinte, do corpo, atenta aos processos de transformação da percepção e desprovida dos preconceitos da prematura psicologia das massas, deve, portanto, ser compreendida politicamente a partir do conceito gramsciano de hegemonia, como um conflito da ordem da ideologia no contexto da crise das democracias modernas. Como uma luta cultural, enfim, em que a arte, sobretudo a musical, emerge como uma forma de dinamizar o sentimento de pertencimento a uma comunidade nacional e popular, como queria Gramsci. Como Gramsci (1998, p. 88-89), que inclusive identifica nas manifestações musicais italianas uma expressão da democracia, Andrade preconiza a constituição de um povo, da qual, segundo Laclau (2011, p. 215), depende a possibilidade mesma da democracia.

Como constata Laclau (2011, p. 127), as identidades populares, como efeitos da hegemonia, procedem do conflito entre particularidade e universalidade, conflito constitutivo do modernismo, sobretudo nas periferias do Ocidente, em que representa um problema mais profundo do que o que o conflito entre tradição e modernidade poderia traduzir, e em que o populismo, bem como o nacionalismo, assumem um significado singular. Assim, se a construção do povo corresponde a uma plenitude ausente da comunidade, originada da pluralidade de demandas insatisfeitas hegemonicamente representadas por uma particularidade que se configura como totalidade, ou seja, como unificação da pluralidade de demandas insatisfeitas, o povo, como corpo da totalidade, opera como um significante vazio (LACLAU, 2011, p. 112-123). E conceitos como o populismo e o nacionalismo, cuja vacuidade aponta para a plenitude ausente da comunidade, configurando uma pré-condição a operações discursivas politicamente significativas, consistem em significantes vazios a que se subordinam os significados particulares das demandas populares.

A politicidade do primitivismo marioandradino que subjaz a sua proposta de nacionalização musical se manifesta na indelimitação da “mentalidade popular” em contraste com a “mentalidade cultivada”, com a “civilização” cujo progresso controla “o cortejo emocional” e transforma a percepção em “deidades conceituais” (ANDRADE, 1983, p. 146), fixando “em conceitos as formas da vida” (ANDRADE, 1982a, p. 69-70). Contrariamente, o popular “se utiliza permanentemente dos outros elementos de compreensão do ser, deixa no geral tanto as suas palavras como seus conceitos enormemente indelimitados”, conforme a concepção de “mentalidade primitiva” de Levy-Bruhl que, segundo Andrade (1982b, p. 140-149), constata que a indelimitação das representações primitivas potencializa o seu “poder emotivo”. Andrade estende a concepção para a arte musical, que consiste em uma “força oculta” caracterizada pela incompreensibilidade: “Ela não toca de forma alguma a nossa compreensão intelectual, como fazem o gesto, a linha, a palavra e o volume das outras artes”, argumenta Andrade (1983, p. 44), que identifica em sua privação de individualidade uma manifestação do universal equivalente a “noções pelas quais a coletividade se manifesta e age” (ANDRADE, 1983, p. 229), como liberdade, igualdade, bem, beleza...

Ademais, na constituição da representação da pluralidade de demandas que informam o corpo da totalidade, ou seja, o povo, a proposta de nacionalização musical de Andrade considera culturas sem historicidade e sem representatividade no Brasil, propensas a esmorecer diante da racionalidade do Estado e das classes dirigentes, sobretudo a partir do Estado Novo, com o recrudescimento do controle sobre as manifestações culturais populares e o processo de nacionalização do samba. Afinal, a proposta de nacionalização musical procura representar justamente as populações sem historicidade e sem representatividade, cuja cultura, arte e conhecimento apareceriam como substrato para a construção de uma comunidade nacional, de modo que integrariam a particularidade que se universaliza no processo de hegemonia na representação das demandas sociais.

Notadamente em contraposição tanto aos processos de homogeneização, como o do Estado Novo, quanto aos valores culturais sustentados por determinados setores sociais e intelectuais, a proposta de nacionalização musical preserva a heterogeneidade constitutiva de toda identidade populista, como se concebesse o povo como a precipitação social de uma interação equivalencial de demandas populares, conforme a terminologia empregada por Laclau (2011), em detrimento de uma homogeneidade postulada a partir de um centro de poder que o reduziria a uma unidade substancial ou essencial. Afinal, Andrade (1993a, p. 18), em sua contribuição para a institucionalização da cultura brasileira, preconiza que o conhecimento do Brasil para todas as camadas culturais brasileiras, bem como para a cultura e vida humanas, deveria conter um “propositadamente despropositado conhecimento da coisa nacional”, visando a “variada generalidade” do povo brasileiro, contemplada pelo “ser de todos” que, segundo o modernista, caracteriza a arte popular.

3.3. PRIMITIVISMO E ESTÉTICA DAS MASSAS

Segundo Andrade (1944, p. 23), o primitivismo, enquanto designação de orientações para a arte provenientes de povos primitivos, nomeia uma busca intencional de determinados efeitos, que apenas equivocadamente poderia ser considerada primitiva. Como efeito de nacionalização das obras de arte, por meio de uma “busca na cultura material”, o primitivismo significa, portanto, uma afirmação da vida e das formas materiais da vida, compreendendo um interesse vital de socialização. Assim, se por um lado, o primitivismo promove o processo

de nacionalização, para o qual constitui, de fato, “apenas um caso de pragmatismo nacionalizador” que deve ser considerado por sua transitoriedade, por outro, representa uma forma de suspender a racionalidade e, por conseguinte, a concepção de sujeito, de realidade e de sua representação. Afinal, o primitivo se caracteriza por um estado mental “bastante diverso da nossa maneira exclusivamente... intelectual de pensar”, afirma Andrade (1944, p. 24).

O conceito de primitivismo de Andrade, ao rememorar a cultura coletiva por meio das formas culturais populares, sugere a passagem do sentir ao conhecer para voltar ao sentir, o que potencializa, como observa Antelo (1986, p. 100), a apreensão da realidade e a sua transformação. Portanto, ao mesmo tempo que configura uma identidade cultural, o conceito se apresenta como elemento perturbador dos efeitos padronizadores da modernidade, contraposto aos efeitos globalizadores da racionalidade moderna.³³

em oposição à estética desinteressada do civilizado, que aceita o real como dado, o realismo primitivista seria uma arte estridente e anticartesiana que se vincula funcionalmente à sociedade, tentando explicar a ilusão normativa da arte dominante através da desmontagem dos seus pressupostos. Seu discurso marcha a contrapelo (ANTELO, 1986, p. 98).

Na medida em que o primitivo imita os fatores da beleza ou do prazer dissociados do modo como se manifestam na natureza, adquirindo as noções de cor, linha, volume e som, e prioriza certas faculdades do corpo, como a tatilidade, desprezadas pelas Belas Artes, que as considera insuficientes para a produção do conhecimento (ANDRADE, 1995a, p. 21-30), o primitivismo de Andrade converge com os conceitos de tatilidade e de recusa da forma natural evidenciados por Carl Einstein (2002, p. 56), ao associar a arte primitiva aos conceitos de movimento, forma e sensação, em detrimento da imitação realista.³⁴

³³ Ana Cecília Arias Olmos (1993) observa que a presença do primitivo coloca em crise a identidade cultural ocidental, descentrando as soluções propostas pela identidade racional do Ocidente e atentando contra as homogeneizações modernas com o surgimento do Outro ou com a irrupção da diferença no Mesmo.

³⁴ Ainda segundo Carl Einstein (2009), o Renascimento define a natureza como uma obra de arte, conforme as leis físicas e, ao mesmo tempo, a razão humana.

Ao relacionar artefatos africanos com o devir da arte em sentido universal, Carl Einstein (2011, p. 29-33) trata questões como a percepção, corpo e sociedade, cujo interesse, conclui o autor, deriva do presente imediato. Em detrimento do legado renascentista da obra de arte reduzida a transmitir emoções e, por conseguinte, da dominação dos processos individuais, o que ecoa nos problemas do individualismo, do psicologismo e da transmissibilidade de emoções historicizados por Andrade, as obras de arte primitivas são veneradas, conforme todos os povos da Antiguidade, em sua superioridade ao artista ou artesão que se sacrifica pela obra (EINSTEIN, 2011, p. 39). Portanto, a obra de arte primitiva se caracteriza, segundo Einstein (2011, p. 42-44), pela sensação imediata, objetivada formalmente na absorção do tempo e das sensações do movimento por meio da deformação e da exclusão de toda limitação, resultando em um realismo formal que ultrapassa a realidade natural.

Assim, a arte primitiva recorrentemente se associa, em detrimento da imitação, aos conceitos de movimento, forma e sensação, bem como ao conceito de tutilidade, evidenciado por Einstein (2011, p. 56) como peculiaridade da arte primitiva. Com o conceito de sensação imediata, provocada pela transcendentalidade da obra de arte primitiva, correspondente a um modo de percepção que desconsidera a atividade (EINSTEIN, 2011, p. 40), a arte primitiva aponta para um regime de distração em detrimento do de atenção. Ora, ao confrontar o consenso sobre a percepção da arte, Einstein inaugura conceitos que contrariam o prazer desinteressado das Belas Artes e que, apropriados para a compreensão da arte de massa, reconciliam o primitivismo com a esteticidade das massas, estruturada fundamentalmente a partir do conceito de estesia. Ademais, Einstein (2011, p. 55-57) argumenta a respeito do culto sacrificial, em que o primitivo encarna o exterior, suspendendo de antemão a possibilidade da oposição entre sujeito e objeto que fundamenta a razão ocidental, que os corpos individuais se

Acredita-se, assim, que a obra de arte possui uma verdade em si mesma, que se pode fabricar seguindo as regras matemáticas, tais como as regras da proporção e da perspectiva, com o intuito de encerrar uma realidade, estabelecer a identidade do homem a partir de sua realidade exterior. Einstein, advogando uma arte como revolta, conclui: “Es precisamente la significación concreta de cada obra de arte, su lado arbitrario y alucinatorio el que nos salva del mecanismo de una realidad convencional y del engaño de una monótona perpetuidad”.

transformam em corpos coletivos, mediante a intensificação do erotismo e da concepção do corpo como obra inacabada.

Os respectivos conceitos caracterizam a percepção da arte de massa tal como reconsiderada por Andrade em seus escritos mais tardios, perante a guerra e o Estado Novo e a possibilidade de, por meio dela, politizar as massas. A referida reconciliação se estabelece pelo interesse pelos sentidos sensoriais,³⁵ de modo que o interesse de Andrade pelo primitivismo acentua, como observa Travassos (1997, p. 40), o imediatismo e a espontaneidade, manifestos por meio de sintomas. O primitivismo se manifesta, conclui a autora, por meio de qualidades presentes em expressões culturais imunes ao processo da civilização, encontradas na subjetividade das emoções e na expressão de individualidades marginais da sociedade.

Conforme as premissas de sua proposta de nacionalização musical, o interesse marioandradino pelo resultado sensorial e pelo poder funcional produzido pela obra de um compositor nacionalista russo, Shostakovich, concomitante com o acento marxista que se delinea a partir de “O artista e o artesão”, converge com o seu interesse a respeito das transformações da sensibilidade nos tempos da sociedade dos meios de comunicação de massa. Motivado pela possibilidade de politização por meio da tecnologia, Andrade (COLI, 1998, p. 397) afirma:

postos em condição de serem explorados comercialmente e educativamente o disco, o rádio, o cinema sonoro e demais instrumentos mecânicos, eles modificaram a qualificação da música erudita, que se tornou acessível a todos. E não tenho a menor pretensão, Deus me livre! de ser o primeiro a dizer isso.

Andrade (COLI, 1998, p. 397-398) compreende que, mediante a sua popularização, a arte musical erudita, por “sua aceitação pelas classes inferiorizadas”, abandona o estatuto de “instrumento de classe e de aprimoramento educativo” para se tornar um “elemento cultural” e uma “proposição de sua vida coletiva”. Ao tocar as massas, prevalece, como nas civilizações da Antiguidade, compara Andrade, uma

³⁵ Buck-Morss (1996, p. 14-15) compreende que o interesse primitivista pelos sentidos se deve ao fato de que os sentidos permanecem parcialmente imunes aos efeitos da civilização.

concepção imediata e politicamente orientada ao povo, compreendida como uma “momentaneidade funcional das obras” em que a utilidade subordina a beleza, contrariando o esteticismo da arte pura. Segundo Andrade, Shostakovich realiza, assim, uma bela arte “consciente e exigente de seu poder funcional” para a coletividade, representando, conforme os nacionalismos musicais determinados historicamente, como compreende Andrade, um compositor que aprende “incessantemente com o povo” ao empregar “tudo quanto este cria” nas “formas” e “elementos tradicionais usados pelo compositor”.

A popularização permitida pelas tecnologias de reprodução na sociedade de massa, caracterizada pela transitoriedade da momentaneidade e da imediaticidade, recupera curiosamente o “valor eterno” derivado da “funcionalidade moral” do “ethos”, cujo sentido fisiologicamente sensual, associado a “dinamizadores de massas populares”, prescinde de refinamento culto para o sentimento, assegura Andrade (COLI, 1998, p. 403), que aparentemente resolve o problema da transitoriedade e do esquecimento inerente ao popular e principalmente ao popularesco. Apesar, no entanto, de reconhecer a sensibilidade do “homem qualquer” que constitui o proletariado, diferenciando sensibilidade e compreensibilidade, Andrade (COLI, 1998, p. 396) permanece filiado a uma narrativa intimamente relacionada ao conceito marxista de ideologia, que, de alguma forma, remete ao Aufklärer:

é preciso lembrar que as massas dominadas, entre nós, são... dominadas. O que quer dizer que elas não têm suficiente consciência de si mesmas, nem forças de reação para conscientizarem o seu gosto estético e suas preferências artísticas.

O conceito de “ethos” que, conforme a concepção marioandradina de artesanato, repercute objetivamente nos elementos estruturais e nos processos construtivos da composição musical, permanece “convencional e preliminar”, “dada a inteligibilidade do som musical”, conclui Andrade (COLI, 1998, p. 405). O autor reconhece no “ethos” um valor que contraria o capitalismo, caracterizado pela imposição de uma dominação sem o consentimento dos dominados, efetivamente imposta pelo distanciamento social, naturalizado esteticamente pelo distanciamento da arte pura. Nesse sentido, Andrade (1976a, p. 364) observa que o problema do distanciamento social no Brasil

não é apenas uma questão de nacionalismo; é também e mais efetivamente uma tendência para

diminuir anti-capitalistamente, a distância social hoje tão absurdamente exagerada, entre a arte erudita e as massas populares.

Ao afirmar que, na arte, o nacionalismo deriva de um processo de aproximação moral que substituiria o “ethos” da arte das civilizações da Antiguidade, Andrade (1976a, p. 367) propugna um retorno a uma eticidade da arte, diante de um problema que considera “humano” e para o qual interessa a “funcionalidade da arte” que consiste em criticar a vida:

E se a beleza é desinteressada, a arte é interessada; e é da fusão, do equilíbrio entre desinteresse e interesse, que a obra de arte se torna uma crítica da vida. E aspiração a uma vida melhor.

Como nota Alvarenga (1974, p. 96-101), o “ethos” representa para Andrade o valor moral que se perdeu com o individualismo potencializado pelo cristianismo e pelo capitalismo e que se expressa, conforme a sua proposta de nacionalização musical, por meio de “normas caracteristicamente brasileiras”, empregadas conscientemente pelos compositores.³⁶

O “gozo” relacionado ao “valor de participação e de identificação” proveniente do “ethos”, segundo Andrade (COLI, 1998, p. 404), recuperado pela tecnologia de reprodução, depara, portanto, com o problema da ininteligibilidade intelectual da arte musical. A solução encontrada pelo modernista a partir de Shostakovich procede do conceito com que o esteta Charles Lalo classifica os condicionantes sociais externos da arte.³⁷ Lalo (1927, p. 317) denomina inestético o efeito de prazer proveniente da “conformidade fundamental de nossa natureza com todo movimento regular” produzido psicofisiologicamente

³⁶ A respeito do surgimento da individualidade, em contraste com o pensamento grego expresso no conceito de “ethos”, Agamben (2008, p. 105) recorda que Jean Pierre Vernant assinala que “la noción moderna de voluntad es un concepto esencialmente extraño a la tradición del pensamiento griego, y se forma mediante un lento proceso que coincide con aquel que lleva a la creación del Yo.”

³⁷ Charles Lalo classifica as condições anestésicas, associadas aos fatores sociais, e as condições estéticas, provavelmente influenciado pelas classes de arte mecânica e arte estética propostas por Kant. A arte mecânica se aproxima do artesanato, ao passo que a arte estética tem o sentimento de prazer da arte como fim imediato.

pelo sentido da audição, cujo valor, condicionado sociologicamente, compreende o “ethos” (LALO, 1927, p. 335). A sociedade, para Lalo, constitui justamente a unidade de uma multiplicidade, e sua possibilidade seria representada por manifestações musicais constitutivas das condições da vida social, cuja indiferenciação com a arte caracteriza tecnicamente as idades primitivas, definidas pela transitoriedade. A associação dos fatores externos com os fatores internos da arte primitiva constitui os fatos afetivos que os gregos denominam “ethos”. O seu valor, no entanto, permanece inconsciente no pensamento coletivo sob o umbral das formas de arte, e apenas por meio da organização se conscientiza de sua potencialidade social, passando “do estado de atividade individual ao estado de organização social dotada de sanção”, por meio da institucionalização ou eruditização da arte, argumenta Lalo (1927, p. 385), condicionando as transformações da arte a transformações sociais.

Assim, Andrade (COLI, 1998, p. 398) conclui que os elementos extramusicais, denominados anestéticos, qualificam a arte musical, representando potencialmente uma comunidade por meio da comunicação de ideais comuns associados com a arte musical a partir das informações extramusicais que constituem os respectivos elementos. Os elementos extramusicais, por fim, encontram na constituição interna da arte musical, sobretudo na forma da sinfonia, uma representação perfeita da (ir)reconciliabilidade social. A produção de sentido a partir da palavra, a despeito da canção, em que “a palavra e a comoção da voz humana suprem o som do sentido preciso” (ALVARENGA, 1974, p. 97), torna a palavra um aparato fundamental para reparar a ininteligibilidade do som musical, uma vez que demarca campos significativos associados com os sons musicais.³⁸ Andrade (COLI, 1998, p. 407), no entanto, salienta que o problema do “ethos” excede um pressuposto intelectual. Ao prescindir de “refinamento culto”, as manifestações do “ethos” com seus valores “dinamizadores de massas populares” se caracterizam, sobretudo, pela afecção da fisiologia com que a obra de Shostakovich, por exemplo, “vulnera a sensibilidade”.

³⁸ Para Nietzsche (2005, p. 46-48), a canção popular representa a união do apolíneo (figurado) e do dionisíaco (não figurado), uma vez que constitui, como observa Schopenhauer, a mistura dos estados estéticos (desinteressados) e inestéticos (interessados). Badiou (1998, p. 9) emprega justamente a mesma expressão com que Schopenhauer classifica os estados interessados para denominar os efeitos estritamente intrafilosóficos da arte.

Ao empreender meios para ativar a sensibilidade dos sentidos e sentimentos sugeridos pelos sons, Andrade parece objetar, enfim, por meio da anestésica, não apenas a estética, mas a anestesia que caracteriza a sociedade assombrada pelos regimes ditatoriais em luta na Segunda Guerra. Ao interpretar anacronicamente, no contexto do governo Vargas, as modinhas imperiais, cuja “função de divertir a gente” (ANDRADE, 1980, p. 5) observa impressa nos versos de uma modinha:

Uma modinha num ai,
Distrai,

Andrade (COLI, 1998, p. 178-179) postula que o esquecimento³⁹ e a passividade da atitude desinteressada perante a transitoriedade do popularesco caracterizam a recepção do ouvinte por meio da distração, de modo que a canção representa “um sedativo para os nossos nervos contorcidos de tanto torcer pela esquiva Democracia” (COLI, 1998, p. 113) e, portanto, uma anestesia. Andrade (1980, p. 39) confirma, em seus namoros com a medicina, o efeito calmante ou anestésico que a arte musical produz “fisiologicamente sobre o organismo”. O mesmo se verifica no “efeito decisivo de encantação e hipnose no povo” das manifestações musicais primitivas que se manifestam psicofisiologicamente, uma vez que “o homem brasileiro traz na boca a melodia” que “entorpece e insensibiliza todo o ser”. Assim, a arte musical definitivamente constitui um “elemento de insensibilização” que provoca “fadiga”, “consunção”, “ai que preguiça!”, conclui Andrade (1983, p. 43-54) referenciando seu consagrado personagem que confirma a impossibilidade de delimitação definitiva da identidade nacional. O que se insinua em sua proposta de nacionalização musical, no entanto, consiste em um processo que, contra os limites esteticamente determinados pela arte desinteressada, desperte a capacidade de percepção interessada, ativando a sensibilidade musical dos sentidos e sentimentos sugeridos pelos sons, como indica o seu conceito de artesanato e, por conseguinte, a concepção de belo na Antiguidade, caracterizado pela integração com as funções sociais,

³⁹ Andrade (1993b, p. 134) afirma ainda que “o suceder das modas” torna as músicas urbanas “sem valor prático permanente”, de modo que “essas músicas são esquecidas”.

fundamentada em uma esteticidade e uma eticidade convergentes com uma finalidade: a utilidade (ROSENFELD, 2009, p. 11).

3.4. ÉTICA E (AN)ESTÉTICA

Contemporaneamente a Andrade, Walter Benjamin compreende que os fatores sociais relacionados ao processo de transformação da percepção condicionada historicamente pela reprodutibilidade se associam aos movimentos de massa, cuja recepção se apresenta como distração. Em contraste com a atenção, Benjamin (1994, p. 194) concebe a distração como “sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas” do homem moderno. Para tanto, a utilidade constitui uma forma de recepção interessada, caracterizada pela utilidade, que Benjamin indica para a arte mobilizar as massas em momentos de crise. Ambos compreendem, portanto, o problema dos meios de comunicação e de reprodução da arte a partir da perspectiva da transformação da percepção, caracterizada como um comportamento ativo. Afinal, o interesse de Andrade pelas “transformações da sensibilidade nos tempos da sociedade dos meios de comunicação de massa” que, como observa Coli (1998, p. 270), escapa aos artigos dos anos 1930, transporece nos anos 1940. Andrade (1980, p. 20-21) reconhece nos meios de comunicação de massa a possibilidade de popularização da arte musical, diante da qual a atitude do espectador, contrariamente a uma atitude “exclusivamente passiva”, “difere fundamentalmente como atividade”, uma vez que a ininteligibilidade da arte musical requer do ouvinte “uma atitude imediatamente ativa e criadora”.

No intuito de despertar a capacidade de percepção interessada ou a sensibilidade musical dos sentidos e sentimentos sugeridos pelos sons, o folclore e o popular representam para Andrade uma condensação objetiva de tempos constitutivos da historicidade de um povo, que encontra uma expressão na simultaneidade da arte musical e, para tanto, o conceito de artesanato desempenha um papel fundamental. Tanto para Andrade quanto para Benjamin, o artesanato configura uma forma de reverter a anestesia. Se Benjamin reserva para a arte a tarefa de “restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos” por meio da tecnologia, como compreende Susan Buck-Morss (1996, p. 12), Andrade reserva para a arte a mesma tarefa, subordinando, no entanto, os sentidos ao nacional. O problema dos meios de comunicação de massa e sua respectiva sensibilidade converge, portanto, com o conceito de artesanato, seja como a coordenação da alma, do olhar e da mão,

encontrada onde quer que a arte de narrar seja praticada, como define Benjamin (1994, p. 211), seja como a técnica relacionada com os elementos materiais da arte, como define Andrade (1963, p. 11-13).

Para Benjamin (1994, p. 205), o artesanato, como uma forma de trabalho manual correspondente a uma determinada organização social, compreende uma forma de comunicação, cujo processo de assimilação exige um estado de distensão cada vez mais raro, associado a um esquecimento de si proporcional ao processo de incorporação do que ouve. O artesanato deriva, como observa Jeanne Marie Gagnebin, de sua reflexão a respeito das transformações perceptivas que subvertem a produção cultural, e trata de uma interrogação que retoma a etimologia de “aisthesis”, argumenta Gagnebin (2004, p. 55), uma vez que Benjamin associa as transformações da produção e da recepção da arte a transformações da percepção individual e coletiva. Ao analisar a transformação da sensibilidade a partir de uma perspectiva benjaminiana, Buck-Morss (1996, p. 24) compreende a condição sensual da modernidade como uma “situação de ‘crise na percepção’”, caracterizada pela insensibilidade dos sentidos sensoriais, em que se trata de “restituir a audição”, reivindicando a utilidade constitutiva da etimologia de “aisthesis” que se inverte na modernidade sob os preceitos da contemplação desinteressada das Belas Artes.

Andrade, por sua vez, ao prescrever a arte como um instrumento de comunicação em contraposição ao distanciamento, valoriza a arte imediata: “a arte verdadeira”, para o autor, constitui “um instrumento de comunicação entre os homens”, uma vez que deriva de uma necessidade e de uma fatalidade do artista. Para tanto, o artesanato representa o valor de utilidade que domina a criação da arte na Antiguidade, em que o ideal de beleza aparece como necessidade do coletivo. Para Andrade, o Renascimento demarca a ruptura a partir da qual a beleza sofre um processo de materialização e, concomitantemente, o individualismo se acentua, de modo que se tornam finalidade da arte. Assim, o artesanato consiste em uma atitude que moraliza o artista diante da arte e da vida. O artesanato corresponde a uma necessidade de a arte retornar a suas fontes, visando o humano, pois na arte verdadeira, afirma Andrade (1963, p. 33), o humano representa a fatalidade.

Na medida em que retoma a relação social constitutiva da obra de arte, o conceito de artesanato corrobora, portanto, a proposta de nacionalização musical marioandradina. O artesanato compreende a especificidade de um modo de compor que Andrade (COLI, 1998, p.

402) identificaria em Shostakovich, que, tecnicamente e estilisticamente, dota a arte musical da capacidade de expressar imediatamente uma “ideologia” e “sua aplicação social”.⁴⁰ O artesanato aponta, portanto, para o aspecto do condicionamento social da arte evidenciado por Antonio Candido (COLI, 1998, p. 260-262), ao frisar a proposta de uma arte cuja funcionalidade definitivamente humana se encontra na pesquisa do seu sentido nacional. Mas a despeito do condicionamento social da arte evidenciado por Candido, o aspecto da proposta de nacionalização musical que nos interessa aponta, antes, para um condicionamento social pela arte, que se acentua concomitantemente com o empenho “vagamente marxizante” que Coli (1998, p. 239) identifica na compreensão marioandradina do artista como artesão.

Segundo Coli (1998, p. 270), Andrade “indica uma nostalgia pelos tempos em que o artista, sendo em realidade um artesão da arte” domina “profundamente a ‘técnica’ exigida por sua produção”. O modernista abdica da autonomia conquistada pelo artista moderno, exigindo que sirva o “artefazer” que deve ser produzido no cotidiano, sem visar a uma sacralização da arte. Ao evocar a ação por meio da qual, no movimento do material, a arte se confunde com o artesanato, Andrade (1963, p. 11-14) recupera a etimologia do conceito de artesanato, sugerindo que a arte age sobre o material como uma forma de negatividade. O “aprendizado do material com que se faz a obra de arte” visa, como parece esclarecer ao final, a vida, o mundo e, sobretudo, o humano, o qual constitui a fatalidade da arte verdadeira, como recorda Candido (COLI, 1998). A “moralização” e “humanização do artista pelo artesanato” permitida pelo material sugere que, por meio da “relação de natureza ‘artesanal’” (COLI, 1998, p. 278-279), o material forma o artista ao mesmo tempo em que este o forma, de modo que o artista se torna obra de arte, suspendendo a oposição entre sujeito e objeto. O conceito de artesanato implica, assim, uma ruptura que separa a arte do patronato, garantindo uma autonomia a partir da qual Andrade concebe o artista como artesão ou cortesão.

A consideração de uma ruptura entre as artes tradicionais e as industriais, que estaria sedimentada no processo que diferencia o artesão e o artista na passagem da Antiguidade para o Renascimento, em que a

⁴⁰ Em “O artista e o artesão”, Andrade (1963, p. 30) reconhece que o compositor russo assume uma atitude social em detrimento de uma atitude estética diante da arte e da vida.

arte se divorcia de uma sensualidade compreendida pela busca do belo e do bom, quando se perde o sentido do conceito grego de *aisthesis* (VALLS, 2002, p. 16), converge, portanto, nas teorias de Andrade e de Benjamin. Se conceitos como artesanato, utilidade e tutilidade permitem estabelecer relações entre as concepções de Andrade e de Benjamin quanto ao problema dos meios de comunicação de massa e sua respectiva sensibilidade, Theodor W. Adorno, embora parta constantemente dos pressupostos benjaminianos, como enfatiza em seus textos,⁴¹ para analisar justamente a arte musical, oferece soluções diferentes das propostas musicais marioandradinas. Assim, ao considerar a relação entre sensibilidade e tecnologia a partir da premissa da historicidade da percepção, Adorno, ao priorizar o campo musical a partir dos problemas analisados pela Escola de Frankfurt, trata os efeitos dos mecanismos de produção, reprodução e recepção musical no contexto do capitalismo tardio de maneira evidentemente oposta a Andrade.

Apesar dos interesses em comum entre Benjamin e Adorno, o que diferencia as suas abordagens condiz, sobretudo, com a capacidade de comportamento ativo e passivo, respectivamente, diante da reprodutibilidade da obra de arte. Ao conceber a historicidade da percepção humana, constatando que o advento da tecnologia de reprodução implica um impacto na produção e recepção dos objetos, bem como uma percepção diferenciada da realidade (DUARTE, 2003, p. 2003), Benjamin enfatiza o aspecto comportamental do processo perceptivo, compreendendo que as diversas formas de sensibilidade configuram diferentes modelos receptivos adquiridos a partir dos meios suportados pelas tecnologias. Com isso, Benjamin supera uma concepção do conhecimento predominantemente racionalista, como a abordagem adorniana. Ao retomar os preceitos benjaminianos com os quais aborda a condição musical no capitalismo tardio, Adorno (1989, p. 30) o faz como uma resposta a Benjamin e sua teoria da reprodutibilidade. Ao conceituar, por exemplo, a “regressão da audição” como a crescente incapacidade da massa de avaliar o que o mercado oferece aos seus ouvidos, Adorno (1989, p. 33-34) critica a “distração”

⁴¹ Segundo Adorno (1989, p. 13), “o princípio seguido por Walter Benjamin, por motivos de crítica gnosiológica, em seu tratado sobre o drama alemão, pode derivar do próprio objeto, num tratamento filosófico da música moderna, que se limite substancialmente a considerar dois protagonistas cada um por si. Na verdade, a natureza desta música está impressa unicamente nos extremos e só eles permitem reconhecer seu conteúdo de verdade.”

com que os sucessos comerciais são consumidos pelas massas, apropriando “a indicação de Benjamin sobre a aprecepção do filme no estado de distração” para o consumo musical.⁴²

O problema do pensamento adorniano, segundo Richard Middleton (1990), reside na concepção de uma autonomia musical e na subordinação da percepção a um significado musical imanente. Ao constatar as limitações da teoria adorniana, pretensa a ser uma teoria total, Middleton (1990, p. 62) encontra justamente em Benjamin um fundamento para o reconhecimento das possibilidades oferecidas pela tecnologia no contexto da produção cultural: “Adorno’s Frankfurt School colleague, Walter Benjamin, put forward a more optimistic view of the potentials of the productive forces within advanced capitalism”. Middleton salienta que as teorias benjaminianas podem ser perfeitamente aplicadas ao campo musical no contexto das tecnologias de produção e reprodução musical, oferecendo a possibilidade de analisar a audição no contexto das tecnologias de reprodução em detrimento da passividade concebida por Adorno.

Ora, ao constatar os modos industrial e artesanal de produção musical coexistindo no Brasil, Wisnik problematiza a dicotomia entre as artes tradicionais e as industriais que motiva o pensamento adorniano, criticando, como observa Silviano Santiago (1998, p. 17), a dicotomia que fundamenta o pensamento adorniano. Com isso, segundo Santiago (1998, p. 17-19), Wisnik elabora a “desconstrução do pensamento adorniano” em nome da especificidade dos usos populares musicais que diferencia a tradição brasileira da tradição que influencia Adorno. Para tanto, Wisnik recorre justamente a Andrade, considerando, como o modernista, que o uso musical predominante no Brasil corresponde, em detrimento do “desinteressado”, ao “interessado”, como “instrumento ambiental” articulado com outras funções sociais, conclui Wisnik (2005, p. 30), que remete o uso interessado ao conceito benjaminiano de distração.

Embora a sua compreensão da arte musical consista no estabelecimento de relações entre arte e sociedade, sugerindo que a sociedade se manifesta em seu antagonismo na constituição formal interna da arte musical, Adorno (2011, p. 157), ao analisar o problema

⁴² Nesse sentido, Adorno (2011, p. 172) ainda escreveria: “O dito de Benjamin sobre o declínio da aura aplica-se de maneira mais precisa à ópera que a qualquer outra forma artística.”

da mediação musical, afirma que a arte musical, por sua imaterialidade e aconceitualidade, denega imediatamente os dados sociais. Segundo Adorno (2011, p. 121), apesar da impossibilidade de se identificar com a realidade social, a arte musical permite se determinar e “sua determinação serve de modelo de conduta coletivo e disciplinar”. A “introspecção musical” se revela, pois, “extremamente incerta” (ADORNO, 2011, p. 59). Como suspeita de uma percepção musical que prescindia a racionalidade, Adorno (2011, p. 65) despreza as “excitações instintivas” ativadas pela arte musical, as quais se convertem, para o autor, em irracionalidade, traduzida em sensualidade e sentimentalidade, as quais, segundo Adorno (2011, p. 79), conformam esteticamente o nacionalismo musical, permanecendo associadas a uma atitude passiva caracterizada pela distração e desconcentração que indicam psicologicamente uma “fraqueza do Eu”.

Assim, as manifestações musicais tradicionais constituem, para Adorno (2011, p. 95), a origem das formas padronizadas, e a padronização, sintoma da reificação musical, exige pouco da percepção, de modo que o seu efeito ou função social se delimita aos esquemas de identificação, por meio do qual o ouvinte, ao se identificar com o sujeito musical, integra uma comunidade, conforme um “ritual de socialização”. Se o nacionalismo musical, como aspira Andrade, busca consagrar justamente um ritual de socialização, cuja identificação requer a sensualidade e sentimentalidade, por meio da tradição musical popular, para Adorno, a socialização se manifesta vulgarmente como reação condicionada, a qual representa o resultado da crescente estultificação, por meio da qual a passividade se transfere ao pensamento e ao comportamento social, principalmente na forma da pseudoindividualização (ADORNO, 2011, p. 99).

Para Adorno, os momentos nacionais repercutidos na arte musical constituem restos da concepção de nacionalidade que possibilita a imposição do preceito de igualdade dos sujeitos, afinada com a sociedade conformada com a consolidação da burguesia a que subjaz a noção de universalidade que, contraditoriamente, o conceito de nação contradiz. Para Adorno (2011, p. 298), para quem a nacionalização se coaduna com a consolidação da burguesia, o uso musical dos caracteres nacionais demarca o momento em que os compositores se convertem politicamente a ideologias como representantes das nações. Assim, as escolas nacionais adotam os antagonismos dos diferentes estados nacionais do oitocentos, com implicações qualitativas, segundo Adorno (2011, p. 311-314), que, ao reconhecer que o folclore contempla a

conscientização musical coletiva na vida musical de uma nação, conclui que o imediatismo inerente ao primitivismo se converte em falsidade.

Ao menosprezar o plano da sensibilidade da percepção musical, sobretudo em suas “formas coletivas de reação”, Adorno (2011, p. 214) desconsidera a possibilidade de uma interpretação materialista e, por conseguinte, marxista da natureza material de sua sensorialidade, associando o elemento sensual com a alimentação (ADORNO, 2011, p. 146). Contudo, Adorno (2011, p. 119) afirma que o referido elemento, caracterizado pelo efeito, que representa uma regressão a formas que precedem seu cultivo como arte, impede de ser culinariamente apreciado, uma vez que foi transposto ideologicamente. Com isso, Adorno (2011, p. 123) conclui que a positividade primitiva recai na função da arte, e como função social, a arte constitui uma “falsa promessa de felicidade”. Ora, em uma “promessa de felicidade” se sustenta a proposta de nacionalização musical de Andrade, fundamentada na sensibilidade da percepção musical debatida em um banquete que, conforme a imagem recorrente da alimentação, como a de um Brasil “mastigado na gostosura quente do amendoim” (ANDRADE, 2013, p. 209), subverte a hierarquia da percepção sensorial postulada pela filosofia na Antiguidade entre a alimentação e o pensamento (TÜRCKE, 2010, p. 88-89), notadamente preservada por Adorno.

As modificações da percepção dos ouvintes, determinadas pelas alterações de funções nas formas musicais tradicionais, implicam, para Adorno, portanto, um comportamento passivo, no qual a arte ideologicamente oculta a situação social (VALLS, 2002, p. 107). Assim, a inviabilidade da “participação pensante” emerge sob a forma de uma audição desconcentrada. A “desconcentração” descreve, conforme Adorno (1938 apud VALLS, 2002, p. 122), “o modo de comportamento perceptivo” associado ao esquecimento constitutivo da arte industrial. Ao conceber a distração como uma forma de percepção reificada, Adorno associa a noção benjaminiana de distração ao esquecimento, relacionado ao direcionamento das formas musicais para o mercado. Posteriormente, Adorno e Horkheimer (1985), ao reavaliarem a distração a partir de uma terminologia kantiana, concluem que os sentidos aparecem condicionados pelo aparelho conceitual antes da percepção, amparados pelos padrões de entendimento. A partir do pressuposto da historicidade da sensibilidade perceptiva humana, Adorno e Horkheimer compreendem que o corpo foi ajustado pelo

sistema de produção para o controle da aparelhagem social, acarretando um empobrecimento da capacidade sensorial provocado pela reificação. Assim, a automatização da atenção sugere que os produtos culturais sejam consumidos “alertamente”, concluem os autores, questionando a possibilidade de preencherem “a função de distrair”.

Adorno sustenta, portanto, em sua filosofia musical, as teorias produzidas pelo deslocamento das premissas benjaminianas ensaiado nos anos 1930, como a “regressão da audição”. Contraposta aos conceitos benjaminianos de tutilidade e distração, a metodologia da filosofia adorniana consiste na descoberta dos procedimentos que constituem as obras, apoiada, para tanto, no conceito de distanciamento. A filosofia adorniana reivindica, portanto, uma autonomia para a vanguarda musical que, segundo o autor, garante a conservação de sua verdade social e, ao mesmo tempo, seu perecimento. Com isso, a vanguarda musical se diferencia da obra de arte tradicional, pois a tradicional se priva do conhecimento devido a sua natureza intuitiva. Nesse sentido, Adorno (1989, p. 100-101) relaciona a obra de arte fechada com a aura, compreendendo o conceito benjaminiano de aura como “adesão perfeita e total das partes com o todo que constitui a obra de arte fechada”.

Conforme Adorno (1989, p. 101-102), a vanguarda musical promove o conhecimento ao conservar o contraste entre sujeito e objeto. Ao passo que a impenetrabilidade conferida pelas relações industriais ou comerciais garante ideologicamente a popularidade da arte tradicional que se separa, segundo Adorno (1989, p. 105-107), do movimento social, o isolamento da vanguarda representa a transformação do seu aspecto social. Ao considerar que arte musical deve ser mais que reflexo do processo social, ser reflexão ativa sobre o processo (VALLS, 2002, p. 102-103), Adorno elege a arte de vanguarda porque o seu materialismo se caracteriza pelo argumento de que o valor da arte reside na relação entre a estrutura musical interna e a estrutura da sociedade, conforme uma compreensão marxista da realidade social (BUCK-MORSS, 1981, p. 63).⁴³ A capacidade de apresentar as contradições

⁴³ Susan Buck-Morss (1981, p. 86) identifica os sentidos com os quais Adorno ressignifica os conceitos marxistas: “En los artículos sobre música de Adorno de los años treinta, ‘fuerzas productivas’ no hacía referencia a la industria musical, ni a la producción de la música como empresa económica, sino a las técnicas de composición y al material musical tal como se desarrollaba históricamente; y ‘relaciones de producción’ no significaba la relación entre capitalista y obrero, ni entre director e músico (no hay mención de algo tan

sociais que Adorno atribui a uma determinada postura musical, a vanguarda, em detrimento de outra, a alienada, apresenta, no entanto, as suas contradições, como a solução elitista da proposição adorniana, intimamente associada ao problema da reificação do processo receptivo, cuja solução se encontraria na supressão da alienação por uma elite contra a “simples massa” (VALLS, 2002, p. 117-118). A ideia se encontra delineada em Kant, como vimos, e de certa forma na proposta de nacionalização musical de Andrade, embora o seu alvo se situe antes nas elites intelectuais, que teriam a aprender com o povo. O folclorismo que coincide com a consolidação tardia da burguesia nas periferias do mundo ocidental não se trata simplesmente de uma atribuição de identidade, portanto, mas, como se pode inferir da proposta marioandradina, de interferir politicamente no processo de construção da nação e de seus valores, contrariando os valores da burguesia. Como constata Fernandes (1994, p. 147), com o aproveitamento do folclore, a arte erudita se coloca “a serviço das objetivações das camadas populares, matriz e celeiro do folclore, podendo captar da mesma forma que este o significado e o sentido da vida coletiva”, conclui o autor, frisando que “servir” significa incorporar e desenvolver por meio de processos dinamicamente renovados pelo viver em comum.

O distanciamento elitista e progressivista proposto por Adorno deriva de sua compreensão da vanguarda musical como uma posição defensiva contra a mercadoria mecanizada, cujo aparecimento se associa a “um estilo musical” assimilado pela “cultura das massas em virtude de uma calculada imbecilidade”. Assim, a vanguarda musical “em sua origem” reagiu “contra a degradante comercialização do idioma tradicional”, correspondendo a uma responsabilidade da “concentração de uma audição” requerida, conforme a compreensão adorniana,

mundano como un sindicato de músicos), sino la relación entre el compositor (o el director, músico o auditorio) y la propia música. Los artículos de Adorno se referían a la ‘producción’ musical en el sentido de la interpretación del músico y el director, y ‘consumo’ en el sentido de la acogida del auditorio”. A aplicação de categorias originadas no campo da economia certamente se justifica na medida em que a música equivale a uma mercadoria, pois, desde que prevalece o seu valor de troca, a música se encontra subordinada ao valor de mercado. Mas Adorno atribui o aspecto da coisificação ao processo receptivo, uma vez que analisa a “coisificação no comportamento social do ouvinte” (VALLS, 2002, p. 118).

exclusivamente pela vanguarda (ADORNO, 1989, p. 15-18). A origem do reducionismo da abordagem musical adorniana se revela ao autor concluir que no campo musical ocorre “o que Clement Greenberg chamou de divisão de toda arte em falsidade grosseira e vanguarda” (ADORNO, 1989, p. 19). Afinal, a partir de uma argumentação baseada em premissas marxistas, Greenberg (2001, p. 43) responde, por meio da oposição entre vanguarda e kitsch, ao problema da cultura de massa, propondo a defesa da arte de vanguarda como a cultura que garantiria a cultura em geral.

Notadamente, a proposta apresentada por Adorno, sobretudo a teoria da “regressão da audição”, como observa Habermas, “lembra bastante a ‘superioridade reivindicada pelos Aufklärer sobre os que ainda devem ser iluminados’” (VALLS, 2002, p. 117), pois sustenta o racionalismo associado ao processo de autonomização sofrido pela arte a partir do Renascimento. Ao se confundir com o problema do gosto, o racionalismo que se estabelece com o advento do materialismo progressista e cientificista coincide com uma recusa da sensibilidade normal, correspondente com a inferiorização dos sentidos sensoriais desde a Antiguidade. O problema colocado por Adorno como um processo de desnaturalização, ou seja, como distanciamento contra o condicionamento do ouvido musical provocado pelo automatismo, diverge do pensamento de Andrade e sua proposta de nacionalização musical. Assim, se o contexto internacional de crise promove os imperativos sociais que justificam a necessidade de responsabilidade da arte, a responsabilidade se configura, entretanto, distintamente, de modo que, entre o pensamento marioandradino e o adorniano, fundamentado na concepção de um sujeito racional dotado de autonomia, a responsabilidade da arte musical se oferece de forma praticamente oposta, tanto pelo problema da sensibilidade quanto do distanciamento.

Para Adorno (2011, p. 188-189), amparado pela concepção kantiana de arte como finalidade sem fim formulada no processo de emancipação da burguesia, a autonomia da arte musical se coaduna com o afastamento dos ouvintes, ao passo que Andrade aspira a uma aproximação mediada pela sensibilidade, para a qual concorre a vacuidade constitutiva dos signos musicais, problema que deriva em um interesse completamente diferente para Adorno. Aparentemente, autonomização e totalização são proporcionalmente inversos para Adorno. Ao conceber a arte musical invariavelmente como ideologia, Adorno compreende que a sua função se delimita, exceto pela vanguarda, a uma função disciplinar com a qual contribui

ideologicamente para a sociedade moderna em sua tarefa de integração, criando “a ilusão do imediatismo em um mundo totalmente mediatizado” (ADORNO, 2011, p. 124-125). Assim, Adorno (2011, p. 315) associaria leviana e rapidamente o folclorismo, especialmente sua aversão pela autonomia subjetiva, com a ideologia do totalitarismo, que se organiza “no folclorismo para a austeridade sangrenta e fascista de uma mentalidade musical que menospreza a universalidade”. Desse modo, Adorno (2011, p. 318) conclui que o poder de integração que no classicismo vienense exprimia a humanidade se converte em “um modelo de Estado integral”.

A suspeita adorniana em relação ao nacionalismo musical confere, enfim, um potencial de destruição ao nacionalismo musical, compreendido como transfiguração da participação da arte musical na emancipação da burguesia. Segundo Adorno (2011, p. 326-328), o nacionalismo acusaria a vanguarda musical de desagregadora e intelectual, incluindo, segundo o autor, os folcloristas de nações subdesenvolvidas cuja economia se fundamenta principalmente na agricultura. Os conflitos culturais a partir dos quais os sociais são interpretados e vice e versa representam conflitos na ordem de toda uma tradição da formação humana, convicta do poder civilizador da arte, notadamente problematizada de diferentes formas por intelectuais preocupados com a tarefa da arte, sobretudo a musical, diante da sociedade. Os referidos conflitos e o modo como os intelectuais o interpretam podem ser compreendidos, como vimos, por meio de um contraponto entre as concepções musicais de Andrade, no Brasil, e de T. W. Adorno, na Europa, traduzido, de certa forma, no conflito que se estabelece no Brasil entre o pensamento de Andrade e o de H. J. Koellreutter, promotor do atonalismo e de dodecafonismo de Schoenberg no Brasil.

4. MÁRIO DE ANDRADE E H. J. KOELLREUTTER

4.1. A DEPRECIÇÃO DO ATONALISMO NO BRASIL

Com efeito, como constata Adorno (2011), ao considerar os folcloristas de nações subdesenvolvidas, cuja economia se fundamenta principalmente na agricultura, o nacionalismo musical no Brasil acusaria a vanguarda de desagregadora e intelectual, de modo que o seu potencial de destruição se confirmaria por aqui ao fazer do compositor H. J. Koellreutter, que aporta no Brasil em 1937, mesmo ano da instauração do Estado Novo, o seu alvo principal. Com a instauração de um estado de exceção pelo Estado Novo, caracterizado pelo centralismo, pelo nacionalismo e pelo autoritarismo, e com a polarização do Partido Comunista, as fronteiras entre arte e sociedade, entre estética e política se estreitam definitivamente, potencializando a oposição entre o nacionalismo e o universalismo. A transfiguração da participação da arte musical na emancipação da burguesia que Adorno (2011, p. 311) identifica no nacionalismo musical, no entanto, seria compreendida, conforme os preceitos do realismo socialista, sob o signo do otimismo do tonalismo em contraposição ao pessimismo inerente ao decadentismo das vanguardas musicais.

Ainda em 1941, aproximadamente dez anos antes da publicação da carta aberta que contribuiria para a dissolução do grupo de compositores em torno de Koellreutter e para a sua repudição, o atonalismo sugeria a Camargo Guarnieri “um problema, o do belo”, motivado por sua demasiada intelectualidade, em detrimento de emoção e comoção, segundo o compositor, que admite, no entanto, o “interesse” suscitado pela composição de Koellreutter (KATER, 2001, p. 282). A suspeita de formalismo, hermetismo, sectarismo, elitismo, proveniente da referida perspectiva, que se aplica ao atonalismo e, por conseguinte, a Koellreutter, perseguiria o compositor desde que aportou no Brasil.

O referido problema deriva de uma compreensão da arte musical fundamentada na naturalidade e na racionalidade do tonalismo, compartilhada tanto pelo realismo socialista apregoado pelo Partido Comunista, quanto pela proposta de nacionalização musical de Andrade que, ao identificar o tonalismo herdado de Portugal nas manifestações musicais do folclore e do popular no Brasil, julga que a harmonia deveria se sujeitar conseqüentemente a suas normas de harmonização,

bem como a leis gerais que regeriam fisicamente e psicofisiologicamente a arte musical, contribuindo para a compreensão de uma naturalidade e uma racionalidade do tonalismo. O problema reapareceria na carta aberta publicada em 1950, em que Camargo Guarnieri acusa o atonalismo e o dodecafonismo, por seu formalismo, de degenerar o aspecto nacional da arte musical brasileira. Guarnieri afirma a necessidade de “deter a nefasta infiltração formalista e anti-brasileira”, priorizando o folclore, compreendido como expressão viva da nacionalidade.

Ao responder publicamente aos argumentos de Guarnieri, Koellreutter define o dodecafonismo tecnicamente como um meio para a estruturação do atonalismo, que concebe como uma linguagem musical em formação e, logicamente, como resultado de uma evolução e da conversão da mutações quantitativas do cromatismo em qualitativas, mediante o modalismo e o tonalismo. O compositor argumenta que o dodecafonismo “não é mais nem menos ‘formalista’, ‘cerebralista’, ‘anti-nacional’ ou ‘anti-popular’” que o contraponto e a harmonia tradicionais:

É erroneo, portanto, o conceito de que o dodecafonismo ‘atribua valor preponderante à forma’ ou ‘despoje a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade’; que ‘lhe arranque o conteúdo emocional’; que ‘lhe desfigure o caráter nacional’ e que possa ‘levar à degenerescência do sentimento nacional’ (KATER, 2001, p. 128-129).

Ao afirmar que o dodecafonismo “garante liberdade absoluta de expressão e a realização completa da personalidade do compositor”, Koellreutter conclui, em contraposição a Guarnieri, que a degeneração do “sentimento nacional” deriva antes do nacionalismo em sua forma de adaptação de expressões vernaculares:

Essa tendência, tão comum entre nós, é responsável por uma música que lembra o estado premental de ‘sensação’, próprio do homem primitivo e à criança, e que, com as suas fórmulas gratuitas emprestadas ao colorismo russo-francês, não consegue encobrir sua pobreza estrutural e a ausência de potência criadora. O verdadeiro nacionalismo é um característico intrínseco do artista e de sua obra (KATER, 2001, p. 129).

A resposta de Koellreutter transparece, portanto, uma compreensão notadamente divergente do primitivismo da proposta de

nacionalização musical marioandradina, em que exerce um papel fundamental na construção do sentido e do sentimento de pertencimento nacional e, para tanto, privilegia o aparato sensorial em contraposição ao intelectual. Assim, o compositor critica a “situação de estagnação mental em que vive amodorrado o meio musical brasileiro”, constatando, no entanto, que os “jovens dodecafonistas brasileiros” “jamais desprezaram o folclore de sua terra”. Eles o assimilaram essencialmente, ao compor a partir da materialidade musical, de modo que o seu realismo, em que se fundamenta o valor humano do trabalho dos jovens compositores, deriva, apesar da perfeição estrutural do dodecafonismo, da instabilidade e fragmentação provenientes de uma crise que resulta do conflito entre a forma e o teor da arte, “a fonte mais importante do desenvolvimento e do progresso das artes.” O compositor critica, por fim, “o nacionalismo exaltado e exasperado” que condena a contribuição de um grupo de jovens compositores para a cultura musical do Brasil, e que

conduz apenas ao exacerbamento das paixões que originam forças disruptivas e separam os homens. A luta contra essas forças que representam o atraso e a reação, a luta sincera e honesta em prol do progresso e do humano na arte é a única atitude digna de um artista (KATER, 2001, p. 130).

Com a perseguição ao atonalismo e, por conseguinte, a sua pessoa, Koellreutter contestaria constantemente as publicações a seu respeito. No artigo “Contestando afirmações infundadas”, por exemplo, contesta as afirmações de Eurico Nogueira França a respeito da incapacidade de instrumentista e de professor de composição, que, inclusive, prejudicaria os alunos, e que teria sido preso em São Paulo como suspeito de exercer atividades nazistas. “Afirmações que distorcem a realidade dos fatos e tentam prejudicar minhas atividades profissionais”, contesta Koellreutter (1946a, p. 53), argumentando: “É sobejamente conhecida minha completa e espontânea dedicação às coisas do Brasil e o meu trabalho, o qual visa unicamente servir ao desenvolvimento da cultura brasileira.” Do mesmo modo, o compositor contestaria as acusações de Madame D’Or contra os compositores modernos:

Discutindo o valor artístico da música hodierna e referindo-se aos compositores contemporâneos Paul Hindemith, Schoenberg e Honneger, que

“desprezaram as regras, os conceitos da verdadeira arte da harmonia clássica e antiga, apenas empregada por eles, evasivamente, num falso acatamento do passado”, a ilustre crítica do Diário de Notícias, Madame D’Or, num artigo intitulado “A produção moderna”, diz o seguinte: “Dessas inovações nada resulta senão experiências atrevidas: dessas insubordinações nada surgiu, até agora, senão o caos. Já não se sabe o que é música. Afinal, para onde vamos, o que nos espera, se a vitória, se a derrota definitiva” (KOELLREUTTER, 1944a, p. 57).

Notadamente, as afirmações de Madame D’Or, a partir de uma concepção de arte intimamente associada com a sociedade, de uma estética intimamente associada com a política, revelam explicitamente o conflito cultural por meio do qual se compreendem os conflitos sociais. Ao tomar partido dos compositores modernos, Koellreutter (1944a, p. 38) critica a “forma em si” na arte musical e afirma assistir a uma “madrugada de um novo classicismo” que, em contraposição a uma compreensão da arte musical como pintura, a torna “o objeto principal de suas preocupações”, incluindo em seu horizonte os compositores brasileiros Camargo Guarnieri, Claudio Santoro e Guerra-Peixe:

esses compositores parecem participar, todos, da criação de um nova linguagem sonora e da construção de um novo estilo. O futuro pertence àqueles, dentre os jovens, que, sem concessões, prosseguirem com firmeza a rota que se traçaram e que conseguirem encontrar, com puro pensamento, novas formas, formas perfeitas, as únicas capazes de assegurar, pelo conteúdo que tiverem de emoção humana a perenidade das obras que deixarem, depois que todo sabor de novidade as tiver abandonado.

O futuro se desviaria, no entanto, da rota idealizada por Koellreutter para os jovens compositores brasileiros, com a dissolução do grupo de compositores que formou e a rejeição publicamente declarada de seus colegas ao compositor e ao atonalismo e dodecafonismo. Nesse sentido, Claudio Santoro antecipa proposições da carta aberta de Guarnieri, como o problema do belo, que para o compositor se associa com o potencial de participação social da arte. Santoro (SILVA, 2001, p. 139) defenderia o emprego do folclore e do popular e, consoante a compreensão marioandradina, conclui: “É

preciso lembrar que a música é tanto mais universal quanto mais ela for nacional.”

Mas Santoro (1948, p. 233-234) reproduz o discurso proveniente de uma interpretação materialista ou marxista da evolução musical, compreendida como reflexo da evolução social. Prioriza o efeito da obra sobre o ouvinte, restrito ao otimismo ou ao pessimismo do decadentismo das vanguardas musicais, as quais refletiriam o “impasse em que se encontra ‘toda arte burguesa’” e que, segundo Santoro, representa o decadentismo “em que se acha esta classe ainda dominante.” Para Santoro (1948, p. 235), portanto, a relação da evolução da arte com sua razão, ou seja, a evolução social, seria compreendida sob o signo do realismo socialista, de modo que ecoa o apelo dos compositores reunidos em Praga por uma composição musical que corresponda “aos anseios da sociedade nova, aos anseios da classe laboriosa, e que seja a expressão da verdadeira cultura popular arte para todos”, a qual se enraizaria “no povo e nas tradições nacionais.”

Assim, Santoro (1948, p. 235-236) critica o formalismo de “toda arte abstrata e desligada da realidade social”, desprovida de fundamentação na “cultura popular” e, diante da crise da arte musical moderna, ecoa a proposição de um retorno ao oitocentos que representaria o momento de ascensão da classe burguesa:

O “Belo” no sentido humanista deverá expressar este novo ideal. Para nós a obra de Schoenberg e algumas de Strawinski carecem de “beleza”, por não terem contato com a massa, servindo unicamente um pequeno círculo privilegiado. Formalista é assim toda criação segundo o princípio de “arte pela arte” sem olhar a necessidade de achar uma relação entre esta arte e a sociedade em que vive o criador.

Em detrimento de uma arte para o futuro, da “arte pela arte”, que priva de senso e realidade a participação do compositor na “luta ao lado do povo e na defesa da real cultura,” Santoro (1948, p. 237) preconiza a utilidade “com a sua mensagem, buscando uma relação com o povo”. Ao afirmar a necessidade de pisar a terra e acabar com a noção de sujeito individual criada pela sociedade burguesa, em nome da função da obra de arte na “luta pelo progresso e pela humanidade”, Santoro (1948, p. 239) conclui: “Nada mais desejam os inimigos da cultura e da arte a serviço do povo que o afastamento e o isolamento.” E

ao identificar as obras atonais com o pessimismo que conduz o ouvinte a estados de contemplação e abatimento moral, menciona Koellreutter:

Este problema que me preocupa depois de 1945 foi objeto de longas discussões com Koellreutter, sem chegarmos a um completo esclarecimento da matéria. Hoje, o esclarecimento está feito, sobre a função que deve ter a obra de arte, e é preciso agora trabalhar nesse sentido, procurando a realidade positiva que deve ter a criação artística. Esta realidade deve ser procurada e fundamentada, por cada povo, por cada nacionalidade, para que esta linguagem, além do conteúdo positivo, reflita também o aspecto característico do povo, baseando-se na canção e no ritmo popular. Esta escolha deve ser cuidadosa e não arbitrária como já foi muitas vezes nos nossos compositores folcloristas, porque a manifestação da massa, nem sempre teve um caráter positivo, por exemplo os cantos dos pretos escravos resignados com sua arte e inferioridade tem um caráter negativo e apresenta-se para nós somente como um valor histórico social, para o estudo étnico, mas tem um lado perigoso para aproveitamento n'um sentido construtivo (SANTORO, 1948, p. 238).

Santoro idealiza, por fim, uma obra para o povo, sob uma nova forma que se diferencie do exotismo proveniente da imitação dos movimentos nacionalistas da Europa. Apesar de seu afastamento da vanguarda musical, Santoro (1948, p. 239) conclui com uma postura similar a de Adorno, ao criticar a “arte estandardizada e comercial” do Jazz imposto pelo imperialismo americano, apelando, no entanto, para a cultura popular: “Apelo daqui ao nosso povo, para que reaja na defesa da nossa cultura popular, para que ela não seja despedaçada pelo povo inimigo da humanidade: o fascismo disfarçado, o imperialismo americano.”

O compositor Guerra-Peixe (1952), por sua vez, ao romper com as propostas musicais de Koellreutter e seu grupo de compositores, bem como questionar publicamente a compreensão de universal de Koellreutter, compactua declaradamente com a proposta de nacionalização musical de Andrade. Assim, defende que o compositor brasileiro deve trilhar “a senda do nacionalismo baseado diretamente nas fontes populares”, cujos elementos forneceriam os valores para a criação

de uma escola brasileira. O compositor observa que “o sentido de nacionalidade vem sendo ampliado” em termos de “diferenciações culturais” que diversifiquem as “manifestações espirituais e materiais que a humanidade apresenta.” Ao declarar o abandono do dodecafonismo pela impossibilidade de acentuar em suas obras a sua nacionalidade, bem como pela incomunicabilidade de sua linguagem, afirma o “reconhecimento da covardia de que eu era presa, fugindo aos problemas da criação de uma música necessariamente brasileira”:

O dodecafonismo se ajusta a essa gracinha de minoria existencialista, que tem por fundamental prazer o sentir-se isolada do mundo, divertindo com os seus exóticos e irresponsáveis requintes intelectuais. E o hermético sistema musical é uma característica do período decadente dessa classe que estertora nos seus mais trágicos momentos (GUERRA-PEIXE, 1952, p. 3).

Ao ecoar a noção de um decadentismo da classe burguesa que se expressaria nas vanguardas musicais, argumenta que “a história das artes nos aponta os exemplos em que as novas orientações vão sempre de mãos dadas com as classes que passam à posição dominante na sociedade. Logo, música pra agonizante é toada de velório...”, conclui o compositor. Preocupado com a socialização da arte, Guerra-Peixe (1952, p. 3) defende “aquela justa e humana condição de comunicabilidade”, retomando as preocupações marioandradinas com a construção de uma tradição erudita nacional distinta dos padrões europeus e com valor social:

na música dodecafônica chegamos a uma verdadeira tirania imposta pelos limites a que nos conduz a discutida técnica dos doze sons, aparentemente rica de possibilidades. Aliás, o professor H. J. Koellreutter – o introdutor do dodecafonismo no Brasil – é o primeiro a reconhecer que Schoenberg – a figura máxima do dodecafonismo mundial – é o “continuador intransigente de um caminho que ele próprio denomina a tradição musical germano-austríaca por excelência”.

Em seu artigo “Que ismo é esse, Koellreutter?”, preocupado com a identificação com o povo por meio do emprego do folclore pelos compositores brasileiros, o compositor questiona a pretensão de

universalismo de uma arte musical brasileira apregoada por Koellreutter, compactuando com o questionamento de Andrade acerca do universalismo da escola de Viena.

O que é música universal, professor Koellreutter? Quem a compôs ou compõe? Quando? Onde? Como? Em que país? Ou são escolas nacionais que se formam, se divulgam, se impõem e que, como produto de culturas altamente estratificadas, passam a exercer influência sobre a música de outras culturas? (GUERRA-PEIXE, 1953, p. 33)

Ao acusar a substituição por Koellreutter do termo “eticamente” por “tecnicamente” ao supostamente plagiar um texto de Lopes Graça, Guerra-Peixe (1953, p. 35) conclui que Koellreutter “tem verdadeira ojeriza por qualquer coisa que possa fazer sentir a nacionalidade brasileira. Pois, para o germânico, o brasileiro nunca será etnicamente aquilo que precisamente o diferencia de qualquer outro”:

É curioso como o professor Koellreutter muda algumas palavras na cópia que faz, a fim de encontrar ‘exageros nacionalistas’ num país onde é enorme a indiferença pelos valores culturais nativos. Onde o maior empecilho na formação da escola nacional brasileira reside, justamente, no cosmopolitismo gratuito que penetra a nossa criação musical. É horroroso o estabelecimento de “uma nova concepção na música brasileira”, como anunciavam os dodecafonistas encabeçados pelo professor Koellreutter – quando na realidade, doa a quem doer a verdade, ainda nem sequer chegamos a afirmar a nossa nacionalidade na música erudita, embora se progrida nesse sentido.

Por fim, critica a sua obra e de seus colegas, Claudio Santoro e Eunice Catunda, a qual, ao abandonar o dodecafonismo, como seus colegas, nega que o dodecafonismo seja uma “linguagem musical” e afirma que o mesmo cria “um academicismo e uma ortodoxia”, “produto daquele mundo decadente que produziu Schoenberg” (SILVA, 2001, p. 139).

Ou é, então, evidente a intenção do professor Koellreutter menosprezar as correntes ligadas esteticamente à música popular brasileira, como se elas fossem uma espécie de “concessão” e de “exterioridade” e como se a “influência de folclore” os “característicos de país ou raça” e, ainda, alguma tendência a conservar o tonalismo

(...) fossem motivo de rebaixamento artístico ou incoerência estético-ideológica... Entretanto, por outro lado sou forçado a reconhecer que na obra dodecafônica de Santoro – assim como na de Catunda e na minha – há características de país e raça, sim. Mas, só que de país e raça germânicos... (GUERRA-PEIXE, 1953, p. 34).

Ao reproduzir a compreensão marioandradina de uma fase nacionalista em curso no Brasil, afirma que “o leader dodecafonista” esquece que o nacionalismo musical constitui uma fase a todas as nações que pretendem criar sua escola musical. E conclui explicitando o abandono do atonalismo e do dodecafonismo pelos jovens compositores brasileiros: “Agora resta-me perguntar a Koellreutter: – É nessa escola assim tão avançada que tem formado os seus últimos alunos, desde que Claudio Santoro, Eunice Catunda e eu abandonamos o formalismo dodecafônico? Que ‘ismo’ é esse?...” (GUERRA-PEIXE, 1953, p. 35).

Nesse sentido, em um artigo intitulado “Koellreutter, charlatão e plagiário”, Rossine Camargo Guarnieri (1952, p. 26), irmão do autor da Carta Aberta, questiona a honestidade de Koellreutter, explicitando, para tanto, sua nacionalidade, ao acusar o compositor de fins “escusos e falsos”. Para tanto, usa a prisão de Koellreutter “sob a acusação de exercer atividades em favor do hitlerismo” contra a “figura de ‘perseguido antinazista’”:

Pessoalmente eu sempre tivera a convicção de que H. J. Koellreutter era um aventureiro, um charlatão que aqui aportara disfarçado em “perseguido político”, incumbido de ganhar a confiança dos círculos mais progressistas de nossa cultura, com o objetivo de semear as suas ideias dissolventes sob o disfarce de uma linguagem revolucionária.

Perante a incapacidade de associar o atonalismo e o dodecafonismo ao comunismo, o autor conclui que o compositor se revela um “bifronte” na medida em que se associa aos comunistas no Brasil “ao mesmo tempo que tratava de reunir alguns incautos para organizar um movimento de ‘renovação artística’ a que deu o nome de ‘Música Viva’.”:

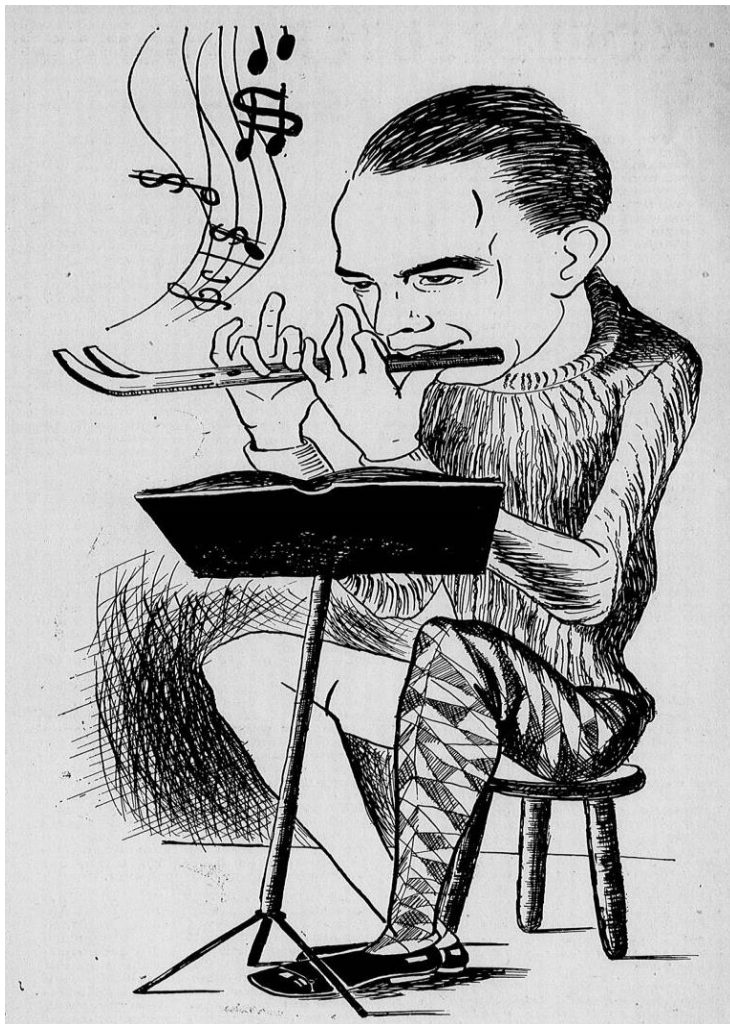
H. J. Koellreutter foi consolidando sua posição e disseminando no meio musical brasileiro as suas perniciosas teorias estéticas. Preparando o terreno,

o aventureiro introduziu no Brasil o dodecafonismo – escola de fabricação de compositores em série destinada a desfigurar a música brasileira, tornando-a uma expressão da gagueira cacofônica do cosmopolitismo (GUARNIERI, 1952, p. 26).⁴⁴

Rossine Camargo Guarnieri (1952, p. 28) conclui denunciando a artistas e intelectuais honestos “a respeito de um aventureiro sem escrúpulos – rebotalho do lodaçal onde apodrecem os mumificados representantes de uma cultura decadente – que aqui apareceu com a finalidade de corromper e desnacionalizar a música brasileira.” E, assim, permite entrever em sua linguagem o “potencial de destruição” de que trata Adorno: “Confesso que trato deste caso do charlatão e plagiário H. J. Koellreutter com a repugnância de quem escarpa um fedorento tumor”.

⁴⁴ Acerca do manifesto, afirma o autor do artigo: “O manifesto de lançamento de ‘Música Viva’, publicado em 1946, é um amontoado de sandices e contradições as mais estúpidas – expressão VIVA da incurável duplicidade do seu autor.”. Segundo o autor, “a técnica fundamental de H. J. Koellreutter era envolver nesse movimento os nomes de maior projeção na vida cultural do Brasil. Assim é que Villa Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Mário de Andrade, Brasília Iteberê, Luiz Heitor e etc. viam-se constantemente citados nas publicações dirigidas por Koellreutter e seus comparsas.”

Figura 25 – Caricatura de H. J. Koellreutter.⁴⁵



Fonte: Revista Fundamentos, São Paulo, n. 28, jun., 1952.

⁴⁵ Na caricatura depreciativa, curiosamente o compositor aparece vestido de arlequim, personagem caro a Mário de Andrade.

Parece justo questionarmos em que medida as ideias da proposta de nacionalização musical marioandradina ecoam na depreciação do atonalismo e do dodecafonismo no Brasil proveniente de nacionalistas e comunistas. Afinal, Andrade (1976a, p. 364) afirma a necessidade de compreender a criação musical brasileira em contraste com o misticismo e o sectarismo do distanciamento social de Schoenberg e outros compositores. E assevera que “qualquer ‘libertação’ individualista, qualquer ‘idealismo’ universalista, mesmo mascarados de psicologicamente nacionais”, constitui “um dos mil e um aspectos da Quinta Coluna.” Ao confirmar a necessidade do folclore para evitar a sua estrangeirização completa, Andrade (1989, p. 151) associa o referido problema “com os sistematizadores do atonalismo integral, e os que baseiam a sua criação na chamada ‘invenção livre’.”⁴⁶ A liberdade de criação musical deveria ser precedida pelo sentimento instintivo de suas particularidades, por meio da pesquisa do folclore e do popular, conclui Andrade.

Ao perscrutar a musicologia brasileira, Vasco Mariz (1983, p. 19) constata, nesse sentido, um hiato na influência da proposta de nacionalização musical de Andrade durante o que concebe como uma fase da dodecafonia no Brasil que se estenderia de 1945 a 1960. Para Mariz (1983, p. 50), Andrade se surpreenderia com a evolução musical que se seguiu ao seu desaparecimento:

A repetição e o esgotamento temporário da veia folclórica (por falta de pesquisa na época) propiciou a emergência do movimento ‘Música Viva’, de cuja criação Mário deve ter ouvido os primeiros vagidos. Os seguidores de Koellreutter fizeram tábua rasa dos ensinamentos do mestre e, por um hiato de uns quinze anos, suas teorias perderam a iniciativa, embora vários compositores respeitáveis tivessem continuado a trilhar as veredas nacionalistas, em seus três estágios.⁴⁷

⁴⁶ A respeito dessa passagem, afirma-se: “É difícil não ver nas seguintes citações de *O banquete* uma crítica direta ao grupo Música Viva e a seu líder” (SILVA, 2001, p. 159).

⁴⁷ Vasco Mariz conclui: “O fracasso da música serial no Brasil ensejou uma reformulação das teorias de Mário de Andrade e os jovens compositores voltaram ao estudo e ao debate do *Ensaio*, no afã de buscar um idioma musical nacional renovado e avançado, capaz de acompanhar o passo da música contemporânea.”

Com efeito, a obra marioandradina seria recorrentemente associada com a depreciação do atonalismo e do dodecafonismo no Brasil, uma vez que apresenta um roteiro para a aproximação social por meio do emprego do folclore e do popular. Sobretudo, serviria para a legitimação e autorização das posições nacionalistas e comunistas e, portanto, para a cisão entre as proposições do nacionalismo musical de Andrade, de um lado, e as proposições universalistas associadas com o decadentismo da burguesia capitalista de Koellreutter, de outro. Cisão que estaria potencialmente preestabelecida em Andrade e que, no entanto, como sugere Coli (1998), se conflagraria apenas depois de sua morte, com a Carta Aberta de Camargo Guarnieri.⁴⁸

A cisão implica, contudo, uma imprecisão, a qual se manifesta nos diferentes modos de compreensão de ambas proposições musicais e, conseqüentemente, nos conceitos de nacional, universal, cultura, civilização, povo, multidão, entre outros conceitos que aparecem, com significados diferentes, como paradigmas das referidas proposições musicais. Justamente a imprecisão permite a unidade de demandas diferentes, provenientes de grupos diferentes, em torno das proposições musicais. Tal unidade, por sua vez, potencializa a imprecisão, da qual a obra de Koellreutter constitui um exemplo significativo.

4.2. O NACIONALISMO E O ATONALISMO

Em seu primeiro artigo publicado na revista *Leitura*, em novembro de 1943, antes da publicação dos manifestos do grupo de compositores reunidos em torno de sua figura, H. J. Koellreutter (1943a, p. 55) analisa tecnicamente e estilisticamente a contribuição da obra de Domenico Scarlatti na constituição da forma musical da sonata, citando uma passagem sobre o compositor italiano em que Roberto Tavares afirma que a arte consiste em uma função do meio. Ao universalizar a compreensão de meio do qual a arte seria função a toda a humanidade, recorrendo ao poeta Ronald de Carvalho, confirma que a arte deve ser

⁴⁸ Conforme Kater (2001, p. 132), a respeito dos realinhamentos em torno de Koellreutter, “a ideia de que a música deveria se aproximar das massas, do povo, é também comum, assim como a crise que atestam. Entretanto, nacionalistas têm já sua receita constituída histórica e conceitualmente, com base em referências traçadas de início por Mário de Andrade (em particular e quase exclusivamente no *Ensaio* de 1928).”

“livre e soberana” e jamais “escrava do meio”. Em julho do mesmo ano, Andrade publica um artigo em sua coluna musical sobre o mesmo compositor, em que Scarlatti, situado entre o cortesão e o artesão, representa um exemplo da moralização da funcionalidade do artista pelo artesanato. Ao refutar o apregoador folclorismo de Scarlatti, Andrade (COLI, 1998, p. 73) argumenta que, contrariamente ao modo “com que se populizam bastardamente certos ‘sociais’,” por meio do folclore, a obra do compositor italiano se caracteriza tecnicamente como “popular” “por se libertar do rito classista e ser simplesmente humana, em sua universalidade”. Estaria Koellreutter procurando um interlocutor em Andrade?

Em seus artigos seguintes, Andrade (COLI, 1998, p. 77-81) retoma Scarlatti, ao lado de Frescobaldi, para diferenciar as escolas musicais italiana e alemã, baseada nas cordas e no sopro, respectivamente. O seu argumento consiste em um nazismo inerente ao sopro alemão proveniente da “polifonia estrita e obediente” que “escraviza e martiriza”. No “sopro que domina os ventos e os dirige” e “que persevera nas massas populares civilizadas”, Andrade identifica um destino politicamente “arianizante” e “nacionalista” que se traduz fisiologicamente na ideia do comando e da autoridade, argumenta, generalizando o autoritarismo que julga ouvir no sopro a todo o povo alemão. O autor reduz tudo ao nazismo, incluindo Bach, Mozart e Beethoven: “E vem a sombra malestarenta de Schoenberg”, que para Andrade representa um “caso grave” na medida em que sua teoria substitui a regra “pela ordem, pelo mando, pelo comando, o eterno fuhriismo germano”, conclui, reiterando a impossibilidade de “separar o germano do nazismo” que acabaria “vencendo a vida”, exceto se se colocasse um piano absoluto no germano.

Ora, a flauta, instrumento musical de Koellreutter, consiste em um instrumento de sopro. Coli sugere inclusive interpretar o “apelo a generalizações sem fundamento” de Andrade como uma alusão ao compositor alemão, uma vez que o atonalismo representaria o oposto da proposta de nacionalização musical marioandradina para o Brasil. Assim, por meio de Schoenberg, Andrade criticaria veladamente “a penetração da modernidade da escola de Viena no Brasil” (COLI, 1998, p. 287). Ao se referir ao grupo de Koellreutter, Coli (1998, P. 287) acentua que as ofensas a Schoenberg coincidem com o “momento em que o grupo alargava o campo de sua ação” (COLI, 1998, p. 290). No entanto, com a fundação do grupo em São Paulo, ao propugnar a integração da vanguarda musical na sociedade atual, com o fim de

acompanhar a sensibilidade do homem moderno, o manifesto sugere justamente uma conscientização musical una e afirma: “Não pretendemos, em absoluto, romper definitivamente com o passado” (KOELLREUTTER, 1944c, p. 38).

Com efeito, Koellreutter (1943b, p. 18) procura estabelecer uma relação entre a “criação musical europeia e a jovem criação americana”, caracterizada pelo atonalismo. A sua compreensão de uma “nova corrente cultural, procedente de Schoenberg e Hindemith” nos Estados Unidos permite entrever como parece entender sua função no Brasil: “O desenvolvimento da expressão musical continua num outro continente!”, exclama Koellreutter, renunciando o devir da arte musical atual como a arte musical “do novo mundo e do homem americano!”. Nesse sentido, em “Panamericanismo musical”, publicado a seguir, Koellreutter (1944e, p. 47) afirma acreditar na substituição dos “estilos nacionais” por um “continental”, de modo que a arte musical, conforme sua projeção de uma “futura humanidade”, seria reconhecida simplesmente como “americana” ou “europeia”. Com a transformação social em curso, os problemas do homem, conclui, suplantariam a nacionalidade, constituindo uma arte mediadora dos povos que contribuiria para a “salvação da liberdade intelectual”:

A linguagem sonora, idioma universal, parece-me a arte predestinada a cumprir esta tarefa. E já se movimentam forças entre os jovens compositores deste continente, em cujas obras, – de atitude francamente americanista – as ideias pessoais, imaginação criadora, conhecimento, da evolução musical e ética espiritual substituem a imitação servil e o disfarce à maneira europeia de temas indo-americanos ou afro-americanos de medíocres produções de música “folklórica”.

A ideia de um panamericanismo musical era compartilhada com outro alemão, F. C. Lange, diretor da Discoteca Nacional de Montevideo, de quem o compositor seria representante no Brasil. “O continente necessita de uma unidade espiritual para que possa sobreviver a expressão livre da criação”, continua Koellreutter (1944e, p. 47), citando Lange como “idealizador de ‘Americanismo Musical’”. Justamente ao se contrapor aos argumentos de Lange, sobretudo concernentes ao folclore, Andrade (1976a, p. 365) enaltece o aspecto sadio do nacional e popular na aproximação entre a arte erudita e o povo

em detrimento do distanciamento social da arte moderna. A criação musical, prescreve o autor, ao retomar a eticidade grega da arte, deve ser alegre, viva, sadia e livremente inspirada na musicalidade nativa, de modo que o povo brasileiro se identifique com ela naquilo em que constitui “uma promessa de grandeza humana”.⁴⁹ Andrade invoca o problema do universalismo das culturas que, no campo musical, recai em uma especificidade brasileira no “arco mais largo da ‘sincopação negrizante’” que caracteriza as manifestações musicais americanas (MONTEIRO, 2012, p. 302-305).

Notadamente, Andrade insiste em uma identificação, um sentimento de pertencimento mediante a sensualidade e a expressividade, para a qual o folclore contribuiria, ao passo que as proposições de Koellreutter apresentam um acento racionalista e cientificista, dotado de uma suspeita com os sentimentos, que culmina na denominação de suas composições como “ensaios”, os quais subordinam a arte ao conhecimento, a uma logicidade que se originaria da materialidade musical. Desse modo, o atonalismo, para Koellreutter (1944d, p. 47), representa uma reação contra a desespiritualização proveniente da evolução musical a partir do Renascimento, que produziria uma arte subjetiva e puramente sentimental. Em contraposição a uma expressão dos sentimentos, das emoções, de gozo, enfim, que critica na arte musical posterior ao setecentos, a espiritualização do atonalismo corresponde, portanto, a um processo de intelectualização que, no entanto, recai na presunção de transmitir a verdade:

Assim, a música nova, naturalmente, não consegue cumprir a função que uma sociedade saturada esperava da arte: iludir a verdade. Esta

⁴⁹ Os termos com que Mário de Andrade advoga a aproximação do popular com o erudito remetem a considerações musicais de Nietzsche, que, inclusive, estabelece concessivamente a oposição entre as escolas musicais italiana e alemã. Nietzsche (2009) associa o popular em Bizet com “uma outra sensualidade, uma outra sensibilidade, uma outra serena alegria”, relacionada com uma superficialidade positiva e afirmativa proveniente do clima meridional e do contato africano que se manifesta na musicalidade italiana. Em contraposição, Nietzsche associa o ideal wagneriano com o moderno “adoecimento geral” que se manifesta na “superexcitação do mecanismo nervoso” provocado por Wagner, resultando em “histrionismo”. Ao identificar Wagner como um herdeiro de Hegel por conceber a arte musical como a ideia hegeliana, Nietzsche perscruta a significação profunda de que o aparecimento de Wagner coincida com o do Reich.

arte nova não é meio de gozo – pois, a verdade nunca transmite gozo! – mas sim um meio de edificação transmitindo a verdade e não fugindo do sentido trágico da vida.

A apologia ao atonalismo, contudo, inclui compreensivamente um determinado nacionalismo musical brasileiro, distinto do folclorismo, conforme a compreensão de uma compatibilidade entre a tradição e o progresso compartilhada por muitos compositores e intelectuais.⁵⁰ Assim, Koellreutter (1944b, p. 20) elogia a criação musical de Camargo Guarnieri, cuja obra revelaria “a vontade de reunir o novo e o tradicional”, e a caracteriza como “essencialmente brasileira”:

Toda a sua criação está impregnada de intenso brasileirismo; não desse pseudo-brasileirismo que ostenta uma grande parte dos autores brasileiros, dos assim chamados folcloristas, e sim de um brasileirismo radicado no mais íntimo da alma, surgindo muitas vezes de tal maneira trabalhado pelo compositor, que apenas se pode pressenti-lo. O sentimento de brasilidade, pelo ritmos e temas, qualifica superiormente a cunhagem nacionalista das composições desse autor. Sua obra, porém, sempre deixa sentir a presença da individualidade do artista.

Com efeito, Koellreutter identifica Guarnieri como um compositor da “vanguarda brasileira” que se caracteriza por sua propensão ao nacionalismo e, para tanto, recorre a argumentos similares aos de Andrade, acentuando, no entanto, a personalidade e individualidade do artista, compreendida como produto da fatalidade de sua nacionalidade. Assim, o nacionalismo de Guarnieri se define como improposita, pois “surge inconscientemente” e se firma na “personalidade do autor” (KOELLREUTTER, 1945a, p. 47). Embora

⁵⁰ Em artigo intitulado “Direita e esquerda”, por exemplo, publicado pela mesma revista *Leitura* em abril de 1944, Moacir Werneck de Castro (1944, p. 17) escreve: “acentua o sr. Afonso Arinos a inexistência de qualquer incompatibilidade entre as ideias de tradição e progresso. Por estarmos plenamente de acordo com ele é que julgamos não só necessária como inevitável a fusão dos elementos tradicionais com os radicais progressistas numa obra comum de reerguimento da dignidade humana espezinhada pelo fascismo e suas cópias.”

afirme que “o ‘lied’ brasileiro deriva diretamente da canção popular, a qual ainda determina decisivamente a evolução da expressão musical no Brasil” (KOELLREUTTER, 1946b, p. 38) e confirme a riqueza do folclore musical e a “constante preocupação com o problema nacional por parte de compositores”, Koellreutter (1946c, p. 61), subordinando a “emancipação nacional” a uma integração entre tradição e progresso, suspeita do folclore: “o folclore brasileiro constitui, ainda, um vasto campo de pesquisa e exploração – não para os compositores em busca de inspiração – mas sim para a verdadeira musicologia.”

Koellreutter acentua o receio com o folclore como substrato material para a composição musical, sobretudo para a formação de um estilo individual, porque identifica em sua “grande riqueza de material” “um grave perigo para a formação de um estilo”, especialmente para os compositores incapazes de renunciar à comodidade proporcionada pela adaptação, privando, por conseguinte, a criação de “algo novo e pessoal”. O compositor o associa a um “pseudo-brasileirismo” ou “pseudo-nacionalismo”, que distingue do que denomina “nacionalismo substancial”, que caracteriza a obra dos principais compositores do nacionalismo musical brasileiro, compositores, inclusive, recorrentemente citados por Andrade. Entretanto, apesar de suas reservas com o folclore, Koellreutter (SILVA, 2001, p. 157) jamais o rejeita integralmente, e admite que, em contraponto com a Europa, o folclore “constitui um dos fatores mais importantes da evolução atual” da criação musical do Brasil, cuja expressão “se encontra em formação”, de modo que “o rico tesouro dos cantos populares constitui a fonte viva que alimenta e fertiliza” a sua criação musical:

A música nasce da alma popular. Canção e dança são os seus pilares. São o germe das grandes formas musicais, e delas surge a arte sonora, sublimação dos sentimentos de uma coletividade social, radicada no íntimo do povo.

Na medida em que as melodias do folclore brasileiro se caracterizam por sua espontaneidade e eventual impossibilidade de determinar a tonalidade, uma vez que escapam ao “nosso sistema tonal”, o aprofundamento em suas “fontes primitivas” possibilitaria, segundo Koellreutter (1947, p. 61), a criação de “algo de novo” e “sem consideração a formas convencionais”, concebendo uma arte musical “verdadeiramente brasileira”. Possibilitaria ainda uma integração de seus elementos com “o material da nova linguagem sonora”, conforme a “vontade expressiva” da atualidade, “sem o emprego direto de melodias

e temas” do folclore, reitera o compositor (KOELLREUTTER, 1945a, p. 47).

Ao aproximar o nacionalismo musical brasileiro aos “jovens compositores da vanguarda” que contribuiriam para a afirmação da “criação musical brasileira” em um “sentido moderno e atual”, Koellreutter (1947, p. 61) o concebe, por um lado, como uma etapa de reação contra o eurocentrismo musical e, portanto, de emancipação e, por outro, de “preparação para um estilo mais castigado”, “mais universal representado pelas obras dos ‘Novos’.” Aos novos Koellreutter (1945c, p. 53) confiaria a possibilidade de, mediante a criação de uma nova linguagem, “sair do ‘racismo’ musical”, decorrente de “um nacionalismo mal compreendido”, o que significaria para o compositor o triunfo da vanguarda musical no Brasil sobre “uma mentalidade superficial e atrasada”, sobre os preconceitos e os valores academicistas. Ora, Koellreutter (1948a, p. 148) retoma a obra de Andrade justamente como um apelo aos novos, uma vez que o modernista “nunca se furtava aos novos”, confiando “na mocidade que tantas vezes o decepcionou.” Koellreutter observa que, apaixonado pelas ideias e ideais progressistas, Andrade combatia a mediocridade. “Mas, infelizmente, sua ruptura com o tradicionalismo e convencionalismo foi incompreendida por muitos”, lamenta o compositor.

No contexto de uma disputa de sentido em que as concepções musicais marioandradas serviriam para a legitimação e autorização do nacionalismo musical, de um lado, e o universalismo associado com o decadentismo da burguesia capitalista, de outro, Koellreutter reivindica um sentido notadamente divergente do sentido reivindicado pelos nacionalistas e, com a morte do autor, explicita a dispersão das noções de autor e de obra ao penetrar em seu inacabamento. Assim, em 1945, publica um artigo em que retoma os conceitos de *O Banquete*, que significam ao compositor um apelo aos artistas atuais e, em especial, do Brasil. “Nesta hora, em que a civilização muda de rumo, processando-se uma das maiores transformações sociais e espirituais”, escreve Koellreutter (1945b, p. 53), as suas palavras “apelam para os artistas no sentido da socialização da sua arte”, conclui o compositor, advogando a arte interessada. Ao constatar que “pereceu o mundo do primado individual e surgiu um mundo novo, o do primado social”, Koellreutter compreende que a responsabilidade do artista consiste na formação de valores coletivos em detrimento de valores individuais, por meio de uma

arte que represente a comunidade, traduzindo “de maneira mais completa a nova concepção do mundo”. No Brasil, “cuja entidade se encontra em organização”, o artista erige as bases “sobre as quais se processa a evolução de um povo e da humanidade”.

Ao considerar a arte a “sublimação dos sentimentos e das ideias da coletividade”, reiterando a sua utilidade, Koellreutter (1948a, p. 148) compreende o problema da socialização do artista, centro das preocupações musicais de Andrade, sob o signo do “atraso da educação musical”. O atraso da educação musical resulta no isolamento completo da vanguarda musical, segundo o compositor, interessado na resolução do problema do afastamento do espectador e da arte provocado pela cisão entre a sociedade e o artista. O artista, diante do espectador “apegado aos velhos valores musicais e considerando a arte um meio de divertimento”, “escreve para uma elite” e se refugia, assim, “na ‘torre de marfim’.” A “arte pela arte”, conclui o compositor, surge do “desacordo entre o artista e o meio social”. Contra o isolamento “reage uma nova geração, que concebe a arte como decorrente de um vivo e ativo interesse em uma determinada ordem social ou ideal coletivo”, continua Koellreutter (1948a, p. 148-149), citando a prescrição da “arte interessada” propugnada por Andrade “em seu ensaio ‘O Banquete’”, em que, segundo o compositor, concebe a arte como meio de ideias em detrimento de diversão:

Mário de Andrade, mais uma vez, se põe à frente da mocidade brasileira, pugnando pelos princípios da arte-ação e da utilidade, e estabelecendo as condições para uma arte dirigida, a serviço da coletividade.

A “nova arte” representa uma forma de orientar o artista, “como representante de uma coletividade”, em um “sentido construtivo”. O artista demonstra “as contradições que se manifestam em sua obra”, decorrentes da incompatibilidade da forma com o teor proveniente do momento de transição ou adaptação da superestrutura a novas condições sociais, “quando as novas forças produtivas da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes”, argumenta o compositor, considerando que a transformação da linguagem musical acompanha o desenvolvimento social, conforme as “condições materiais da vida”. A partir de uma perspectiva do desenvolvimento da arte movido dialeticamente em conflitos sucessivos, Koellreutter (1948a, p. 150) conclui que os compositores atuais estariam em contradição, e que a solução de Andrade residiria na preconização de uma arte que,

mediante sua “função primitiva”, represente a comunidade, configurando um “meio de contato espiritual entre os homens”.

Assim, o compositor identifica na prescrição marioandradina da utilidade e, sobretudo, da recusa do belo e dos valores eternos da arte, uma reivindicação do movimento e da transformação da arte, a qual refletiria a “transformação constante” que constitui a vida, conforme insistiria posteriormente ao afirmar que a arte musical atual “deve ser compreendida como configuração de relacionamentos, definida em termos de multidirecionalidade e multidimensionalidade e em termos qualitativos” (KOELLREUTTER, 1990, p. 10). E insinua que “o ideal de beleza que prevalece em determinado tempo, em determinada sociedade ou em determinada classe de uma sociedade” emana das condições sociais e temporais, bem como das condições da biologia do desenvolvimento humano que originam particularidades raciais. Portanto, diante da condicionalidade do ideal de beleza, cultivar a “beleza pura” significaria permanecer preso a condições da biologia que, como as condições sociais e temporais, determinam o gosto, fechando “os olhos, mais ou menos conscientemente, a essas condições”. Ao saudar “o fim da ‘grande arte’”, cuja “finalidade foi cumprir apenas a função de exaltação individual, de emoções particulares e de aspirações subjetivas”, Koellreutter (1948a, p. 151) afirma que, para a “nova concepção de arte”, “os sentimentos individuais do artista” importam apenas na medida em que participam “das aspirações e dos problemas do povo”, enaltecendo a aproximação entre os homens, cujos limites seriam determinados pelo grau de cultura do grupo social a que pertence o artista.

Mas como Koellreutter resolve o problema do afastamento do espectador e da arte em relação ao isolamento da vanguarda musical, que definitivamente escapa ao horizonte de Andrade? Creio, escreve, que a socialização do compositor “não basta para o restabelecimento de relações estreitas” entre ambos. A socialização “sem uma reforma do ensino musical significaria retrocesso”, conseqüente de uma “educação antiquada”. Afinal, as transformações da expressão musical e do conceito do belo originaram “uma nova linguagem musical”, incompreendida pela massa, educada pela linguagem musical do século XVIII.

O compositor sugere, então, uma reforma do ensino musical sob os fundamentos modernos e atuais, o que permitiria uma aproximação

do artista com o espectador, conservando a qualidade da arte em detrimento do reacionarismo que contraria a “evolução natural da expressão musical e resultaria em retrocesso e estagnação”, proveniente da “adaptação do compositor ao gosto popular”, por meio de recursos “arcaicos ou superficiais, sem renovação do ensino e da educação”. No entanto, sua proposição de renovação do ensino e da educação preserva um lugar para o folclore. Tanto que, para conferir inteligibilidade ao texto musical, “conscientizando” os “elementos expressivos da composição” no aprendizado da harmonia funcional, Koellreutter (1986, p. 5-6) sugeriria posteriormente harmonizar cantos do folclore e do cancionário popular, ainda que reitere que o valor da obra de arte depende da coragem de transgredir as regras e as normas de ordens tradicionais.

Por fim, a educação possibilitaria a formação de uma “verdadeira cultura”, afirma Koellreutter (1948a, p. 151), ao insistir que a “educação da massa” em um “sentido moderno” se torna “igualmente imperativa, a fim de que o artista possa criar algo de novo seguindo a lei da evolução”, pois toda a arte se classifica, argumenta o compositor, “de acordo com a teoria marxista dos valores”, segundo a qual a qualidade de uma obra de arte depende de sua função no progresso da humanidade. Aos novos, conscientes da indissociabilidade entre arte e ideologia, invisibilizada pelo esteticismo que aprisiona os compositores aos anseios das classes a que servem, cumpriria a função condicente com o progresso da humanidade de criar uma “arte nova, funcional e representativa” que seria a “mensagem dos povos ao mundo”, de modo que as formas sociais da arte, sobretudo o concerto e o teatro, reaveriam a sua politicidade.⁵¹ Ao compreender que, em nome da cultura nacional,

⁵¹ A respeito desse artigo, Guerra-Peixe (1953, p. 35), ao reverberar as acusações contra Koellreutter, afirma que o compositor plagiou o texto de Andrade: “Mário de Andrade redigiu o prefácio à biografia do compositor Schostakovich, cujo trabalho contém o seguinte: ‘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.’” Compara com o texto de Koellreutter: “Koellreutter escreve em ‘Arte funcional’ (...): ‘É é nesse sentido que não pode haver obra de arte sem conteúdo ideológico, uma verdade que os compositores, estetas e musicólogos do nosso mundo tardam a compreender encurralados num esteticismo condicionado às exigências das classes a que servem.’” E conclui: “Aliás, neste assunto Koellreutter tem suficiente experiência, a serviço da burguesia...”.

o artista deve servir a comunidade e o povo, elevando a coletividade para que “automaticamente os valores individuais” irrompam no horizonte de uma educação para uma formação cultural, Koellreutter (1945b, p. 54) retoma justamente o motivo marioandradino do artesão, que “trabalha com zelo e abnegação por uma causa que considera superior” a si mesmo e a sua arte.

Notadamente, o compositor se revela, como constata Coli (1998, p. 290-291), o oposto de um formalista, ao associar constantemente as preocupações propriamente musicais com as sociais, assumindo uma colaboração com a cultura nacional. Embora se fundamente constantemente em concepções musicais de Andrade, sua atuação coincide com o recrudescimento do nacionalismo do modernista, que se aproxima, nos anos 1940, de posições ortodoxas comunistas (COLI, 1998, p. 289). Ademais, o atonalismo e o dodecafonismo no Brasil assumem, assim como o interpreta Adorno na Europa, uma propensão para a transformação da sociedade, tanto que Koellreutter os considera como linguagens musicais marxistas ou socialistas. Como constata A. Murici (apud SILVA, 2001, p. 158) a respeito do compositor, “era ele, de todos, o mais ativo e consciente marxista, o mais convicto da identidade da causa do marxismo e a do dodecafonismo”, afirma ao retomar a relação do dodecafonismo com a funcionalidade e com o materialismo.⁵²

O manifesto de 1946 assume uma postura declaradamente socialista, ao conceber a arte musical como “superestrutura” de um regime cuja estrutura condiria com uma “natureza puramente material”, como expressão real do tempo e da sociedade, refutando, para tanto, o academicismo, compreendido como negação da arte, bem como o formalismo no qual a forma adquire autonomia. O documento postula que o “compositor moderno” participa dos “grandes problemas do povo e da humanidade” colaborando para a sua formação, e reitera a compreensão constante em Koellreutter de que o momento atual

⁵² Silva (2001, p. 159) conclui: “É com razão que Koellreutter se proclama um seguidor de Mário de Andrade – não o Mário do luminoso ensaio *O samba rural paulista*, mas o de visões dogmático-totalitárias que deitam raízes no *Ensaio* de 1928, constituem uma das vertentes de *O banquete* e atingem seu ápice do ‘Prefácio’ ao *Shostakovitch*. ‘Passei vinte anos mergulhado no *Café*’, declarou Koellreutter; mas esse é, como o ‘Prefácio’, um ‘texto unilateral [...] uma proposição sem contradições’.”

corresponde ao primado do social em detrimento do individual, de modo que a arte musical deve “representar a humanidade mais amplamente”. Com isso, o grupo recusa a “arte pela arte” por seu desacordo com o meio social e sustenta a utilidade da arte que, conforme o documento, concederia a sua significação em relação ao desenvolvimento social, adotando os fundamentos da “arte-ação” com o intuito de se aproximar do real ao mesmo tempo em que se afasta do ideal do belo. Assim, ao postular que a “função socializadora” da arte musical consiste em “unir os homens, humanizando-os e universalizando-os”, admite o “nacionalismo substancial”, compreendido como uma etapa da evolução da arte de um povo, e combate o “falso nacionalismo” musical, que “exalta sentimentos de superioridade nacionalista” e estimula o individualismo que provoca impulsos disruptivos entre os homens (KATER, 2001, p. 62-65).

O marxismo de Koellreutter se acentua na medida em que, como Adorno, interpreta o lugar da arte musical na sociedade sob os mecanismos de produção, reprodução e recepção musical no contexto do capitalismo tardio: “A vida do artista de nosso tempo se caracteriza por uma forma de conflito, entre o capital e o trabalho”, observa o compositor. A monopolização do mercado musical, subordinado aos “grandes interesses financeiros”, resulta em uma administração “cada vez mais conservadora e, culturalmente, desastrosa”, em que “os compositores novos e desconhecidos, assim como as formas e os estilos ‘experimentais’, são considerados riscos perigosos”, continua, concluindo que a vanguarda musical ecoa no vazio. Koellreutter (1948b, p. 41-42) reconhece que “o sistema capitalista criou, para a produção, distribuição e consumo” musical, um aparato eficiente, composto pela produção e reprodução mediante diferentes meios, que, “se fossem racionalmente organizados”, argumenta o compositor, contribuiriam “para a difusão da cultura musical entre as vastas camadas do povo”. Mas os referidos meios cumpririam sua função apenas se estivessem “em mãos do Estado”, lamenta o compositor que vislumbra uma “arte como instrumento de democracia” por meio da “intervenção da coletividade” mediada pelo Estado, ao propor que a solução do problema reside unicamente em uma organização social em que os principais meios de produção constituam bens coletivos, em vez de meios de dominação de classe.

O compositor advoga uma “organização planejada da vida cultural”, que ofereceria aos artistas amplos “campos de ação” e, ao considerar a possibilidade de a arte oficial coincidir com o

academicismo, pondera que a democracia do Estado consiste em “um conjunto de pessoas morais, das quais umas talvez se liguem ainda a formas do passado”, ao passo que outras “anunciam as formas do futuro”:

Urge uma organização da vida cultural que relacione definitivamente a música com a vida do povo, criando condições em que a arte possa evoluir e seu progresso tornar-se uma realidade (KOELLREUTTER, 1948b, p. 43).

4.3. CAFÉ

4.3.1. A concepção de Mário de Andrade

As concepções musicais marioandradinas concernentes ao folclore e ao popular, associadas politicamente ao coletivo e ao nacional, convergiriam, nos anos 1940, no delineamento do plano de “uma coisa absolutamente nova no teatro cantado”. Para Andrade (2010, p. 228), tal plano constituiria a sua obra mais socialista, em que a aproximação social que subjaz a suas concepções musicais se personifica em personagens coletivos representados por coros. Uma obra “que interessasse coletivamente a uma sociedade”, bem como a representasse formal e tecnicamente a partir do “conceito de coletividade”. Assim, o autor concebe um teatro cantado coletivo, um melodrama representado por “massas”: “em vez de solistas, coros, personagens corais, corais solistas”, enfim, uma obra “exclusivamente coral”, exclama Andrade (2013b, p. 54-55), convencido da possibilidade de resolver o problema do teatro cantado, transformado em uma “exclusiva arma da classe dominante”.⁵³ Para tanto, a obra representa as

⁵³ Aproximadamente um ano depois de escrever a “concepção melodramática” de *Café*, Mário de Andrade retoma ideias da concepção em dois artigos publicados na coluna *O mundo musical*, coligida e analisada por Coli (1998, p. 100-104). Em “Do teatro cantado” e “Psicologia da criação”, apresenta uma genealogia de seu teatro cantado, expondo, inclusive, os motivos por que prefere evitar o termo “ópera”. Mário de Andrade se refere a uma “deformação monstruosa de uma das mais humanas, mais eternas e generosas formas de arte, o teatro musical”, a qual acarretaria a “desmoralização” da ópera, imposta por “interesses dominadores de classe”. Mas o autor culpa os artistas: “São os artistas que se esquecem facilmente do seu destino humano e de que a arte tem

“formas regionais da vida”, ou seja, a “organização da humanidade em coletividades designadas pela geografia humana e pela antropogeografia”, sob o tema da “crise que desencadeou a derrocada dos cafeicultores brasileiros” (TONI, 2004, p. 95), enquanto signo do depericimento de uma forma de riqueza que provoca insatisfação da população e ocasiona uma revolução social.⁵⁴ A referida crise representa

de servir a uma coletividade, virtuosisticamente deslumbrados pelas suas ambições pessoais”. E não a ópera: “‘Ópera’ já foi aquele primeiro cortejo representado e cantado com que uma primeira sociedade primitiva ensinou a seus membros e fortaleceu neles as suas instituições”. Andrade conclui, por fim, que “A ópera só tomara este nome no dia e no tempo em que, desrespeitando os seus princípios mais profundamente humanos e gerais, de definição coletiva de cultivo dos heróis, dos mitos da natureza, de rito e comemoração religiosa ou nacional, ela se tornara numa arma ostensiva de classe dominante. Ópio do povo, distanciamento dos ricos.” Daí a razão para “observar as origens, voltar às fontes e aos exemplos populares e tradicionais em que o teatro cantado preservava mais genericamente as sociedades, visando-lhes sempre as instituições básicas.”

⁵⁴ Ao expor a genealogia do assunto nos artigos de sua coluna, Andrade (COLI, 1998, p. 103) evidencia que o tema se impõe como solução para a “desmoralização” da ópera: “Não havia necessidade nenhuma de ‘reformar’ a ópera mais uma vez, como Gluck ou como Metastasio, ou como Wagner. Todas as reformas tinham sido inócuas e servido apenas a interesses particulares de gênios incontestáveis”: “o que carecia era escolher outros assuntos. (...) Era preciso apenas observar as fontes mesmas do teatro cantado universal e buscar assuntos contemporâneos que tivessem para nós o mesmo interesse e a mesma possibilidade de coletivização e ensinamento. O Café! A imagem pulou. Não seria possível acaso tentar uma ópera de interesse coletivo, tendo como base de assunto o café?...”. No artigo seguinte, Andrade (COLI, 1998, p. 104) escreve que a “história mais recente e dramática do café se impunha como convite. A crise de 1929, a revolução de 30.” Coli (1998, p. 325) analisa a questão da “reforma” da ópera, observando as afinidades das propostas de Andrade com a obra de Mussorgsky e de Rossini, e conclui que “a questão da reforma da ópera tornava-se não ‘mais uma’, mas uma reforma radical, apoiada em princípios éticos e sociais.” Toni e Moraes (1999, p. 263) reiteram: “Quanto ao assunto – Mário recapitula a eclosão do projeto – o café, tão familiar aos brasileiros, não seria explorado a partir de sua experiência de jornalista que presenciara a crise de 1929 e a revolução de 30. Queria, isto sim, retomar a ideia do ‘princípio místico de morte e ressurreição’ de deus na natureza, do sustento tribal, ‘mito na raiz de tantas culturas, desde a Grécia Antiga’. E como esse princípio persiste ‘na base das próprias formas econômicas e institucionais das sociedades’, a economia paulista oscilava em função da ‘morte e ressurreição ânua do café’. A

um impacto no modernismo brasileiro e inaugura o discurso construtivo fundamentado na conscientização da função dos intelectuais concomitante aos ensaios de identidade nacional.

A obra remonta ao enaltecimento do canto coral por seu valor social de coletivização prenunciado no ensaio (ANDRADE, 1972, p. 64), bem como ao papel fundamental do coro no teatro do classicismo grego, cuja função, como observa Roland Barthes (1984, p. 75), corresponde com “a coletividade humana confrontada com o acontecimento”. E implica, como se depreende das anotações do autor a respeito de sua totalidade, uma concepção que une o “teatro cantado de formação social” e a “possibilidade de um teatro nacional brasileiro e atual”.⁵⁵ Assim, a aproximação social pretendida para a obra cujo protagonista constitui o povo converge para o emprego do folclore e do popular, como o poeta sugere no libreto e nas cartas ao compositor Francisco Mignone, bem como para os “valores sensuais” e a possibilidade de causar efeitos, com o intuito de obter da obra uma lição intencional para a qual concorre a sua legibilidade (ANDRADE, 2013b, p. 57). Para tanto, a voz humana assume um significado de comunhão, convergindo com o problema dos elementos extramusicais, em que a produção de sentido a partir da palavra, associada com a comoção da voz humana, constitui um aparato fundamental para reparar a ininteligibilidade do som musical, como teoriza Andrade. Desse modo, o efeito do canto deriva fisiopsicologicamente do dinamismo produzido no conflito entre a fisiologia da voz cantada e a psicologia da voz falada, “dois destinos profundamente diversos”, conclui Andrade (1991, p. 32-33), ao diferenciar o efeito da voz falada por sua “compreensão intelectual”: “A voz cantada atinge necessariamente a nossa psique pelo dinamismo que nos desperta no corpo.”

Assim como a obra, fundamentada na estesia, pretende produzir efeitos sobre os corpos, o corpo constitui o meio para a revolução popular encenada, uma vez que a fatalidade da “erupção coletiva final” emana, como um sintoma, de uma manifestação nos corpos, impregnados por um “martírio secular que a desgraça transmite aos seus herdeiros”, segredando a “fome dos subjugados” (ANDRADE, 2013, p.

partir do momento em que o produto baixasse de preço no mercado, a insatisfação pública geraria a revolta exigindo a mudança do regime’.”

⁵⁵ Série Manuscritos Mário de Andrade: Café. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA – MMA – 21.

561-563). Apesar da pressuposição economicista de uma “natureza” do mercado que se depreende da “marcha natural” do mercado cafeeiro perturbada pelos “donos da vida” (ANDRADE, 2013, p. 551), que serve de pretexto para a obra, fundamentada na economia como base da organização social, a obra testemunha a condição da vida capturada, como comprova o recurso aos “donos da vida”. Ora, Andrade escreve a ficção de uma revolução social sob a sombra da criação de um Estado como uma figura de ficção, que representa, como constata Contier (1994), a conciliação entre o Estado e as elites, e as revoluções que consolidam o Estado, um golpe instaurado pelas elites contra o povo, que o autor parece ver se repetir com a Revolução de 30, culminando com o totalitarismo do Estado Novo e seu controle sobre as manifestações do folclore e do popular.⁵⁶

Embora insista na funcionalidade e na necessidade da obra que representa o paroxismo de sua crise, provocada pelo crescimento do nazismo e pela indefinição do Estado Novo, proporcional ao crescimento do seu socialismo, Andrade recusa o realismo praticado pelo realismo socialista. Conforme os aforismos conceptivos da obra, afirma a necessidade de que, diante da “criação artificial” que constitui o teatro, “o espectador sinta sempre a ribalta que separa a vida dele da ‘vida’ do palco”, sustentando que “todo realismo é ridículo e anti-realista.”⁵⁷ Para o autor, o modelo de um “teatro verdadeiramente

⁵⁶ Ao insistir na integração entre o artista e o homem, Andrade (1993c, p. 105) constata: “Chico Antônio nunca se lembrou de separar o artista do homem, tudo era um. Logo depois da revolução de 30, um amigo chegado do Nordeste, me contou que ouvira Chico Antônio no desafio, xingando o contendor de ‘perrepista’. Era o insulto maior que ele descobrira com a revolução. Hoje talvez ele não ache mais gosto de xingar ninguém assim. A própria revolução acabou decretando que não existe mais nem perrepista nem integralista, com prazer.” E conclui: “Chico Antônio não era nem perrepista nem integralista, embora soubesse exercer como poucos esse totalitarismo inefável da arte, de quando o artista sabe que tem de dar definição de tudo. A arte pra ele era apenas a profissão que qualificava o homem.”

⁵⁷ Série Manuscritos Mário de Andrade: Café. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA – MMA – 211. Novamente, a concepção de Mário de Andrade para um teatro cantado popular remete ao teatro grego. Afinal, segundo Barthes (1984, p. 77), o realismo do teatro grego se caracteriza por um distanciamento em que o espectador consome uma “surrealidade”. “O realismo do primeiro teatro grego”, em contraposição ao seu desenvolvimento concomitante ao “emburguesamento” do drama antigo, foi, conclui Barthes, “o mundo duplicado pelos seus signos”. O surrealismo do teatro grego se relaciona com a

eficiente e social” se encontra no “teatro primitivo cantado”. Tanto que Toni (2004, p. 104) observa que a celebração da revolução vitoriosa no libreto “lembra em seu desfecho os finais das cirandas de bicho e o bumba-meu-boi que celebram ritos de morte e ressurreição”, em que o cantador se coaduna com “o poeta que deseja firmar a utopia de um mundo mais justo”.⁵⁸

Com a intenção de uma obra humana que promova uma aproximação social, uma “perfeita integração vital” com a arte como

racionalidade primitiva que Andrade (1993c, p. 85) identifica no “surrealismo” do cantador nordestino, Chico Antônio. E o seu distanciamento se coaduna com a recusa marioandradina do realismo, que remete ao distanciamento do teatro brechtiano. Segundo Benjamin (1994, p. 80), o teatro brechtiano conserva a consciência de ser teatro, permitindo ordenar experimentalmente os elementos da realidade. Nesse sentido, ao analisar o teatro brechtiano, Anatol Rosenfeld (2000, p. 152) conclui que “a teoria do distanciamento é, em si mesmo dialética. [...] O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma.”

⁵⁸ Com efeito, ao afirmar que “o teatro cantado é um princípio universal, espontâneo, forma artística essencial da sociedade humana”, Andrade (COLI, 1998, p. 102) o identifica em manifestações “extra-europeias”, como o nosso teatro popular, “as nossas danças dramáticas, as cheganças, as congadas, o Bumba-meu-Boi”. Ao tratar da escolha do assunto, ou seja, a crise de 29 e a revolução de 30, esclarece que não se trata de uma “revolução determinada”: “o que me determinava mais profundamente era aquele eterno e universal princípio místico de ‘morte e ressurreição’ do deus da natureza, do sustento tribal, que está na base duma infinidade de tradições e costumes etnográficos e folclóricos, atingindo mesmo certas formas da sociedade civilizada.” Andrade (COLI, 1998, p. 105) sugere que o referido princípio seja a inspiração primeira de todo o teatro cantado, fundamentando “as nossas danças dramáticas de origem não-erudita, os Congos, o Bumba-meu-Boi, os cordões de bichos e já eruditamente, os pastoris religiosos.” E “foi o aspecto em que ele se universalizou nas sociedades primitivas e adquiriu a feição didática (teatral...) mas que está na base das próprias formas econômicas e institucionais das sociedades.”: “a oscilação da economia paulista determina-se pela morte e ressurreição ânua do café.” Andrade explica como essa mística se traduz: “desde que depereceu o produto que faz a riqueza normal duma terra, vem a insatisfação pública que acaba se revoltando e mudando o regime.”

vivem os artistas “incapazes do separar o homem do artista, como estamos nos acostumando a sofismar agora, para camuflar a nossa desintegração no manto noturno das estetiquestes”, Andrade (1993c, p. 105) compartilha a obra com Francisco Mignone, com quem julga se identificar em seu sofrimento pela humanidade, apto, portanto, a representar “a sujeira das impurezas da dor”, em detrimento do “grã-finismo purista” da arte musical do século XX.⁵⁹ Ao discutir a forma da obra em suas cartas a Mignone, Andrade conclui que a facilidade constitui um defeito que se torna qualidade, considerando a “intenção social” da obra e a necessidade de simplicidade, principalmente nos “momentos corais mais ‘sociais’”. Assim, critica Schoenberg e sugere ritmos brasileiros, reiterando a Mignone a possibilidade de ser “atonal se quiser, mas tem de ser popular”, argumenta, uma vez que uma “concepção positivamente socialista e de combate humano” recusa uma solução “individualista e refinada.”⁶⁰

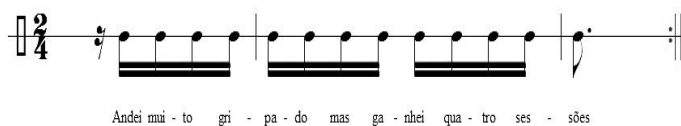
Posteriormente, ao noticiar o desenvolvimento da obra, Andrade confessa a Mignone: “nada tive que escrever, lembrei textos tradicionais populares, dos mais conhecidos em todo o Brasil”,⁶¹ aconselhando o uso de ritmos tradicionais, a exemplo da embolada, cujo processo, segundo o autor que o empregou em sua composição “Viola quebrada”, consiste em uma linha de andamento acelerado, em que abundam as notas rebatidas em semicolcheias:

⁵⁹ Correspondência ativa. Série Manuscritos Mário de Andrade: Café. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-C-CAMMA 343. Carta de 5 de junho de 1942.

⁶⁰ Correspondência ativa. Série Manuscritos Mário de Andrade: Café. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-C-CAMMA 340.

⁶¹ Correspondência ativa. Série Manuscritos Mário de Andrade: Café. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-C-CAMMA 341. Carta de 15 de outubro de 1942.

Figura 26 – Embolada



Andei muito gripado mas ganhei quatro sessões

Fonte: Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-C-CAMMA 341. Carta de 15 de outubro de 1942.

Mignone responde imediatamente a carta de Andrade e apresenta sua composição para o tema da “embolada”, que constituiria “A embolada da ferrugem”, da primeira cena do segundo ato, bem como para o “Quinteto dos serventes”, que a antecede:⁶²

Figura 27 – Embolada



Andei muito gripado não ganhei quatro sessões

Fonte: Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-MMA 21. Carta de 18 de outubro de 1942.

Em suas cartas, Andrade sugere a Mignone inclusive a melodia para determinados poemas, como o “Fugato coral” do terceiro ato,⁶³

⁶² Correspondência passiva. Série Manuscritos Mário de Andrade: Café. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-MMA 21. Carta de 18 de outubro de 1942.

⁶³ Correspondência ativa. Série Manuscritos Mário de Andrade: Café. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-MMA 211.

cuja origem textual e musical define como tradicional no Brasil, indicando um andamento coerente, ou seja, do folclore:

Figura 28 – Fugato coral



Fo - go e mais fogo! Fo - go até mor - rer!

Fogo e mais fogo!
Fogo até morrer!

Fonte: Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-MMA 211.

O autor dos poemas reproduz as mesmas informações e sugestões para o “Grande coral de luta” do mesmo ato:

Figura 29 – Grande coral de luta



É guer - ra é gue - ra! É re - vo - lu - ção! É de par - te a
par - te fo - go - na na - ção!

É guerra! É guerra!
É revolução!
É de parte a parte
Fogo na nação!

Fonte: Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-MMA 211.

No texto que precede o poema, Andrade (2013a, p. 571-573) sugere um canto coletivo que, unanimemente, “se alastra largo e potente pelo teatro todo”, sem as “grã-finagens” da polifonia. No final, continua, a personagem solo da Mãe, acompanhada pelo coral misto, entoando o “Hino da fonte da vida”, “que todos repetem. ‘Eu sou a fonte da vida,

Força, Amor, Trabalho, Paz!...””, conclui o poeta. “E o povo berra imensamente vasto: ‘PAZ!...’ O pano cai com estrondo”⁶⁴.

Eu sou a fonte da vida
Do meu corpo nasce a terra
Na minha boca floresce
A palavra que será.

EU SOU AQUELE QUE DISSE:

Os homens serão unidos
Se a terra deles nascida
For pouso a qualquer cansaço.

Eu odeio os que amontoam
Eu odeio os esquecidos
Que não provam deste vinho
Sanguíneo das multidões.

É deles que nasce a guerra
E são a fonte da morte
Eu sou a fonte da vida:
Força, amor, trabalho, paz.

E se a força esmorecer
E se o amor se dispersar
E se o trabalho parar
E a paz for gozo de poucos

EU SOU AQUELE QUE DISSE:

Eu sou a fonte da vida

⁶⁴ A respeito da genealogia da personagem solo, a Mãe, Andrade (COLI, 1998, p. 107) revela: “E me surgiu nos olhos e me solicitou o ouvido uma mulher, engraçado, uma mulher que eu enxergava se erguendo e principiando a clamar, era a Mãe – a receptora de todos os sofrimentos”. A personagem encarna “uma deputada trabalhista que tomava a defesa do povo contra todas as bancadas com as galerias no fundo aplaudindo”. A Mãe representa ainda uma contraposição ao “presidente Papai Grande”, derrotado na apoteose final. Toni e Moraes (1999, p. 263) destaca a coletividade que deriva da personagem solo: “Encarna todas as mães do mundo; torna-se uma espécie de arquétipo do sofrimento milenar, quando se apropria do canto da Verônica: ‘Falai se há dor que se compare à minha!...’”.

Não conta o segredo aos grandes
E sempre renascerás.

FORÇA!... AMOR!... TRABALHO!... PAZ!..
(ANDRADE, 2013a, p. 612-613)

Andrade (2013b, p. 71) confessa uma necessidade redentora de criar a obra que, em suas palavras, “representa um completamento do meu ser”, tanto que afirma se sentir recompensado pela obra em sua “imperfeição” (ANDRADE, 2013a, p. 573). O sentimento de recompensa se justifica para o poeta, para quem a arte deriva de um “impedimento vital”, por sua “saudade incessante” da paz “que os vitoriosos invocaram para um futuro mais completado em sua humanidade”, a que corresponderia o seu desejo por uma arte esteticamente livre, em que o poeta seria “mais verdadeiro”, conclui Andrade (2013a, p. 574), lavrando seu “protesto contra os crimes” que o deixaram voluntariamente “assim imperfeito”. Ainda assim, ironicamente, a obra que representa um complemento para o poeta permaneceria incompleta, uma vez que Francisco Mignone e, posteriormente, Camargo Guarnieri nunca a musicalizariam.⁶⁵ Caberia justamente a H. J. Koellreutter a tarefa.

4.3.2. A musicalização de H. J. Koellreutter

Koellreutter (1944f, p. 39) escrevia em meados dos anos 40 que o canto constitui “a arte que une e enobrece”, na medida em que expressa os pensamentos e sentimentos do homem, cuja voz representa “o primeiro e mais importante dos instrumentos”, do qual se origina a “arte das musas”. Suas convicções musicais e socialistas convergiram na concepção de Andrade de uma obra efetivamente coletiva, fundamentada no canto coral, consagrando a constante releitura de sua

⁶⁵ Toni (2004) analisa a questão em sua tese. Nela, Toni (2004, p. 157-158) reproduz dois depoimentos de Francisco Mignone. No primeiro, ao *Jornal do Brasil* em abril de 1968, Francisco Mignone afirma que Andrade deixou um libreto ao compositor: “Obra muito sofisticada que não tive coragem de musicar. Desisti cedendo o libreto a Camargo Guarnieri, que nada fez.” No segundo, ao *MIS*, o compositor esclarece: “Então dei esse libreto ao Camargo Guarnieri. Quando ele viu que eu renunciei, ficou estusiasmado, disse que ia fazer. Seis meses depois, perguntei: ‘Camargo, como vai a ópera?’, ‘Ah, eu perdi o libreto’, ele respondeu e deixou passar”.

obra na musicalização do teatro cantado que, apesar de representar para o seu autor um passo fundamental de sua luta sacrificial, os compositores do nacionalismo musical brasileiro, especialmente Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, que se responsabilizaram por sua musicalização, foram incapazes de cumprir. Ora, como interpretar o gesto de Koellreutter? Seria o seu gesto, ao subordinar a obra marioandradina mais socialista, nacionalista e funcionalista a procedimentos composicionais que Andrade criticaria por seu distanciamento social, uma provocação? Uma contestação? Uma provocação ou uma contestação ao nacionalismo musical?

Em meados dos anos 1990, ao escrever notas marginais em um texto de sua autoria, aparentemente para um evento posterior,⁶⁶ Koellreutter imprimia, ao final do texto, uma anotação elucidativa de sua motivação para musicar o *Café*, de Mário de Andrade. O compositor escreve as palavras “força”, “amor”, “trabalho” e “paz”, que compõem o verso final do poema de Andrade, sob a data de 13 de setembro e a interrogação: “estreia?” Com efeito, o dia 13 de setembro de 1996 foi a data da estreia de *Café*, com a composição de Koellreutter. A frase que encerra o texto, e parece motivar a anotação, soa como uma explicação da musicalização vanguardista de Koellreutter da obra socialista de Andrade: “Trata-se de prestar uma contribuição para a formação de uma sociedade e de uma cultura humana, que representam a condição vital para o nosso futuro e a Paz”, escreve Koellreutter (1993, p. 43), como se selasse o compromisso de “um futuro mais completado em sua humanidade”, o tempo da paz que corresponderia ao desejo de Andrade (2013a, p. 574) por uma arte esteticamente livre e em que o poeta seria “mais verdadeiro”.⁶⁷

⁶⁶ Datado de maio - outubro de 1993, o artigo apresenta uma anotação que indica para 22 de novembro em Belo Horizonte.

⁶⁷ Poucos anos depois da estreia, Toni e Moraes (1999, p. 263-264) comemoram: “Entusiasma saber que *Café* chega finalmente ao palco e recebe a música de Koellreutter. Cabe lembrar que, nos anos 60, a montagem teatral por estudantes universitários foi proibida pela censura; ameaçava o ‘regime’, a ordem pública e as autoridades’. Esse tempo sem sol tudo fez para sufocar a crença em um ‘Novo Dia’, reiterada nos festivais de música, como estuda Walnice Nogueira Galvão”. A respeito do “Dia Novo”, pressuposto no “princípio místico de morte e ressurreição”, Toni e Moraes observam: “*Café*, segundo o autor, vai expressar os ‘sofrimentos verdadeiros’ e a quebra do jogo, quando as massas oprimidas renascerem no “Dia Novo”, livres da fome, em um

O teor do texto consiste, sobretudo, em uma concepção de cultura mundial que implica a integração do nacional no supranacional. Para tanto, cumpre a tarefa de “compreender tradições e culturas de outro tipo”, mediante a “cooperação em uma obra comum visando a um fim comum”, insiste Koellreutter (1993a, p. 36). O compositor visa a integrar todos os povos em uma comunidade, contrariando a situação de seu tempo, “caracterizada, de um lado, por um individualismo diferenciador” que, “levado ao extremo”, se confunde com o “nacionalismo” e, “de outro lado, por um coletivismo nivelador, igualmente levado ao extremo”. Koellreutter (1983, p. 8) advoga a “realização da totalidade humana e do homem integral”, conforme o conceito de complementaridade, compreendido “como fator de enriquecimento cultural e harmonização entre os homens”. Embora compreenda que a formação de uma nacionalidade segundo uma orientação universal garante a compreensão do diferente, constituindo um “fator criativo do desenvolvimento nacional”, Koellreutter (1993a, p. 43) afirma a necessidade de se renunciar a hinos nacionais e bandeiras e esquecer a nacionalidade, “uma vez que se trata do homem”, do qual verdadeiramente deriva como evento individual “tudo o que hoje ainda nos parece particularidade nacional”. Assim, constata a “adaptação de elementos nacionais” sob uma “cultura universal”, que o compositor acredita devir da tecnologia do mundo moderno e da organização social institucionalizada, associada com a conscientização dos povos de “cada parte de seu ser” e com o desenvolvimento de sua criatividade no “sentido de uma ideia universalista”. Afinal, a conscientização do todo, conclui Koellreutter (1993a, p. 37), depende da conscientização “de todas as formas de cultura, de todas as potencialidades e capacidades nacionais e humanas”, o que constitui a “tarefa de todos os povos do mundo”.

mundo onde as desigualdades sociais inexistem, porque, havendo união não haverá fracasso; mundo onde o individual é substituído pelo social.”

Figura 30 – Anotação a grafite de H. J. Koellreutter

fundirão para criarem uma nova forma para cada fase da vida.

Sem dúvida, tudo o que fazemos, deve assentar sobre os alicerces da tradição, pois muito do criado por nossos antepassados continua sendo viável, mas não será simplesmente talhando pedras das ruínas de nosso passado que conseguiremos o material de que necessitamos para a construção da cultura planetária em preparação. Não menos importantes do que as antigas forças que nos impellem, são as novas formas, que despontam no inconsciente do homem e lhe prometem possibilidades nunca imaginadas, sobretudo a possibilidade de uma vida não mais entregue ao acaso e sujeita às meras necessidades.

O importante é prestar uma contribuição a um desenvolvimento em âmbito universal, visando um equilíbrio dinâmico, que não seja um fim em si, mas um meio para um maior crescimento. O que importa é a integração do nacional no supranacional, a criação de uma consciência do todo como fundamento para a construção de uma cultura planetária, de um nível de consciência adequada, a realização da totalidade humana e do homem integral, como condição básica indispensável para a sociedade que nos foi imposta pelo desenvolvimento tecnológico, um processo que foi desencadeado pela ciência e técnica modernas e envolve toda a humanidade. Trata-se de prestar uma contribuição para a formação de uma sociedade e de uma cultura humana, que representam a condição vital para o nosso futuro e a Paz. No dia 13/10

esthcia?
Força, amor, trabalho,
Paz.

Boletim No. 4, Maio - Outubro 1993

Centro de Ativação Pessoal, CAP, Tiradentes, Minas-Gerais

Koellreutter (1983, p 12) subordina invariavelmente a “construção de um mundo sem fronteiras”, como compreende o universalismo, a uma problematização do nacionalismo que, no entanto, conserva uma descoberta constante da identidade, “redescoberta que liberta de preconceitos nacionalistas, de opiniões infundadas e da reflexão parcial”, argumenta o compositor:

Uma cultura universal, longe, pois, de representar uma perda de identidade – que tanto atemoriza os homens de todas as latitudes – demanda uma tomada de consciência das próprias peculiaridades, ‘o distinto’, pois, ‘como caso particular de algo mais geral (Heisenberg), ou seja, o distinto como condição de universalidade.

Aparentemente, portanto, a musicalização da obra marioandradina por Koellreutter representa o ponto culminante de sua busca por uma interlocução com Andrade⁶⁸ e, sobretudo, uma resposta ao embate em que, oposto ao nacionalismo musical autorizado e legitimado em Andrade, Koellreutter representa um formalista, um elitista, um promotor do distanciamento social e, no limite, um nazista. Sua interpretação do poema corresponde ao problema da evolução musical reiterada frequentemente por Koellreutter (1945b, p. 54), ao atualizar a proposta musical de Andrade no ideal perseguido pelo compositor de uma “educação da massa” em um “sentido moderno”. Assim, a questão da ideologia da arte tende para a politicidade das formas sociais da arte, das quais Koellreutter destaca o concerto e o teatro, que finalmente adquirem forma no teatro cantado de Andrade. Com isso, o compositor ratifica o seu interesse em uma “determinada ordem social ou ideal coletivo” do qual derivaria a arte, especialmente a arte interessada, caracterizada pela aproximação entre os homens e pela socialização do compositor, mediada por uma linguagem musical moderna que elevaria a coletividade, em detrimento de um reacionarismo que identifica no uso da linguagem musical do século

⁶⁸ Além da constante retomada, direta e indireta, da obra de Mário de Andrade em seus textos e manifestos e da menção ao autor em entrevistas, Koellreutter envia ao escritor paulista um cartão de visitas como chefe do departamento de publicações musicais do Instituto Interamericano de Musicologia, fundado por F. C. Lange, e uma carta convite, datada de setembro de 1942, para a estreia de uma sonata de Cláudio Santoro, “talvez a obra mais pessoal e mais interessante deste jovem compositor brasileiro”, escreve procurando convencer o escritor paulista. Correspondência passiva. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-C-CPL 3801.

XVIII, de modo que se pode inferir que o compositor procura coadunar o teor da obra, a revolução, com a linguagem musical.

Afinal, identifica “na mudança de função dos ciclos sonoros da partitura moderna e na transformação dos mesmos em relação de relacionamentos” implicações na arte musical que representam “uma reviravolta muito maior na sintaxe da linguagem musical do que a causada por dodecafonismo ou serialismo”, os quais, argumenta Koellreutter (1995, p. 11), conservaram intactos os fundamentos da composição musical. Ao confirmar o papel da arte na transformação da sociedade, o compositor preserva uma linguagem marxista, postulando que a arte constitui a “superestrutura da transformação da sociedade” (KOELLREUTTER, 1995, p. 25). A integração do teor da obra com a linguagem musical se revela na medida em que o “tema da revolução popular” que, para Koellreutter, apresenta o aspecto de um mito, o induz, como revela o compositor (ADRIANO; VOROBOW, 1999), ao emprego combinado de procedimentos composicionais da “nova arte” musical, como a planimetria, o serialismo, a aleatoriedade, o atonalismo e o dodecafonismo.

Ao mesmo tempo, a musicalização de Koellreutter responde ao realismo socialista advogado pelos compositores nacionalistas com um realismo mais propriamente marioandrado, problematizando, assim, o nacionalismo musical socialista propugnado pelos compositores brasileiros que julgavam representar a proposta de nacionalização musical de Andrade, depois de sua morte e, sobretudo, depois do fim da guerra. Afinal, o realismo na arte musical constitui um dos problemas fundamentais das contraposições de Koellreutter ao realismo socialista, ao qual se converte Claudio Santoro, sobretudo depois do Congresso Internacional de Compositores, realizado em Praga, em 1948,⁶⁹ e de sua filiação ao Partido Comunista.

⁶⁹ O realismo na arte musical seria o ponto fundamental do desacordo entre Koellreutter e Claudio Santoro, como comprovam as suas cartas, reproduzidas por Kater (2001, p. 278-279): “Em que consiste, segundo sua opinião o ‘realismo socialista’ em música? Precisamos primeiro definir bem os conceitos afim de que possamos discutir. O que é ‘real’, o que é ‘irreal’ na arte musical?”, questiona Koellreutter, interrogando os preceitos do realismo socialista contra a vanguarda musical: “Seja franco, Claudio e diga-me: não acha que Shostakovitch, Prokofieff, Khatchaturian são tão ‘burgueses’ em sua música como Hindemith, por exemplo? Eles não se distinguem daquela música que

Por outro lado, as concepções musicais de Koellreutter, fundamentadas em um cientificismo a que a arte musical deveria corresponder, constituem a busca de uma representação da nova “imagem do mundo”, transformada pelo século XX, como recorrentemente argumenta o compositor (KOELLREUTTER, 1991, p. 160; KOELLREUTTER, 1993b, p. 16; KOELLREUTTER, 1990, p. 5; KOELLREUTTER, 1995, p. 7). O evento mais importante no século XX, segundo Koellreutter, consiste na conscientização do tempo, que gradualmente se torna uma forma de percepção. Com isso, os conceitos musicais dualmente opostos, como a dualidade dos modos maior e menor, dos tempos forte e fraco, do primeiro e segundo tema, etc., se tornam ultrapassados, comprometendo, inclusive, a presunção de verdade que o compositor atribui ao atonalismo nos anos 1940:

Os conceitos tradicionais, chamados dualistas, as contrariedades, (...) perderam seus significados. Tivemos que aprender que aquilo que chamamos de nossa realidade – com r minúsculo – não é de fato nossa realidade. Tivemos que aprender que a nossa verdadeira realidade – com R maiúsculo – é um universo dinâmico e inseparável, em que o homem desempenha um papel importante e determinante, influenciando continuamente as propriedades desse mesmo universo e tornando-se cada vez mais consciente de que a verdade é inacessível ao homem (KOELLREUTTER, 1995, p. 7).

E na medida em que compreende que a função do artista deve ser a de contribuir para a conscientização das grandes ideias que formam a nossa realidade atual, os procedimentos composicionais e de escrita de Koellreutter buscam superar o dualismo, como afirma a respeito da planimetria, a qual organiza serial e estruturalmente os signos musicais em diagramas multidirecionais dispostos no plano, em detrimento do pentagrama. Assim, aleatoriamente, os eventos musicais abandonam a ordem causal e as dualidades dialeticamente opostas, conformando uma nova apreensão do tempo em um “todo ilimitado que leva o ouvinte a

representou o pensamento ‘burguês’. Onde está a música que possa representar a sociedade nova, realmente e inteiramente nova, sem preconceitos e verdadeiramente livre? Essa música não existe. Não existe ainda. Mas haverá de existir saindo da luta e do trabalho como a própria organização social. Sinfonia, Sonata, Desenvolvimento, Variação e Cadência, certamente, não poderão ser os característicos da música da nova sociedade.”

perder o senso da forma” (KOELLREUTTER, 1995, p. 9-10). Consequentemente, a quadratura, processo de organização da melodia mediante a paridade de frases musicais, desaparece completamente no sistema de notação musical de Koellreutter, caracterizado pela indefinição de tempo, de compasso, enfim, pela impossibilidade de quantificar binariamente as composições.

Assim, a linguagem musical da composição para orquestra, coro e solista, para o teatro cantado de Andrade, consiste, segundo o compositor, em uma linguagem parcialmente modal, tonal e nova, caracterizada pela simplicidade proveniente da estaticidade da partitura que, conforme as partituras medievais e renascentistas, enfatiza, por meio da monotonia, a linguagem do texto, o qual motivaria o compositor a inserir os elementos de informação.⁷⁰ Com isso, a composição de Koellreutter se coaduna com a monotonia provocada pela repetição nos cocos analisados por Andrade (1993c, p. 88), que conclui que, por um lado, “a monotonia da linha facilita e torna mais clara a enunciação dos textos, em cantos em que importa muito o entendimento da palavra” e, por outro, “a monotonia musical acarreta um apassivamento do ouvinte”, o que constitui a razão da fisiologia ou terapia musical que contribui para a “intimidade com o vazio em que o ser se musicaliza” (ANDRADE, 1993c, p. 35).

⁷⁰ Koellreutter (1990, p. 77) define sua concepção de informação: “qualidade que surge do grau de imprevisibilidade de signos e ocorrências musicais. É responsável pela originalidade da obra musical. Corresponde aos conceitos de surpresa, novidade e improbabilidade.” Koellreutter deixou, junto com as partituras de *Café*, anotações sobre as regras do contraponto. As mesmas regras comporiam um livro publicado por Koellreutter no mesmo ano da estreia da ópera, denominado *Contraponto modal do século XVI*: Palestrina.

Figura 31 – Coral do Queixume

Café
Tragedia Coral de
Mario de Andrade
Koellreutter

1º Ato - 1ª Cena

I
Coral do Queixume

♩ = 48 aprox.
Os estiradores (tutti)

as colcheias são válidas

Mi-nha ter-ra per-deu seu por-te de gran-
de-za... O ca-fé que a-le-van-ta os ho-mens a-po-dee-ce
Es-cea-vi-za-do pe-la am-bi-ção dos gi-gantes da mi-na de

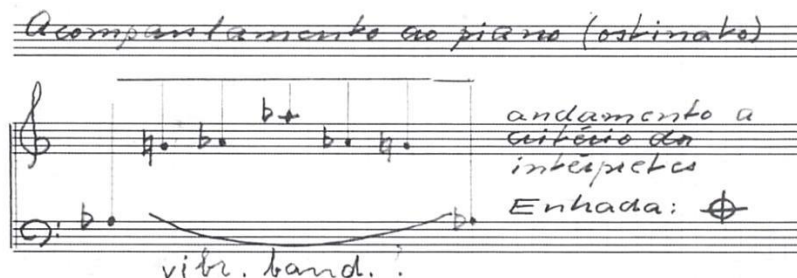
Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

Em conformidade com os conceitos de tempo do compositor, caracterizados pela intuitividade, traduzida musicalmente pela ametricidade da pulsação natural, e pela acronicidade que, ao transcender o tempo medido, rememora, segundo Koellreutter (PIMENTA, 2010, p. 630), um tempo arcaico que precede o conceito e a conscientização do tempo,⁷¹ a notação musical da composição contraria o conceito tradicional de tempo musical e de tempo propriamente dito. A notação, definida pela irregularidade do ritmo, notadamente sem valores de duração, sem unidade e sem barra de compasso, sugere uma

⁷¹ Koellreutter (1990, p. 12) define acrônico: “relativo a um conceito de tempo de categoria qualitativa que se realiza fora do tempo racionalmente medido (de categoria quantitativa)”. E amétrico: “disposição dos elementos temporais da partitura que causa a sensação da ausência de pulsação e metro”.

liberdade de interpretação, como o comprovam as indicações do compositor para o acompanhamento do piano:

Figura 32 – Acompanhamento ao piano



Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

Assim, mesmo diante de figuras de tempo definido, embora sem definição de compasso, uma anotação de Koellreutter indica que, apesar da notação tradicional, a interpretação deve ser em “estilo parlando”, sem metricidade, conforme a concepção do compositor da ametricidade da pulsação natural:⁷²

Figura 33 – A discussão

Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

⁷² Na anotação da Figura 34, Koellreutter escreve: “Não há ordem métrica. Estilo parlando”.

Em condições semelhantes, mas com compasso definido, a indicação do compositor aponta para a recusa de coordenação do ritmo e, por conseguinte, a liberdade de interpretação da declamação do solo:

Figura 34 – Coral das Famintas

The image shows a musical score for a piece titled "Coral das Famintas". At the top, there is a five-line staff with the handwritten instruction "(mais lento sem coordenação rítmica)". Below this, the word "Solo" is written above the vocal line, followed by "(Decl):" and the lyrics "Ódio em minha boca Sangue nos meus olhos". The vocal line consists of six measures of music, each with a note and a lyric underneath: "Nã", "A-", "quen-to", "A", "fo-me", "Nã", "há", "mais", "xer-", "dã". The piano accompaniment is shown in a grand staff (treble and bass clefs) with six measures of music corresponding to the vocal line. The notes are simple, mostly quarter and eighth notes, with some rests.

Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

Se, por um lado, o compositor emprega ritmos que, em conformidade com suas concepções de tempo, comprometem a quadratura musical, relevante nas pesquisas marioandradinas, por outro lado, emprega no “Madrigal do truco” ritmos provenientes do folclore e do popular:

Figura 35a – Madrigal do Truco

Truco de ba-ra-lho ve-lho! (gaucho madrigalista)

Seis pa-pu-da! Sai ta-pe-ra

Seis, seu ca-ra de ta-tú seu por-tão de ce-mi-te-rio

A-ra-pu-ca de Ba-m-bú To-ma seis que três é pou-co

Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

inclusive a sincopação de colcheia entre semicolcheias e a repetição de semicolcheias, sugerida pelo autor do poema para a composição de Francisco Mignone:

Figura 35b – Madrigal do Truco

Sai do ca-mi-nho por-que-ra Tô-ma no-ve, seis e pou-co E
di-ga por-que não que-ri. Quem não po-de não me e-spe-ra Seu
ca-ra de ja-ca-re!
Tru-co mes-mo! Sai pee-ne-ra Re-bô-co de i-gre-ja
ve-lha E-stei-ra de be-xi-guen-to sa-pi-
cu-á de la-za-ren-to Su-mi-ti-co, ar-ris-que o tento

Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

A melodia, no entanto, escapa ao tonalismo ou modalismo que caracterizam predominantemente o folclore e o popular, e que se relacionam com a simplicidade que Andrade associa com a “intenção social” da obra, para a qual concorreriam os efeitos e valores sensuais. A sonoridade atonal, que caracteriza a melodia do “Madrigal do truco”, ocorre ainda em simfônias, definidos como acordes caracterizados pela impossibilidade de classificação pelo tonalismo, e nos corais, como a “Imploração da fome”, escrito para quatro vozes, com duração das notas definidas, mas sem definição de compasso, uma vez que compassos de tempos diferentes se distribuem irregularmente na partitura:

Figura 36 – Imploração da Fome

Não te es-con-das as-sim no si-
 lên-cio in-fe-cun-do - geô pe-
 gue-ni

a capella

Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

Ademais, Koellreutter aproveita as indicações de Andrade para a composição musical, reproduzindo os textos com pequenas adaptações, como a solução do compositor para os versos da “Bagunça coral”, composta por formulações empregadas simultaneamente, a serem escolhidas e transpostas livremente:

Figura 37a – A discussão – Bagunça coral

Bagunça Coral das colunas a várias vozes mistas sobre exclamações a escolher livremente (as exclamações podem ser transpostas à vontade e usadas simultaneamente):

The image shows four staves of handwritten musical notation. The first staff contains the title and a handwritten note explaining that the lyrics are exclamations to be chosen freely and used simultaneously. The second staff is boxed and contains the lyrics 'Un-nha de fo-me!' with a treble clef, a key signature of one flat, and a melody of quarter notes. The third staff is boxed and contains the lyrics 'A-va-zen-tos e a'-va-ros!' with a treble clef, a key signature of one flat, and a melody of quarter notes. The fourth staff is boxed and contains the lyrics 'Men-ti-ra! Men-ti-ra! Mal-di-gão!' with a treble clef, a key signature of one flat, and a melody of quarter notes. Below this, there are two more staves: the top one is boxed and contains the lyrics 'quem pa-ga!' with a treble clef, a key signature of one flat, and a melody of quarter notes; the bottom one is not boxed and contains a bass line with a treble clef, a key signature of one flat, and a melody of quarter notes.

Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

Na mesma cena, uma anotação a grafite do compositor reitera a concepção de Andrade (2013a, p. 584) que, em relação aos versos abaixo, sugere, no poema, uma composição com “vozes amontoadas”:

Figura 37b – A discussão – Colonas

Colonas

His- to- ria!

A igno rância
A fea- ção do hu- mil- de!

A es- per- ta- za do sa- bio!

Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

Para os versos seguintes do poema, o compositor sugere que os personagens interfiram livremente por meio da entrada de melodias cuja notação revela uma escrita particular e sem definição temporal:

Figura 37c – A discussão – Colonas

(Colonas) - interferências livres (confusão)
(As entradas devem ser efetuadas em tempos diferentes, ad lib.)

Não pos-so mais! (bis, tee, ad lib.)

Não pos-so mais! (bis, tee, ad lib.)

Não pos-so mais! (bis, tee, ad lib.)

Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

Posteriormente, os versos das colonas se organizam em complexos para 2 e 3 vozes, formadas por intervalos dissonantes, que devem ser repetidos conforme as indicações da partitura, e em evidente contraste com as demais vozes da segunda cena, sobretudo dos donos e de seu comissariado, caracterizadas pela monotonia.

Figura 37d – A discussão – Colonas

Colonas (Inkacompendo i capitul d'armon)
com as seguintes formulas:

The image shows three musical phrases, each on a staff with three staves below it, indicating three voices. The phrases are:

- Quem po-ya* (3 vezes)
- Fa-me che-gar* (3 vezes)
- Não po-de ser!* (3 vezes)

 The notation shows dissonant intervals between voices, and the phrases are marked '3 vezes' (3 times). The notation is handwritten and includes some symbols like 'Σ' and 'ε'.

Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

A mesma anotação a grafite indicando o amontoamento das vozes aparece no final do “Coral das famintas”, em que vozes masculinas, representando os estivadores, questionam: “Quem pode dar pão?”, antecipando sua entrada, concebida originalmente como uma sobreposição ao verso final que se repete indefinidamente:

Figura 38a – Coral das Famintas

Voz (masc.): Quem pode dar pão? *anunciando*
(murmurando = nimbando)

Narrador: O café pode dar pão. Sempre dá a o pão, a roupa
 e a paz relativa dos pobres. Mas aquele compenhei-
 ro generoso de outras tempos jaz ali, insólito, ~~vazio~~
 de fixa, como cas, como porto: ~~vazio~~

Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

O texto destinado ao narrador, riscado a grafite, indicando, provavelmente, a sua supressão, reproduz um trecho da concepção do melodrama que acompanha o poema, correspondente ao final do primeiro ato. Apesar da antecipação das vozes masculinas, o final previsto por Andrade (2013a, p. 553) permanece inalterado, exceto pelo retorno do narrador que, em um momento que o compositor identifica como uma “cena de amor e carinho”, retoma um trecho a seguir da concepção do poeta, como se depreende da anotação: “Eles amam...”⁷³

⁷³ O trecho a que corresponde a anotação para o narrador continua da seguinte maneira: “Eles amam, sempre amaram aquele café paterno, que agora parece falhar. Mas ainda há-de estar nele a salvação de todos. As mulheres se aproximam das sacas, se abraçam com elas, contando seus segredos de miséria, acarinham o grão pequenino que não falhará. E o grão pequenino lhes segreda o segredo que eles não se animavam a se revelar. Aquela fome que eles sentiam não era apenas uma fome de alimento, mas outra maior, a fome milenar dos subjugados, fome de outra justiça na terra, de outra igualdade de direitos para lutar e vencer.”

Figura 38b – Coral das Famintas

As estrofares (enquanto a orquestra se melancoliza, baixinho, repetindo no eco a mesma frase melódica final das famintas):

321
403

pp Quem pode dar pão! ☺

Uma deusas

321
403

Narrador (321): "Eles unum..."
403

Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

Para a musicalização dos versos de “A Coloniada”, de “A discussão”, da segunda cena, cuja disposição recorda os versos do harmonismo ou polifonismo marioandradinos:

- Isso é conversa...
- ... pra boi dormir!
- Palavras ocas...
- ... ouvidos moucos!

Andrade (2013a, p. 583) sugere um hochetus, ou seja, a alteração acelerada de notas, de modo a produzir um ritmo entrecortado, sobretudo em seu emprego medieval, em que a melodia se divide entre duas ou mais vozes intercaladas. Em sua musicalização, o compositor conserva a sugestão do poeta, o que confirma o aproveitamento de elementos afinados com as propostas de Andrade, sem concessões, no entanto, quanto a suas concepções musicais.

Figura 39 – A discussão – A Coloniada

A Coloniada

Is- so é con- vee-

Is- so é

pode ser cantado em forma de hocketes
(Mário de Andrade)

sa... .. pra boi doe- mie!

con- vee- sa... .. pra boi doe- mie!

pa- la- vas ô- cas,

pa- la- vas ô- cas,

Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

Em contraste com a monotonia, ou seja, o emprego constante de notas de mesma altura, mencionadas pelo compositor, e com o canto falado ou quase falado, em cuja indicação curiosamente se manifesta a escrita nacional mariondradina:

Figura 40 – Hino da fonte da vida

The image shows two staves of handwritten musical notation. The first staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The notes are represented by dots on the staff, with the lyrics "E são a fonte da morte" written below. Above the staff, the instruction "(quasi falado)" is written in cursive. The second staff is also in treble clef with a 4/4 time signature. It begins with a dynamic marking "p" and the instruction "a tempo". The notes are represented by dots, with the lyrics "Eu sou a fonte da vida:" written below. The notation is highly minimalist, focusing on rhythm and pitch through dot placement.

Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

Koellreutter emprega ainda a aleatoriedade⁷⁴ e a improvisação, a exemplo do “Cânone das assustadas”:

⁷⁴ Koellreutter (1990, p. 12) define aleatório: “dependente de fatores incertos, sujeitos ao acaso. Estruturação musical de caráter estatístico.”

Figura 41a – Cãnone das Assustadas

Cãnone das Assustadas

As operárias: (A cappella, aleatorio)

Che- gou

É ho- RA

Meu ho- mem com- BA- te NA RU- A

que su- sto

Eu tre- mo

Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

E a improvisação, como se infere da partitura, parece estimulada apenas pelo texto do poema, uma vez que não apresenta qualquer indicação de ritmo, melodia ou tonalidade:

Figura 41b – Cãnone das Assustadas

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Cãnone das Assustadas". It consists of several staves of music in a single system, written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The score includes a "Solo" section and two "improvisando" sections. The lyrics are: "E- stou ne- sta e- spe- RA de an- gu- stia", "improvisando: Eu sofro", "improvisando: Que medo", "MAS E- u sou A- que- la que dis- se", "PAR- ti", and "A- de- us". There are also some handwritten annotations like "tb. transp. ad lib." and "||:" indicating repeat signs.

Solo
E- stou ne- sta e- spe- RA
de an- gu- stia

improvisando: Eu sofro ||
improvisando: Que medo ||

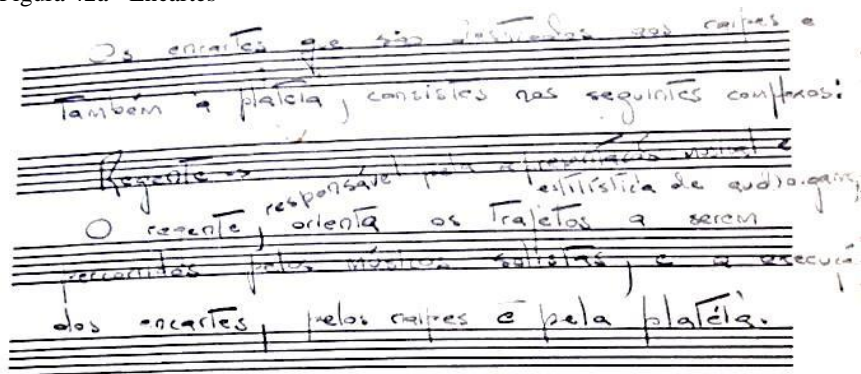
Solo
MAS E- u sou A- que- la que dis- se
PAR- ti
A- de- us

tb. transp. ad lib.

Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

Coerentemente com o fim coletivista e com o conceito de coletividade mesmo que precede a obra, segundo Andrade (2013a), compartilhados por Koellreutter, a aleatoriedade, fundamentada no procedimento composicional da planimetria, aqui representada pelo emprego de encartes, envolve inclusive a plateia:

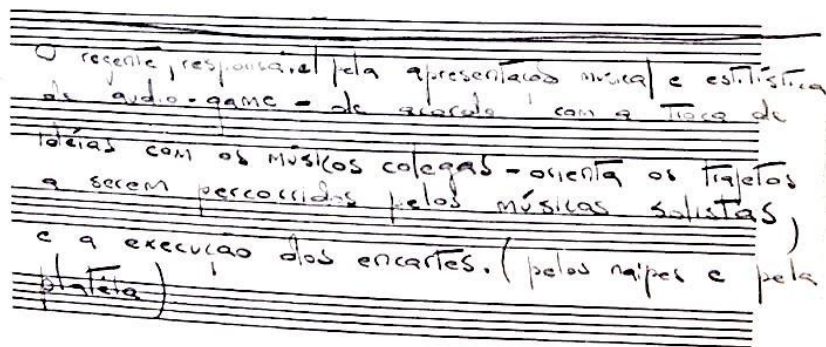
Figura 42a - Encartes



Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

As anotações que acompanham as partituras para o teatro cantado de Andrade, encontradas na mesma pasta localizada no arquivo do compositor, esclarecem, como podemos ver acima, que “Os encartes que são destinados aos naipes e também à plateia consistem nos seguintes complexos: o regente, responsável pela apresentação musical e estilística do audio-game, orienta os trajetos a serem percorridos pelos músicos solistas, e a execução dos encartes, pelos naipes e pela plateia.” Outra anotação, reproduzida abaixo, reitera o uso dos encartes pela orquestra e pela plateia: “O regente, responsável pela apresentação musical e estilística do audio-game – de acordo com a troca de ideias com os músicos colegas – orienta os trajetos a serem percorridos pelos músicos solistas, e a execução dos encartes (pelos naipes e pela plateia).”

Figura 42b – Encartes



O resente, responsável pela apresentação musical e estilística
de áudio-game - de acordo com a Trilha de
Tóreas com os músicos colegas - orienta os Tóreas
a serem percorridos pelos músicos solistas,
e a execução dos encartes. (pelos naipes e pela
plateia)

Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

A participação popular ocorre ainda no “Grande coral de luta”, para o qual, assim como o “Fugato coral”, Andrade sugere, como vimos, um andamento do folclore, bem como um canto coletivo sem polifonia. Koellreutter, embora empregue a polifonia, radicaliza a coletividade do canto, ao envolver tanto os grupos corais quanto a plateia:

Figura 43a – Grande coral de luta

Grande Coral de Luta

É guerra! É guerra!

É re-vo-lu-ção!

É de par-te a par-te

Fô-go na Na-ção!

Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

Ao final do coral, formado por “grupos em tons diferentes”, como indica a partitura, a plateia canta a melodia com os grupos corais:

Figura 43b – Grande coral de luta

Fô - go na NA - ção !

a repetição é obrigatória

VÁRIOS grupos em tons diferentes

(ao comando de luzes (spotlights): os grupos corais e a plateia cantam a melodia do Coral da luta em uníssono até.

Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

Assim, o impreciso e o paradoxal, constitutivos de suas concepções musicais, convergem para a participação ativa do ouvinte de uma obra musical cujo teor seria apreendido em um estado “em que a individualidade do homem se dissolve em uma unidade indiferenciada” e que, segundo Koellreutter (1995, p. 9), transcende “o mundo real, o mundo dos sentidos”, conforme uma percepção “onijetiva”.⁷⁵ que transcende a oposição entre subjetivo e objetivo (KOELLREUTTER, 1990, p. 6). Desse modo, o mito, cuja manifestação simboliza simultaneamente opostos como o real e o irreal, contribuiria para a superação do dualismo, ao refletir, como o primitivismo, um estado de conscientização que desconhece a contrariedade de opostos, encontrado, segundo Koellreutter (1991, p. 161), em quase todas as culturas primitivas.” O referido estado individual se relaciona com o miticismo

⁷⁵ Koellreutter (1990, p. 102) define onijetivo: “relativo a um fenômeno que desconhece a divisão rigorosa entre as realidades subjetiva e objetiva. A consciência humana e o universo são ligados por um campo físico fundamental de tal forma que as relações entre a mente e a realidade não são objetivas nem subjetivas, mas onijetivas.”

na medida em que o “papel subjetivo dos elementos da linguagem” determinantes da obra de arte significa que a realidade representada por todas as obras de arte se caracteriza por um miticismo, “uma forma imaginativa de pensamento oposta” ao “pensamento racional”.⁷⁶ O miticismo da arte que, segundo Koellreutter (1995, p. 8), corresponde com a criação de sensação e emoção, deriva do fato de que “o homem não pode desempenhar o papel de um observador objetivo e distanciado”. A obra de arte, para Koellreutter (1991, p. 162), constitui parte do mundo do mito:

Tanto no mito quanto na música o que soa não é decisivo, quando não se leva em consideração o que não soa. *De-cisão* significa anulação da cisão, anulação daquilo que cinde, separa. Assim no mito, o dito revela e valoriza o não-dito, e o não-dito revela e valoriza o dito, e, na música, o som revela e valoriza o silêncio e o silêncio revela e valoriza o som.

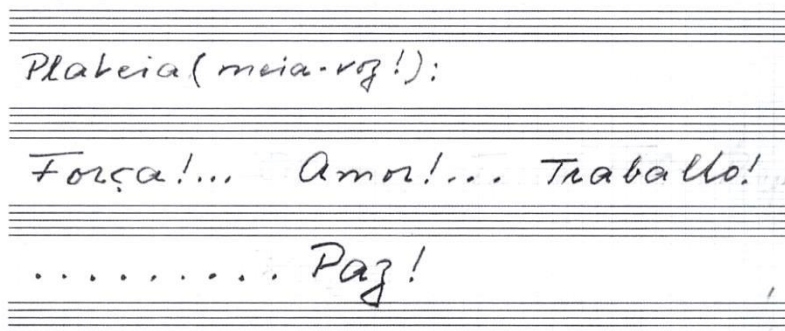
A obra que, para o autor do poema, seria predominantemente composta a partir do folclore, segundo os preceitos de seu nacionalismo musical, adquire, sob os preceitos da “nova arte”, a impressão da personalidade e individualidade do artista ou compositor, ou seja, “algo novo e pessoal” que Koellreutter acreditava ser privado pelo folclore. A realização da personalidade na obra de arte constitui um dos conceitos fundamentais para Koellreutter, a raridade, cujo valor consiste na informação, representando a contraparte do conceito marioandradino de artesanato, uma vez que o raro nomeia aquilo que não se pode ensinar. A obra de arte, no entanto, na função de contribuir para a conscientização do novo, bem como para a modificação do homem e da sociedade, implica a comunicabilidade, argumenta o compositor, ao reivindicar o emprego de uma linguagem musical que, mediante a ordem e a unidade, o apreciador possa decodificar, de modo que a arte se converta em “fator funcional” atuando na “humanização do processo

⁷⁶ Koellreutter (1968, p. 24-20) problematiza a conscientização musical “racionalista-discursiva” do Ocidente, na qual a percepção emerge como perspectiva musical, como reflexão da consciência racional do espaço e do tempo. A consciência racional do espaço e do tempo, complementa Koellreutter, implica a consciência do homem como personalidade, como individual, porque a percepção do mundo e do meio como um objeto supõe a percepção do homem como sujeito.

civilizador”. Para tanto, o compositor, coerente com sua preocupação com as relações entre a arte e a sociedade, afirma a necessidade de ampliação do conceito de cultura, correspondente com uma nova organização social que, em seu processo de integração, implica uma nova função da arte e da cultura, cujo conceito deve integrar a vida social em detrimento do “conceito racionalista e positivista” criado pela burguesia do século XIX, conclui Koellreutter (1993b, p. 11).

A musicalização da obra de Andrade por Koellreutter representa, por fim, o golpe decisivo em sua luta contra as forças disruptivas que separam os homens. Luta “em prol do progresso e do humano na arte”, como revela sua resposta para a carta aberta de Camargo Guarnieri (KATER, 2001, p. 130). Contra o “nacionalismo exaltado e exasperado”, enfim, que se materializa em uma forma inconventional, inacabada, coletiva, correspondendo, ao seu modo, aos anseios do banquete de Andrade (1989). Afinal, a espontaneidade se manifesta na improvisação, e o coletivismo, tanto na liberdade de interpretação quanto na participação efetiva de todos, incluindo os ouvintes, como o ato final regido por Koellreutter com a participação popular e, sobretudo, o final escrito para a plateia:

Figura 44 – Hino da fonte da vida



Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

Ademais, os seus procedimentos composicionais, como a planimetria, recupera o aspecto irracional do primitivismo marioandradino, que se traduz, para Koellreutter, na necessidade de superar o racionalismo, o positivismo e o individualismo, em um pensar

integrador, que consagra no conceito de arracional.⁷⁷ Ao arracional corresponderia, segundo Koellreutter (1968, p. 18), uma nova humanidade, para a qual concorreria a espiritualização da arte e, por conseguinte, uma cultura mundial integradora que, ao resgatar os valores humanos originados no processo de diferenciação que caracteriza antrope e historicamente a arte conforme sua cultura e seu povo, constitui uma alternativa ao processo de integração baseado na uniformidade mecanicista (KOELLREUTTER, 1968, p. 55). Assim, a sua musicalização corresponde com uma concepção de arte como criação funcional, caracterizada pela utilidade e pela transitoriedade, como prescreve Andrade, apesar do experimentalismo de sua linguagem musical. Uma obra efetivamente coletiva e inacabada que se conforma com as noções complementares de caos e de inacabado que, para Koellreutter, consiste na continuidade da situação do caos enquanto complementariedade de ordem e desordem na humanidade e que, enquanto discurso musical, adquire a acepção de obra aberta (KOELLREUTTER, 1987, p. 41). Uma obra que, enfim, parece se conciliar com o ideal do artista prometido por Andrade (2013a, p. 574) para “um futuro mais completado em sua humanidade”.

⁷⁷ Koellreutter (1990, p. 15) define arracional: “que não é contrário nem conforme ao racional”. E arracionalidade: “qualidade de arracional; transcende o pensamento racional. Incorpora o pensamento tradicional (racional e irracional) num pensar integrador.” Ainda a esse respeito, Koellreutter (1987, p. 20) explica: “Arracionalidade consiste na transcendência do pensamento racional, ou seja, a integração do pensamento tradicional num novo pensar mais globalizante. O prefixo a (alpha privativo), na palavra arracional, priva o conceito racional de seu valor absoluto, transcendendo-o.”

5. UM ENSAIO INACABADO

5.1. O PROJETO DE MUSICALIZAÇÃO DE *MACUNAÍMA*

No arquivo de H. J. Koellreutter se encontra um projeto que comprova o interesse do compositor pela obra de Mário de Andrade, o projeto de musicalização de *Macunaíma*. Assim como na musicalização do *Café*, o compositor revela que se orienta pela linguagem do texto ou, mais precisamente, pela sugestão proveniente da linguagem do texto (KOELLREUTTER, 1999a, p. 265), como afirma ao admitir sua paixão pela linguagem da obra marioandradina em virtude de sua poeticidade e musicalidade. Com efeito, o emprego de uma linguagem coloquial, repleta de ditados populares, onomatopeias e neologismos, confere poeticidade e musicalidade ao romance que, segundo Leonor Scliar Cabral (1986, p. 15), representa o “resultado maior” da tentativa de projeção da “personalidade de base do brasileiro” por meio da fala, a partir da “reunião de dados das variedades praticadas nas mais diversas regiões do Brasil”.⁷⁸ E comprova que a proposta de nacionalização do idioma por meio da sistematização ou, como corrige Scliar Cabral (1986, p. 17), da oficialização de uma grafia para a variedade brasileira revela a individualidade, a singularidade do autor, como o papagaio que, em uma passagem do romance sublinhada por Koellreutter,⁷⁹ “principiou falando numa fala mansa, muito nova, muito!” (ANDRADE, 1998b, p. 168).

⁷⁸ A esse respeito, Telê Porto Ancona Lopes (ANDRADE, 1988, p. 268) afirma que “em *Macunaíma* Mário de Andrade atinge o clímax de sua ‘fala’ literária de modernista, culta e artifício, cuja base é a língua portuguesa falada no Brasil. Ela, a ‘fala impura’, foi o esteio da parcela linguística de seu projeto estético e ideológico.” Tal “‘fala’ literária’, contudo, deve ser diferenciada da sistematização ou oficialização de uma língua brasileira ou nacional, analisada por Scliar Cabral, e mesmo da “língua brasileira” que a sustenta, como evidencia Alfredo Bosi (ANDRADE, 1988, p. 175), ao constatar que *Macunaíma* assume “a linguagem oral na escrita, que é peculiar ao estilo da rapsódia”, e de modo “tão marcado que alguns leitores menos avisados, ou induzidos pelas atitudes polêmicas dos modernistas, acreditaram que se tratava de uma obra composta em ‘língua brasileira’, tese que Mário de Andrade jamais endossou.”

⁷⁹ Cf. Figura 47.

A intuição de Koellreutter a respeito da linguagem se coaduna com a concepção de Andrade (1988b, p. 354) acerca de uma fala musical, caracterizada pela sensualidade e pelas repetições comuns no rapsodismo popular, que influencia o romance. Ademais, o mesmo problema fundamenta o romance que o compositor pretende musicalizar, ou seja, o problema da formação de uma cultura e de uma civilização cristã e europeia no Brasil, que seria a tese do romance que Andrade abandona para transformar no teatro cantado musicalizado por Koellreutter. Afinal, *Macunaíma* trata da constituição de uma civilização tropical, filha do calor, que, afetada pelo legado cristão e europeu de Portugal, compromete a realização do personagem que, descaracterizado, viveria a inutilidade do brilho das estrelas (ANDRADE, 1988b, p. 427-428), aspecto enaltecido no projeto. Segundo Andrade (1988b, p. 351), o que move o romance condiz com sua preocupação com a “entidade nacional dos brasileiros”, em que pesa a falta de uma civilização e de uma tradição particular que os caracteriza psicofisiologicamente e, por conseguinte, moralmente, uma falta que se manifesta, como um sintoma, nos gestos, na linguagem, nos costumes, nos sentimentos e pensamentos, “tanto no bem como no mal.” Assim, para Andrade (1988b, p. 363-368), que revela não ter “a intenção de sintetizar o brasileiro”, o livro, no qual o Brasil aparece completamente “desgeograficado”, representa um “sintoma de cultura nacional”.

O projeto de musicalização de mais uma obra de Andrade, divulgado a partir de finais dos anos 1990,⁸⁰ seria interrompido pelo Alzheimer e pela morte do compositor, em setembro de 2005. Junto ao projeto se encontram:

- 1) 16 reproduções das 44 pranchas em 4 cores da pintora amazonense Rita Loureiro que integram a edição ilustrada comemorativa dos 40 anos de morte do autor.

⁸⁰ Em entrevista concedida a Adriano e Vorobow (1999) em novembro de 1999, Koellreutter revela o projeto: *Folha - Quais suas novas composições? Koellreutter* - Tenho trabalhado no "Fausto", de Fernando Pessoa e Goethe, mas no momento estou mais preocupado com o colega dele. *Folha - Quem é o colega do Fausto? Koellreutter* - Macunaíma! *Folha - Será uma ópera ou uma cantata, como "Café"? Koellreutter* - Boa pergunta. No momento estou pensando num oratório. Chamo "Café" de ópera e de fato tudo é cantado. Mas talvez seja mais um oratório cênico. Em "Macunaíma", eu estou na fase "de expulsar" certas coisas.

- 2) reprodução em papel A3 do texto integral, com trechos destacados e poucas anotações marginais.

O projeto, datado de março de 2000, posterior, portanto, aos primeiros pronunciamentos de Koellreutter a seu respeito, em 1999, consiste na descrição do processo adotado para a composição musical de melodias não descritivas para o romance de Andrade caracterizado pelo rapsodismo, sob orientação do maestro e compositor. Para tanto, os elementos para a composição são sugeridos pela obra, na medida em que o compositor concebe os “conceitos musicais a partir do livro”, do qual o projeto reitera a falta de caracterização do protagonista e dos demais personagens, sobretudo pela indefinição racial e nacional. O rapsodismo mesmo se define, musicalmente, pela justaposição de melodias do cancionário popular e do folclore, sem unidade formal ou estrutural, bem como pela improvisação, o que acentua o aspecto da obra marioandradina que Koellreutter pretende reiterar, ou seja, a indefinição.

O processo de musicalização de *Macunaíma* se organiza em etapas que integram:

- 1) conscientização da ideia
- 2) projeto
 - 2.1) repertório a ser utilizado
 - 2.2) estruturação (técnica de composição e forma)
- 3) análise geral da composição, possibilidades de diferentes soluções

Conforme o projeto, a composição se propõe a “criar sensações e emoções que proporcionem ao ouvinte a vivência” do personagem, cuja falta de caráter aparece como um “elemento complicador na composição”, uma vez que requer “dar personalidade a uma forma descaracterizada”. O projeto promete se fundamentar tanto na criação musical tradicional quanto na criação musical experimental e de novos meios de expressão, com o objetivo de lograr formas musicais aplicadas: “uma composição que sirva metafisicamente também como fonte de entretenimento estético.” A descrição do levantamento do material musical a ser empregado demonstra que, conforme os procedimentos usuais do compositor, o projeto seria realizado por um conjunto de

elementos muito mais abrangente, inusitado, que transcende o tonalismo e o modalismo e, por conseguinte, o material com que se ocupam as concepções musicais marioandradinas. Para tanto, contaria, como elementos de expressão, com tons, ruídos, mesclas (tons mais ruídos), pontos (impulsos curtos determinados pelo timbre dos instrumentos), linha, sonâncias (sons que se extinguem lentamente), sons móveis (sons produzidos por movimento contínuo: esfregar, arrastar, etc), clusters (complexo sonoro formado por segundas maiores ou menores ou por microtons, sobrepostos e emitidos simultaneamente) e simultaneoides.

Como usualmente, o vazio e suas sugestões integrariam o universo sonoro como elemento de expressão, conforme a noção de complementaridade que informa o seu conceito de mito, compreendido como unificação de conceitos que se afiguram como opostos:

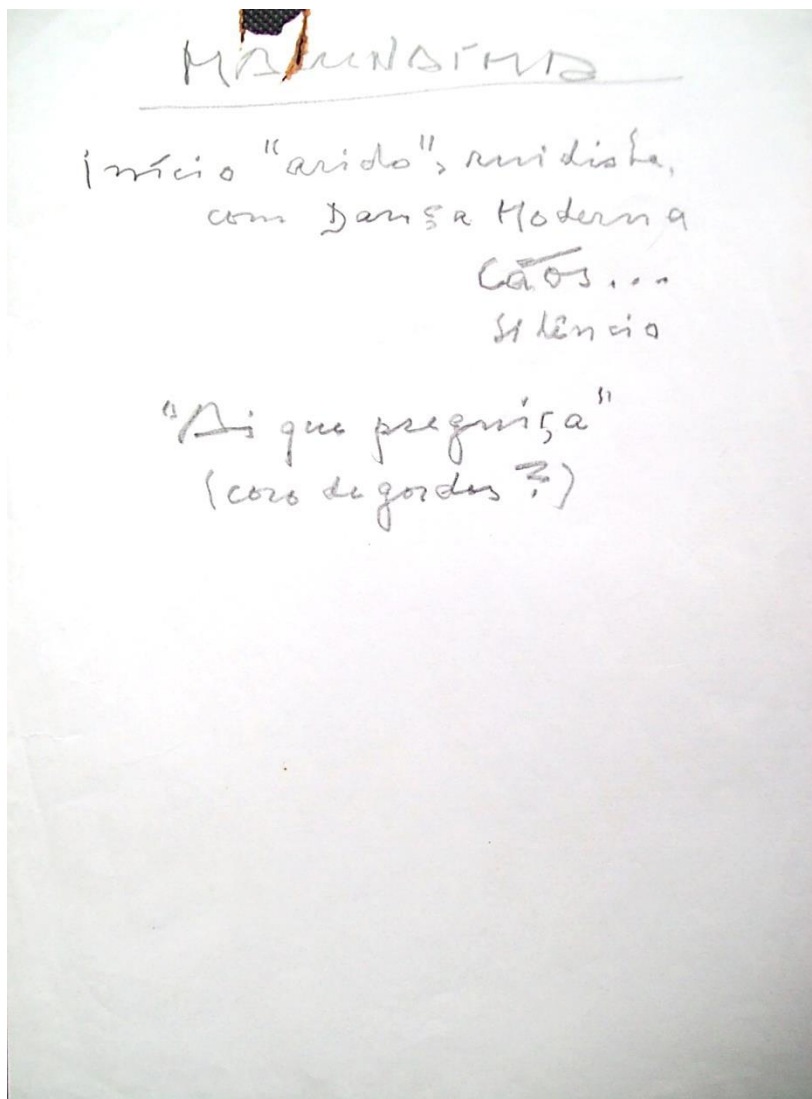
Na música de fato o que soa não é importante quando não se leva em consideração aquilo que não soa. É o som que revela e valoriza o silêncio e é o silêncio que revela e valoriza o som (KOELLREUTTER, 1995, p. 9).

A nota explicativa, que antecede o aparente delineamento de uma forma para a composição, baseada na forma do romance, segmenta o romance em termos de sua construção, ou seja, de sua estrutura narrativa, seccionada em partes. Para a primeira parte, planeja uma “linha melódica europeia desintegrada e rejuvenescida, dando a ideia do novo mundo alegre, lúdico e sensual.” Para tanto, sugere sons que transmitam as “sensações” de:

- 1) espaço cósmico;
- 2) continuum;
- 3) imagens auditivas, não descritivas, de uma floresta, a que se segue a sugestão de diversos sons e ruídos.

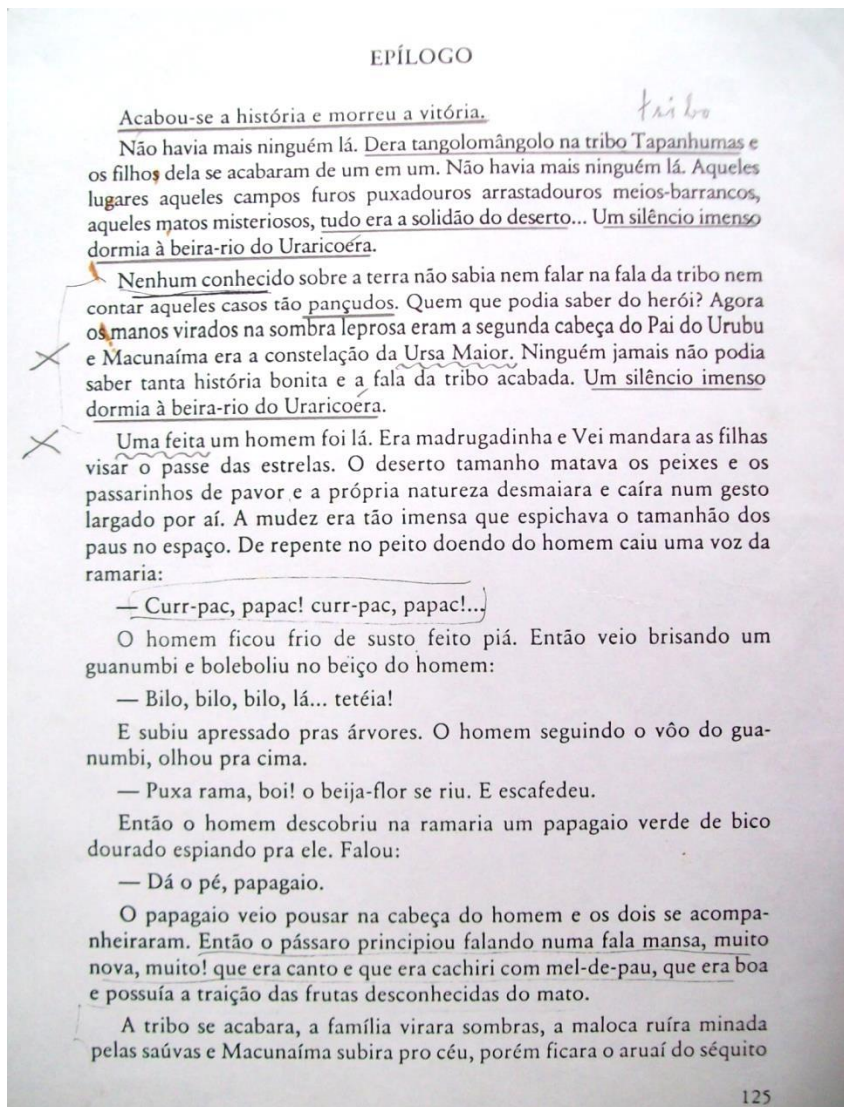
A “Narrativa”, exposta em seguida, sugere o uso de um narrador, como na musicalização do teatro cantado de Andrade. O texto consiste na voz do protagonista e se trata de uma descrição em primeira pessoa do personagem, com elementos do texto original. Por fim, o projeto constata que o enredo, caracterizado pelo caos de tempo e de geografia e pela indeterminação dos personagens, se desenrola em torno da perda e da busca da muiraquitã, a “sofrida e ao mesmo tempo alegre busca” que, de certa forma, parece caracterizar a busca do compositor por uma interlocução com a obra de Andrade, fundamentada na preocupação com o problema que os separa e os une.

Figura 45 - Anotação a grafite de H. J. Koellreutter anexa ao projeto.



Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ.

Figura 46 – Reprodução do texto em papel A3



Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ.

6. CONCLUSÃO

O processo de nacionalização musical proposta na obra de Mário de Andrade implica, certamente, um processo de formação. No entanto, a referida formação envolve processos que evocam uma concepção de arte que impede a estabilidade de uma forma que sintetizaria e, por conseguinte, obliteraria conflitos permanentes, tais como a variação, a transformação e, sobretudo, a deformação, que correspondem ao movimento constitutivo da arte e da vida. Afinal, como afirma Andrade (1983, p. 251), as manifestações musicais ignoram as manifestações eternas para representar a vida humana em sua transição. A reivindicação da transformação da arte que refletiria a constante transformação da vida que Koellreutter identifica na utilidade e na recusa do belo e dos valores eternos da arte presentes na obra marioandradina condiz justamente com a referida transição, que se coaduna com o valor do informe e do inacabado, de que o teatro cantado musicalizado por Koellreutter se tornaria, a revelia de Andrade, o maior exemplo, e o apogeu de sua procura de interlocução com o modernista.

Na concepção do teatro cantado, motivado pelas “desilusões de revoluções” (ANDRADE, 2013b, p. 47) que, como um pesadelo, atormentam o autor a espera de redenção, a transformação musical corresponde com a transformação social representada pela revolução prometida pelo socialismo e pelo comunismo. Assim, em sua concepção, o teatro cantado se reconcilia com a função social que Andrade (1991, p. 16-18) atribui a manifestações musicais religiosas no Brasil colonial, qual seja, fundir a todos em uma “verdadeira comunidade sem classes”, que adquire o estatuto de nacional na medida em que absorve as “realidades da terra e dos naturais”. Nos coros se manifesta o anonimato que caracteriza a psicofisiologia dos naturais, ausente de personalidade ou individualidade, segundo Andrade (1991, p. 134):

O segredo da paz se fez guerra!
Chegou! Chegou! Chegou!
O momento dos filhos da terra!
(ANDRADE, 2013a, p. 608)

O momento dos filhos da terra coincide, teleologicamente e escatologicamente, com o fim de um tempo. O fim de um tempo imobilizado na concepção historicista do progresso, representado pela revolução e pela revelação do sentido que atribuí a sua obra, compreendida como uma luta sacrificial. Ao propor uma arte moderna em combate com a obra, emblematizada na representação da obra como combate, a nacionalização de Andrade prescreve uma arte de combate que visa a integrar definitivamente a arte e a cultura ao projeto de nação. O momento dos filhos da terra redime, portanto, a fase “destrutiva” do movimento modernista, rememorando o seu “fator essencial na ‘destruição’ social” mencionado pelo autor, que compreende que os movimentos espirituais precedem transformações sociais (DASSIN, 1978, p. 129):

Chegou a hora da destruição!
(ANDRADE, 2013a, p. 580)

A reconciliação moderna entre a arte e a vida, constantemente presente na obra de Andrade, radica, como sugere a intuição ranciereana, em saber que vida a arte expressa, de modo que definir as tarefas e as formas das artes decorativas ou sociais equivale a definir o estilo de vida que as fundamenta (RANCIÈRE, 2013, p. 170). Precisamente sob a perspectiva da transformação do estilo de vida de uma coletividade, a obra marioandradina indaga o sentido da vida imposto pelo capitalismo:

O que fizestes do sentido da vida!
(ANDRADE, 2013a, p. 596)

Aparentemente acordado do sonho de uma revolução social, Koellreutter compreenderia a revolução a partir de uma clave musical, atribuindo, em meados dos anos 1990, uma linguagem de vanguarda para o teatro cantado de Andrade. Em conformidade com a aproximação que prescreve contra o distanciamento, Andrade o concebe como uma aproximação com o povo, como o antecipa o abandono do romance que inicialmente serviria de suporte para a obra.⁸¹ Em um contexto em que a

⁸¹ Em carta a Carlos Drummond de Andrade, datada de março de 1943, Andrade (1988a, p. 197) comenta o abandono do romance que daria nome ao teatro cantado: “As primeiras ideias disso me vieram por 33 ou 34, que eu andava preocupado com o problema do teatro cantado e da ópera. Todo o grande teatro

crise financeira de 1929, que repercute na crise cafeeira em que se fundamenta o teatro cantado de Andrade, cinde, segundo Adorno (2011, p. 165), a identificação do ouvinte com as emoções cantadas nas salas de teatro.

Assim, de polo de uma disputa de sentido do nacional e, consequentemente, do devir nacional, em que opera como a articulação de um discurso que elabora uma posição a partir de substratos que admitem significados distintos, a proposta de nacionalização musical marioandradina se desloca para o centro de uma disputa de sentido em que se torna objeto de legitimação e autorização do nacionalismo musical, de um lado, e do universalismo, de outro, empreendida, respectivamente, pelos nacionalistas que fundamentam, na oposição a Koellreutter, a constituição de sua identidade e por Koellreutter. Com isso, o compositor seria eleito como o outro que possibilita, pela alteridade, a constituição de uma identidade discursiva fundamentada em uma oposição reducionista de pares categoriais como nacional e universal. Ao reivindicar um outro sentido para a proposta de nacionalização musical de Andrade, propondo uma aproximação com a sua obra, Koellreutter suspende a referida oposição, conforme teoriza em seu conceito de complementaridade, o qual visa a acabar com a dualidade. Assim, Koellreutter expõe a abertura em que reside a instabilidade de sentido da obra marioandradina e, por extensão, de toda obra de arte.

A formação na proposta de nacionalização musical de Andrade, em virtude da instabilidade formal sustentada pelos antagonismos permanentes, definitivamente contrasta com a acepção de formação concebida pelo Romantismo como reconciliação harmoniosa do

social da antiguidade, das grandes civilizações asiáticas, do Cristianismo religioso, e todo o teatro folclórico, realmente do povo, sempre foi cantado. Só se deformou em sua funcionalidade e virou a besteira da ópera no séc. XVII, quando ficou 'divertimento para os príncipes' como escreveu Marco da Gagliano. Então me veio a ideia vaga de um drama cantado mais diretamente baseado nas forças da vida coletiva e como então andava escrevendo meu ex-romance *Café*, me lembrei do mesmo *Café* como base, mas com assunto que nada tem a ver com o romance. E logo, a ideia de tocar um assunto de vida coletiva é que me deu a ideia que, esta sim, me parece uma invenção minha e de certa importância: fazer uma ópera inteiramente coral. Em vez de personagens-solistas, personagens massas.”

antagonismo da sociedade civil por meio do cultivo pelo Estado, e problematiza, como vimos, toda uma tradição da formação humana convicta do poder civilizador da arte que a precede. Concebidas a partir de determinados conceitos de arte legados pela Antiguidade, as Belas Artes exerceriam um papel fundamental para o humanismo de Estado que, conforme Sloterdijk (1999, p. 18), representa a “ideologia oficial das grandes civilizações” que subjaz na noção de coletividade que subordina o homem, reconhecido apenas a partir da nação ou do Estado, na “grande civilização”, celebrada como “a verdadeira humanidade”. A nacionalização musical marioandradina reconhece a relação entre as Belas Artes e a civilização que acomete a cultura, e a combate, inclusive. Mas se revela incapaz de escapar a uma noção que reconhece o homem apenas a partir da nação. Se, por um lado, a arte, ao estetizar uma ordem coesiva e coercitiva, internaliza uma moral apropriada para a “subjetividade na sociedade capitalista insipiente” (EAGLETON, 1993, p. 13), por outro, apenas a arte, principalmente por meio do artista indiferente ao bem e ao mal, compreendido como fora da lei, da economia e, inclusive, da nação, como define Andrade (1989, p. 65), permite se esquivar do capitalismo ao oferecer uma alternativa para a religião e seus correspondentes modernos, o Estado e o mercado.

Para tanto, a tarefa da arte consiste na constituição de uma comunidade fundada a partir dos sentidos, que permaneceriam parcialmente imunes aos efeitos da civilização compreendida em contraste com a cultura, concebida como produto das formas materiais da vida dos povos. Como recusa da representação e, sobretudo, da contemplação, a estesia designa a reconciliação da arte com a vida, com o corpo, revelando um interesse eminentemente social. Notadamente se trata de uma luta cultural, pois, embora discorde dos preceitos dos moralistas ingleses, sobretudo acerca da arte, Andrade acredita, como Burke, que a ordem social se defende por meio da cultura. Vimos que Burke (EAGLETON, 1993, p. 26-27), ao recomendar a preocupação por parte das autoridades com os sentidos e os sentimentos dos subordinados, afirma que a ordem social se defende por meio da cultura. Assim, a arte que, para Andrade (1976, p. 366), constitui uma “forma de contato”, atua contra a subordinação, e o Estado, demandado nos processos de institucionalização e patrimonialização da cultura brasileira, contribui para tanto na medida em que, em detrimento da reconciliação dos antagonismos da sociedade civil que se revela, afinal, uma subordinação, corresponda com as demandas populares, constituindo, como compreende Gramsci (1998, p. 34), um

direcionamento consciente das multidões nacionais, para o qual concorre um contato sentimental propiciado pelo folclore e pelo popular.

Ao circunscrever a realidade a uma luta cultural, Andrade (2013b, p. 39) reconhece, inclusive, a impossibilidade do fim do antagonismo, afirmando a impossibilidade de “identificação entre os homens”, que se traduz poeticamente na separação dos homens posterior ao desempenho “maravilhoso da amizade” que celebra a criação de uma civilização fundamentada na umidade e no calor:

Vamos, irmão pequeno, entre palavras e deuses,
Exercer a preguiça, com vagar.

Cindida ao final do poema, no entanto, a referida civilização retorna a um estado de antagonismo:

De mim nascerão os brancos,
De você, a escuridão.
(ANDRADE, 2013a, p. 459)

O reconhecimento da impossibilidade de identificação entre os homens parece alimentar o sentimento angustiante recorrentemente declarado em sua ansiedade pela constituição de uma comunidade nacional, associado com a desindividualização correspondente a uma “angustiosa impossibilidade de solidão” (ANDRADE, 1988a, p. 220) em conflito com a individualidade do artista, o que comprova nunca ter se tratado de uma questão pacata para Andrade. A nacionalização constitui um processo de subjetivação, um processo reflexivo e, sobretudo, subjetivo de “realização de mim”, como reconhece Andrade (1993b, p. 18).

A despeito das constantes aproximações que estabelece com a obra marioandradina, Koellreutter ignora a angustiante ansiedade vivenciada por Andrade (2013a, p. 574), ao se situar na posição do artista prometido para “um futuro mais completado em sua humanidade” em que pode finalmente afirmar a liberdade do artista. Ao compreender a arte como um meio de comunicação mediante um sistema de sinais para a transmissão de ideias e pensamentos, Koellreutter (1999b, p. 255-256) afirma que a arte contribui para a modificação do homem e da

sociedade, pois, pela conscientização, que considera a sua mais importante função, permite “apreender os sistemas de relações que atuam sobre ele, que o influenciam e o determinam”. Para Koellreutter (1999b, p. 259), no entanto, a “comunicação de algo novo” depende da “personalidade” e da “raridade, correspondentes com a individualidade do artista, conforme uma concepção de sujeito racional dotado de autonomia que revela a incompatibilidade com a concepção de sujeito apregoada por Andrade (2013b, p. 142-143) que, preocupado com a diluição da individualidade, afirma se sentir maior ao se igualar aos homens iguais.

Como vimos, ao subordinar a criação musical a uma informação, ou seja, a comunicação de um dado novo, Koellreutter acentua o racionalismo ou o intelectualismo em detrimento do sentimentalismo ou do sensualismo dos conceitos musicais marioandradinos que, como a proposta de nacionalização musical, requerem o sentimentalismo e o sensualismo para uma identificação circunstancial, ciente de sua impossibilidade, o que envolve a estesia em detrimento da imitação ou da representação. Andrade (COLI, 1998, p. 398) diferencia sensibilidade e compreensibilidade, dissociando a sensibilidade do conhecimento, de modo que considera qualquer um apto a gozar uma obra de arte, ao passo que Koellreutter (1999b, p. 254) sujeita a compreensão de uma obra de arte ao entendimento de um apreciador com sensibilidade, a qual depende, por sua vez, de fatores como intelecto, educação, cultura, tradição, etc.

Koellreutter parece compartilhar o desprezo pelas “excitações instintivas” praticado por Adorno (2011, p. 65) ao criticar a padronização das manifestações musicais tradicionais que, como produto de uma reificação musical, exigiriam pouco da percepção, diferentemente das vanguardas musicais, e por Greenberg (2001, p. 43), que defenderia a vanguarda como a cultura que garantiria a cultura em geral. Afinal, a necessidade de ampliação do conceito de cultura reclamada por Koellreutter, ao visar a uma cultura universal por meio da educação para uma “verdadeira cultura”, parece culminar, a partir de uma compreensão evolutiva da sociedade, na suspeita da multidão, compreendida sob o signo da mediocridade e da vulgaridade de pensamento e sentimento:

O caráter próprio da mediocridade reside na vulgaridade de pensamento e de sentimento. Em cada momento da evolução social, existe certo nível geral que constitui, naquele momento histórico, a média da alma humana (necessidades

e intenções da sociedade); as obras que a ultrapassam acusam o talento do artista. (...) O artista medíocre, pensando e sentindo como toda a gente, não tem nada que o separe da multidão (KOELLREUTTER, 1987, p. 18).

Para o compositor, a referida educação possibilita, como vimos, que “o artista possa criar algo de novo seguindo a lei da evolução”, de modo que, a partir de uma compreensão marxista da realidade social, submete a qualidade de uma obra de arte a sua função no progresso da humanidade, a que subordina, inclusive, a proposta de nacionalização musical de Andrade. Koellreutter (1999b, p. 252) define o seu “conceito ampliado de cultura” a partir de noções aparentemente apropriadas da teoria funcionalista de Malinowski:

Entendo por cultura o meio ambiente secundário do homem como um todo, isto é, tudo aquilo que o homem cria a partir da natureza, ou seja, o ambiente primário, e em discussão com esta.

Ao subordinar as condições particulares da realidade terceiro-mundista do Brasil a fases de desenvolvimento cultural, Koellreutter (1999b, p. 253-256) defende, como Andrade, valores diferentes dos europeus, ao concluir que seus conflitos “colocam em questão os valores tradicionais”. Assim, as teses herdadas dos estetas musicais perdem seu sentido:

As teses que se formaram e se desenvolveram no século XIX e na primeira metade deste século, de uma estética metafísico-idealista, de caráter *imprevenido*, *desinteressado* da experiência estética – no sentido das citações que acabei de mencionar –, perdem seu sentido.

Nas afirmações do compositor alemão se oculta um questionamento de premissas nacionalistas que fundamentam a proposta de nacionalização musical, com as quais não poderia, de fato, compactuar. Embora compartilhem a preocupação com a tarefa da arte diante da sociedade, as compreensões da relação entre o nacionalismo e o universalismo de Andrade e Koellreutter divergem, pois Andrade subordina o universal ao nacional, ao passo que Koellreutter (KATER, 2001, p. 60) visa a uma arte independente de nacionalidade ou racialidade, como confirma o estatuto de seu grupo. E seria justamente a compreensão dos conceitos de universalidade e nacionalidade que, ao potencializar a incompatibilidade entre os membros do grupo formado

pelo compositor, motivaria decisivamente a ruptura a partir da qual uma parcela do grupo se filia a um nacionalismo musical que Koellreutter rejeitaria.

Nesse sentido, Koellreutter (1999b, p. 256-257) valoriza o conceito de artesanato, fundamental para Andrade, apenas em função da contribuição individual do artista:

Esta forma artesanal (...) eu designaria como um critério importante, mas não decisivo, para a valorização da obra de arte. Em outras palavras, só têm valor aquelas obras cujos critérios formais e de conteúdo se correspondem satisfatoriamente; quando estes estão conectados um ao outro pela vivência do criador ou, mesmo, de quem a interpreta. Ou seja, quando forem ligados humanamente (em relação ao conteúdo) e artisticamente (em relação à forma) pela contribuição individual do artista.

E reivindica um primitivismo que considera mais apropriado para as vanguardas musicais, mais aproximadas da racionalidade das culturas primitivas do que a linguagem musical tradicional que embasa o nacionalismo musical:

Grande parte dos conceitos científicos do século XX leva-nos a ver o mundo de uma forma que lembra a cosmovisão de culturas originárias. Para mim, um dos mais importantes acontecimentos de nosso tempo é o fato de que a estética do Ocidente e os novos idiomas de expressão artística, desde o fim da Segunda Guerra, tendam sempre mais a transcender os aspectos tradicionais da sintaxe da chamada arte tradicional e a voltar-se para os princípios elementares das chamadas culturas primitivas (KOELLREUTTER, 1999b, p. 259).

O compositor conclui revelando se referir a elementos musicais, como a aleatoriedade e a improvisação, que contribuem para a superação do dualismo e de outros conceitos tradicionais provenientes do racionalismo ocidental, e que, como vimos, compõem a sua musicalização do teatro cantado de Andrade:

Refiro-me principalmente aos elementos aleatórios, cada vez mais presentes na nova arte, improvisações individuais ou em grupo, e aos novos conceitos de espaço e tempo, causa e efeito, à superação do pensamento dualista e a outros conceitos tradicionais, que se formaram na fase

racionalista da história de nossa cultura e que, em nosso tempo, se modificaram ou desapareceram por completo (KOELLREUTTER, 1999b, p. 259).

A disputa de sentido que se instaura em torno da obra de Andrade comprova, certamente, a sua politicidade, uma vez que permite a articulação de discursos e, por conseguinte, de posições que reclamam sentidos, expondo o antagonismo entre os discursos que conformam a sociedade brasileira do século XX, de modo que contribui para aprofundar a compreensão dos principais problemas musicais do Brasil. O aspecto contingente, circunstancial, imediato e fragmentado da proposta de nacionalização musical impossibilita a celebração de uma particularidade e, conseqüentemente, o fim do antagonismo. Mas possibilita a articulação de uma imaginação que permita a construção de uma unidade que se traduz, na nomenclatura de Laclau e Mouffe (1987), como hegemonia, o que pode, inclusive, iluminar a opção de Andrade pelo tonalismo como linguagem musical apropriada para a nacionalização musical na medida em que manifesta estruturalmente uma disputa por uma hegemonia.

Antes de oferecer uma concepção de unidade ou totalidade que sirva ao Estado e, especialmente, ao Estado Novo, que reivindica a representação de uma unidade que, afinal, nega os antagonismos sociais, Andrade ensaia uma alternativa ao modelo proposto pelo Estado Novo, uma vez que expõe as exclusões, apesar de praticar eventualmente suas exclusões, tomando partido da pluralidade e da heterogeneidade, aspecto da obra marioandradina acentuado por Koellreutter (1999b, p. 260), interessado em um mundo “em constante renovação” e em que “valor e desvalor se tornam complementares”, uma vez que o mundo observado compreende o homem que o observa, “influenciando as propriedades do objeto observado” (KOELLREUTTER, 1999b, p. 253). Se a consolidação tardia da burguesia no Brasil implica uma negação do folclore e do popular ou ainda se, por outro lado, se apropria do folclore e do popular como afirmação de uma nova classe que reivindica a representação dos interesses de um povo, a proposta de nacionalização musical de Andrade interfere no processo de construção de uma identidade una, uma vez que, por meio da arte musical, repercute a incompreensibilidade conceitual da totalidade que, ao exceder a particularidade, revela o vazio da identidade, que ecoa no vazio do signo musical.

A proposta de nacionalização musical de Andrade aponta, portanto, para a possibilidade de articulação da unidade de uma pluralidade de demandas em uma configuração nacional ou popular, representada pela nação ou pelo povo, cuja constituição ecoa na vacuidade constitutiva dos signos musicais. Assim, a arte musical emerge como um suporte apropriado para a simbolização da plenitude ausente da comunidade, revelando que o problema da representação da arte musical no quadro da construção das identidades nacionais e populares, compreendido pela irrepresentabilidade e ininteligibilidade intelectual dos signos musicais, em particular na construção de um sentido nacional proposto na nacionalização musical, oportuniza a constituição de identidades inscritas na ordem do significante vazio, oferecendo a si como um meio para a composição da pluralidade de demandas populares, conforme uma determinada racionalidade social. Vazios como as origens das identidades nacionais ou populares, os signos musicais que identificam a nação ou o povo implicam ser preenchidos constantemente, assim como a nação e o povo mesmo e, para tanto, importa a efetividade e, conseqüentemente, a afetividade.⁸²

Afinal, a possibilidade de significação do signo musical, como sentido nacional, intelectual e sensual, em que se sustenta a proposta de nacionalização musical de Andrade, se caracteriza pela arbitrariedade e pela convencionalidade. Se produz um sentido, condiz com o sentido obtuso de um significante sem significado.⁸³ Portanto, ao mesmo tempo que interessa para o processo de nacionalização oficial, problematiza a racionalidade em que se fundamenta a unidade e a homogeneidade do nacionalismo oficial, suspendendo a unidade da identidade nacional. A

⁸² Andrade (COLI, 1972, p. 116) mesmo escreve que a “música nos deixa num vazio que nós ativamente preenchemos com os elementos de nossa própria sensibilidade”. Ao propor uma arqueologia da glorificação do poder, Agamben (2008, p. 406) define a glória como o esplendor que emana do vazio. A partir de um raciocínio similar ao de Laclau quanto à vacuidade da linguagem, mas nos cantos de glorificação, Agamben observa que na esfera das doxologias e aclamações o aspecto semântico da linguagem é desativado e os termos parecem girar por um instante no vazio. E precisamente por isso, conclui o autor, adquirem uma peculiar, quase mágica eficácia: produzir a glória.

⁸³ O sentido obtuso, segundo Barthes (1990, p. 53), é um significante sem significado que não representa nada. O sentido obtuso, escreve, “é descontínuo, indiferente à história e ao sentido óbvio (como significação da história); esta dissociação tem um efeito de contra natura ou pelo menos de distanciamento em relação ao referente (ao ‘real’ como natureza, como instância realista).”

nação evocada na proposta de nacionalização musical marioandradina se oferece como algo que se deve construir constantemente, em vez de simplesmente se herdar do passado, e a efetividade da arte musical, para tanto, reside precisamente no vazio que a constitui.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Introdução à Sociologia da Música*: doze preleções teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. *El reino y la gloria*: una genealogía de la economía y del gobierno. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um povo? Análise de uma fratura biopolítica. Folha de S. Paulo, 16 de novembro de 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/11/1547789-o-que-e-um-povo-analise-de-uma-fratura-biopolitica.shtml>

ALENCAR, José de. *O nosso cancionero*. Estabelecimento do texto e apresentação de Maria Eurides Pitombeira de Freitas. Campinas, SP: Pontes, 1993.

ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: J. Olympio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. *A enciclopédia brasileira*. São Paulo: Edusp, 1993a.

_____. *A lição do amigo*: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Record, 1988a.

_____. *Amar, verbo intransitivo*: idílio. Rio de Janeiro: Agir, 2008a.

_____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1984.

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

_____. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Luis da Camara Cascudo*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

_____. *Danças Dramáticas do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982a. (v.1)

_____. *Danças Dramáticas do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982b. (v.2)

_____. *Danças Dramáticas do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982c. (v.3)

_____. *De Paulicéia desvairada a Café* (Poesias completas). São Paulo: Círculo do livro, 1982d.

_____. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB: Editora da USP, 1999.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

_____. Folclore. In: MORAIS, Rubens Borba de; BERRIEN, William. *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Brasília: Senado Federal, 1998.

_____. Inquérito da editora Macaulay e resposta ao inquérito sobre mim pra Macaulay. In: *Travessia* - revista de literatura brasileira, n. 5, Ilha de Santa Catarina, 1982d.

_____. *Introdução à estética musical*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995a.

_____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica. Telê Porto Ancona Lopes, coord. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988b.

_____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983b.

_____. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. *Música de feitiçaria no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

_____. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1976a.

_____. *Música e jornalismo: Diário de São Paulo*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993b.

_____. *Namoros com a medicina*. 4. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1980.

_____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1963.

_____. *O banquete*. Prefácio de Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

_____. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. *Os contos de Belazarte*. Rio de Janeiro: Agir, 2008b.

- _____. *Os filhos da Candinha*. Rio de Janeiro: Agir, 2008c.
- _____. *Pequena história da música*. 8. ed. São Paulo: Martins, 1980.
- _____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013a. (Vol. 1)
- _____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013b. (Vol. 2)
- _____. Primitivos. In: REVISTA DA ACADEMIA PAULISTA DE LETRAS. São Paulo, n. 27, p. 21-28, set. 1944.
- _____. *Vida do cantador*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993c.
- ANTELO, Raúl et al. *Declínio da arte / Ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.
- ANTELO, Raúl. Fins do moderno. In: *Travessia – Revista de Literatura*. Florianópolis, n. 31, p. 5-21, ago./1995-jul./ 1996.
- _____. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984.
- _____. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- BARTHES, Roland. O teatro grego. In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BAUMGARTEN, Alexander G. *Estética*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. “Analogia e afinidad”. Tradução espanhola de Omar Rosas de “Analogie und Verwandtschaft”, *Gesammelte Schriften* Bd. VI, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M.S. 43-45.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. In: *Travessia – Revista de Literatura*. Florianópolis, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996.

_____. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, México: Siglo XXI, 1981.

CASTRO, Moacir Werneck de. *Direita e esquerda. Leitura*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 17, abr., 1944.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *Cantos Populares do Brasil: a missão de Mário de Andrade*. São Paulo, 2004.

COLI, Jorge. *Mário de Andrade: introdução ao pensamento musical*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 12, p. 111-136, 1972.

_____. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas, UNICAMP, 1998.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a música brasileira. In: *Revista Música*. São Paulo, v. 5, n. 1, p. 33-47, maio 1994.

Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira. 2. ed. São Paulo: Editora da USP: IEB, USP, 2001.

Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa. São Paulo: Ed. Peirópolis: Edusp: IEB, USP, 2010.

COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.

DASSIN, Joan Rosalie. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

D'ORS, Eugenio. *As aporías de Zenón de Elea y la noción moderna del espacio-tiempo*. Madrid: Encuentro, 2009.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. 2. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

_____. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

EINSTEIN, Carl. *El arte como revuelta*. Escritos sobre las vanguardias. 1912-1933. Madrid: Lampreane & Millén, 2009.

EINSTEIN, Carl. *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gil e Gaya, 2002.

_____. *Negerplastik (escultura negra)*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. *Nascimento da biopolítica: curso no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FREITAS, Sérgio. P. R. A memória e o valor da síncope: da diferença do que ensinam os antigos e os modernos. In: *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 22, p.127-149, jul. -dez., 2010.

- FUBINI, Enrico. *Estética da música*. Trad. Sandra Escobar. Lisboa: Ed. 70, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GARAUDY, Roger. *Para conhecer o pensamento de Hegel*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- GRAMSCI, Antonio. *Cuadernos de la cárcel: literatura e vida nacional*. 3. ed. México, D.F.: Juan Pablos Ed., 1998.
- GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.
- GUARNIERI, Rossine Camargo. Koellreutter, charlatão e plagiário. In: *Fundamentos*, São Paulo, n. 28, p. 26-28, jun., 1952.
- GUERRA PEIXE. Música e dodecafonismo. In: *Fundamentos*, São Paulo, n. 29, p. 3, 1952.
- GUERRA PEIXE. Que ismo é esse, Koellreutter? In: *Fundamentos*, São Paulo, n. 31, p. 33-35, 1953.
- HANNING, Barbara Russano. *Concise history of western music*. 2. ed. New York: W.W. Norton & Company, 2002.
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 2002.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o belo na arte*. Trad. Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2009.
- HELMHOLTZ, Hermann L. F. *On the sensations of tone: as a physiological basis for the theory of music*. Trad. Alexander J. Ellis. New York: Dover Publications, 1954.

HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2010.

KATER, Carlos Elias. *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.

KOELLREUTTER, H. J. A caminho da superação dos opostos. In: *Música hoje: revista de pesquisa musical*, v. 2, CPMC, UFMG, Belo Horizonte, 1995.

_____. A geração dos mestres. In: *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 42, p. 61, abr., 1947.

_____. Arte funcional: a propósito de “O Banquete” de Mário de Andrade. In: *Fundamentos*, São Paulo, n. 1, p. 148-151, jun., 1948a.

_____. Artistas modernos. In: *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 57, jun., 1944a.

_____. Aspectos econômicos da música. In: *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 50, p. 44-45, jun., 1948b.

_____. Camargo Guarnieri. In: *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 20, abr., 1944b.

_____. Concurso interamericano para quarteto de cordas. In: *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 47, dez.-jan., 1945a.

_____. Contestando afirmações infundadas. In: *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 39, p. 53-54, abr., 1946a.

_____. *Contraponto modal do século XVI*: Palestrina. Brasília: Musimed Editora, 1996.

_____. Domenico Scarlatti. In: *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 55, nov., 1943a.

_____. Educação e cultura em um mundo aberto como contribuição para promover a paz. In: *Boletim CAP*, n. 4, Tiradentes, 1993a.

_____. *Estética*. São Paulo: Novas Metas, 1983.

_____. *Harmonia funcional: introdução à teoria das funções harmônicas*. 2. ed. São Paulo: Ricordi, 1986.

_____. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

_____. Koellreutter fala sobre “Café”. In: *Revista Estudos Avançados*, v. 13, n. 37, São Paulo, set./dez., 1999a.

_____. Manifesto do grupo Música Viva, São Paulo. In: *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 38-44, nov., 1944c.

_____. Mito como silêncio e com: premissa de uma estética musical que tende a superar o dualismo. In: SCHÜLER, Donald; GOETTEMES, Miriam B. (org.). *Mito ontem e hoje*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1991.

_____. Música sacra e música nova. In: *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 47, fev., 1944d.

_____. Nova música nos Estados Unidos. In: *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 18-24, dez., 1943b.

_____. O “Lied” Brasileiro. In: *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 39, p. 38, abr., 1946b.

_____. O humano: objetivo de estudos musicais na escola moderna. In: *Boletim CAP*, n. 4, Tiradentes, maio - out., 1993b.

_____. Panamericanismo musical. In: *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 47, fev., 1944e.

_____. Reparos e reflexões. In: *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 59-61, maio-jun., 1946c.

_____. Sobre “O Banquete” de Mário de Andrade. In: *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 53-54, mar., 1945b.

_____. Sobre o valor e o desvalor da obra de arte. In: *Revista Estudos Avançados*, v. 13, n. 37, São Paulo, set./dez., 1999b.

_____. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

_____. *Three lectures on music*. Mysore: University of Mysore, 1968.

_____. Um jovem compositor brasileiro: em torno do quarteto de cordas de Claudio Santoro. In: *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 35, p. 53-54, nov., 1945c.

_____. Um livro sobre o canto. In: *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 39, mar., 1944f, p. 39.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI, 1987.

LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LALO, Charles. *Bosquejo de una estética musical científica*. Madrid: Daniel Jorro, Editor, 1927.

LIMA, Rossini Tavares de. *O folclore na obra de escritores paulistas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1962.

LUDUEÑA, Fabian. Eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética trans-objetual. In: BADIOU, Alain. *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

MARIZ, Vasco. *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azavedo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1983.

MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.

MONTEIRO, Pedro Meira (org.). *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. São Paulo: Companhia das Letras: IEB: Edusp, 2012.

_____. Resisting the siren song: the shift from folklore to cultural history in Brazil. In: MONTEIRO, Pedro Meira; STONE, Michael (org). *Cangoma Calling: spirits and rhythms of freedom in Brazilian Jongo Slavery songs*. Dartmouth: University of Massachusetts, 2012.

NEGRI, Antonio. *De volta: abecedário biopolítico*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992a.

_____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O caso Wagner: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2005.

OLMOS, Ana Cecília Arias. *Políticas do primitivo: as estéticas modernistas de Mário de Andrade e Lezama Lima*. 1993. 149 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1993.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PIMENTA, Emanuel Dimas de Melo. *Hans Joaquim Koellreutter: as revoluções musicais de um mestre zen*. 2010.

PLATÃO. *A república*. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

_____. *O banquete*. São Paulo: Atena, 1955.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: cenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial, 2013.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. Existe uma estética deleuzeana? In: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ROSENFELD, Kathin H. *Estética*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

SANTORO, Claudio. Problema da Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga. *Fundamentos*, São Paulo, n. 3, p. 233-240, jun. 1948.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

_____. *Metafísica do belo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

SCLIAR CABRAL, Leonor. *As ideias linguísticas de Mário de Andrade*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1986.

SCLIAR, Esther. *Elementos de teoria musical*. 2. ed. São Paulo: Novas Metas, 1986.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

_____. Mito e poesia. Modernismo, comunidade e metamorfose. In: *Remate de Males*. Campinas, n. 34, p. 43-57, jan./jun., 2014.

SLOTERDIJK, Peter. *No mesmo barco: ensaio sobre a hiperpolítica*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

_____. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SILVA, Flávio (org). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. São Paulo: Funarte/Imprensa Oficial, 2001.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

SOUZA, Roberto A. de (org.). *Uma ideia moderna de literatura: textos semanais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011.

SPITZER, Leo. *Ideas clássica y Cristiana de la harmonia del mundo: prolegómenos a uma interpretação de la palavra “stimmung”*. Madrid: Abada Editores, 2008.

TONI, Flávia Camargo. A missão de pesquisas folclóricas. In: CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *Cantos Populares do Brasil: a missão de Mário de Andrade*. São Paulo, 2004.

_____. *Café, uma ópera de Mário de Andrade: estudo e edição anotada*. [tese] São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2004.

TONI, Flávia Camargo; MORAES, Marcos Antonio de. Mário de Andrade no *Café*. In: *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 261-264, set./dez., 1999.

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

_____. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac Rio, 2005.

VALLS, Alvaro L.M. *Estudos de estética e filosofia: numa perspectiva adorniana*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

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

**ANEXO A – Café (Os estivadores): tragédia secular de Mário de
Andrade**

Particella

/

CAFE

(Os estiradores)

Tragédia secular
de
Mário de Andrade

1 hora e 40'

Café

Tragedia Coral de
Mario de Andrade

Koelleutter

1º Ato - 1ª Cena

I Coral do Queixume

$\text{♩} = 48 \text{ aprox.}$

Os estiradores (tutti)

as colcheias são válidas

Musical staff with lyrics: Mi-nha te-xa per-deu seu por-te de gran-

Musical staff with lyrics: de-za... O ca-fé que a-le-van-ta os ho-mens a-po-dee-ce

Musical staff with lyrics: Es-cea-vi-za-do pe-la am-bi-ção dos gi-gantes da mi-na dor

Solo (baritone)

Musical staff with lyrics: A plan-ta no-bee,

Musical staff with lyrics: ou-ro.

Musical staff with lyrics: O ge-ão ci-vi-li-za-dor que ja-mais

Musical staff with lyrics: re-cu-sou a su-a re-comen-sa,

(geação reduzida)

Musical staff with lyrics: (geação reduzida)

e a - go - ra que o ca - fe não va - le mais! que fa -

Solo (barrido)
 my Es - sa for - sa

rel a - go - ra que o ca - fe não va - le mais!

gra - ve da ter - ra e - ra tam - bem a

mi - nha dor - sa E - la e - ra ver - de e me en - si - na - va o xil.

fu - tu - ro E - la e - ra en - car - na - da e au - da - cio - sa

E - ra ne - gra e a - quen - ta - va o meu co - ra - ção

(À maneira de mormeiros, sem coordenação rítmica)
 Foi e - la

que deu à mi - nha ter - ra o seu por - te de gran - de - za

E ho - je na - da mais va - le, na - da mais.

(o côco continua repetindo a mesma frase até a próxima fermata, vindo a ser uma espécie de estímulos - herdado do canto que segue *for* exclamando a palavra... segue imediatamente (a)

sob os inconvenientes: sétimas maiores também Ca - fe!... Ca - fe!...

e serem intercaladas, entre o lugar marcado com (x) e a fermata, que segue, a montanha e com altura aproximada em vários tons.

II

MADRIGAL DO TRUÇO

Um jogador solista (tenor), fazendo "truço!" e cantando

AR- re- da por- tei- RA

AÍ VAI OS PEI- tos DE ZÉ MI- gué

LA- RAN- JA NÃO TEM CA- RO- GO JA- CA- RÉ NÃO TEM PES- CO- GO

TRU- CO DE BA- RA- LHO VE- lho! (grupo madrigalista)
SEIS PA- PU- DO! SAI TA- PE- RA

SEIS, SEU CA- RA DE TA- LÓ SEU POR- TÃO DE CE- MI- TÉ- RIO

A- RA- PU- CA DE SAM- BÚ TO- MA SEIS QUE TRÊS É POU- CO

Sai do ca-mi-nho por-quei-ra Tô- ma no-ve, seis e' pou-co E
di-ga por-que não quer. Quem não po-de não me e-spe-ra Seu

ca-ra de ja- ca- ré!

Tru-co mes-mo! Sai pee- ne-ta Re- bô-co dei-gre-ja

ve-lha E- ski-ra de be-xi- quen-to sa-pi-

cu- á de la-za- ken-to Su- mí-ti-co, ar- ris-que o tento

Teu-cou, a-gren-taa pa-ra-da. Car-ra-pa-to é bi-cho fei-o

Tem ca-be-lo a-té no joê-io Mos-qui-to não le-va fei-o

Per-ni-lon-go não se ca-pa!

Depois a hora
da destruição! III
CORO das FAMINTAS

1:60

(1) a 1 Não a- guen- to A fo- me Não há mais pe-
 do- nos nas ca- mas a- cor- do no chão Eu que- ro o meu
 pão! (2) Não a- guen- to A fo- me Lei
 no co- ra- ção: Mal- di- tos os ho- mens Mal-
 di- to es- te tem- po Mal- di- ta es- ta vi- da.

1

Eu que-ro o meu pão! Pãã *f* Eu que-ro o meu pão!

Voz (mais.): Quem pode dar pão? *comunicado*
(murmurando - amantando)
 Narrador: O café pode dar pão. Sempre deixa o pão, a culpa
 e a paz relativa dos pobres. Mas aquele companhei-
 ro generoso de outros tempos faz ali, insólito, um
 de fora, como café, como pão: vazio.

Não a-guen-to a fo-me Nes-ta mal-di-ção

(mais lento em sincronização ritmica)
 Solo
 (Decl.): Odio em minha boca Sangue nos meus olhos

Não a-guen-to a fo-me Não há mais pee-dão

3 vezes com cresc.

Não a-guen-to a fo-me Nes-ta mal-di-ção Não a-

(1: A6-3-)

guen-to a fo-me Não a-guen-to a fo-me

Os estivadores (enquanto a orquestra se melancoliza, baixi-
nho, repetindo no eco a mesma frase melódica final
das famintas):

321
403

pp Quem pode dar pão! (.)

pp O cara pode dar pão (.)

321
403

Narrador (321): "Eles unam..."

Imploração da Fome

J. 22

V.F. V.H.

Oh grão pe- que- no do ca- fe' es-

cu- ta o meu se- gre- do grão pe- que-

ni- no

Não te es- con- das as- sim no si-

lên- cio in- fe- cun- do grão pe-

a capella

que- ni-

Não dor-me na paz fal-sa da mor-te, a fo-me in-di-ca os ca-

piv mosso a coppella.

fo-me vai fa-ta-li-zar as bea-sas

mi-nhas a fo-me vai

Grão pe-que-ni-no do ca-fe!

Pois não es-cu-tas o re-bo-te sur-do das ven-ta-ni-las?

Grão pe-que-ni- - - - - no

Não vês o clareão breve das primeiras fogos?

Graça pe-que-ni-

- no Logo eu te aco-darei da paz

fal-sa da morte E tu re-vi-ve-rás, ra-zão da

mi-nha vi-da Graça pe-que-ni-no do ca-

fé!

O canto solo se inicia durante a reverberação da sonoridade (baixo solo)

(12 Ab - 13.)

Baixo solo:

Eu sou a-que-le que dis-se: Eu te-nho fo-me!

Eu te-nho mui-ta fo-me!

Tutti (V.F + V.H.)

É u-ma fo-me an-ti-ga, de ni-lhos de a-nos

que re-nas-ce Geão pe-que-ni-no

que re-nas-ce

Geão pe-que-ni-no

Baixo solo

Nem to-do o ki-go do u-ni-vee-so fei-to pãõ

e-cat-na-va es-ta fo-me an-ti-ga e mul-ti-pli-ca-da

(2. Ato - 14-)

Tutti

Fo-me de fo-me

Fo-me de jus-ti-ça

Fo-me de e-qui-pa-ra-ção

Fo-me de pão! *attaca*

Fo-me de pão!

|| *Cena*

(1: Ato - 15-)

II Ceia

Companhia Cafeeira S.A.

I Coral do Proverbio

Tenor (enquanto a introdução precedente se extingue)

(falseke)

LA-RAN-JA no ca-fé é a-ze-da ou tem ves-peira

II

A Discussão

não há ordem mátrica
estilo parlando

Os Donos (Solenes)

A or-dem é de ex-pul-sar o que mal-tra-ta as se-vo-res i-no-

cen-tos

Colonos (homens melancólicos e mansos)

Mal-va-do o que a-bu-sou da ino-cên-cia do feuto, o en-car-ce-ran-
meno moço

do nos arma-zens insaciáveis, o queimando nas caieiras clandestinas da

Os Donos

(áspeas)

Tonto é o que fa-la sem sa-be-as altas

madeigada!

las da His-tó-ria!

Colinas (se abespinhando, à várias vezes amantadas)

Colonas

His-tó-ria!

A ignorância
A fea-que-za do hu-mil-de!

A es-pee-te-za do sa-bio!

(Colonas) - interferências livres (confusão)
(As enteadas devem ser efetuadas em tempos diferentes, ad lib.)

Não pos-so mais! (bis, tee, ad lib.)

Não pos-so mais! (bis, tee, ad lib.)

Não pos-so mais! (bis, tee, ad lib.)

Colonas (Canta das, entendo na resposta das mulheres)

A-in-da o úl-ti-mo ve-rão não se-ca-va as ca-mi-nhas e

já'nein-ke-ro-ga-vam as ma-nhãs...
O (A- lar-me) ven che-gan-do...

Os Donos (muito a gosto):
a tempo

LA - VA - MAS NOS - SAS MÃOS, eis vossas do-nos no-vos!
 FA - lai, do-nos, fa - lai! (est. por geral dos colonos)

COLONAS (vozes amontoadas, pnetindo também de georus diferentes conservando os intervalos com precisão)

O ho - mem não é' peo-peie-da-de do ho - mem

Mas quem pa - ga!
 quem pa - ga!

Não pos - so mais! (bis, ter, ad lib.)

Não pos - so mais! (bis, ter, ad lib.)

(as enteadas devem ser efetvadas em tempos diferentes ad lib.)

Não pos - so mais! (bis, ter, ad lib.)

Os Comissários (cantando na resposta das mulheres, querendo acalmar, em uníssono mecânico de quem sabe de cóx o que umi liver)

Oh, fe-cun-das fra-ba-lha-do-res ru-xais!

Vos sois a fon-te de to-da a gran-de-za de nos-sa que-xi-da pátria!

Fa-la-fa-lax é pra-ta mas a pa-ciên-cia é oi-ro.

D-ra sul-ta-mos o o-ce-a-no en-ca-pe-la-do de u-ma
(Hæc Hægnum)

coi-se mun-dial que a-me-a-ga sub-vec-te a san-ta or-dem das cou-sas...

Colunas (Intercompondo intervalos aritméticos)
com as seguintes fórmulas:

Quem pa-ga 3 vezes

Fa-me che-gou 3 vezes

Não po-de ser! 3 vezes

Comissários (imperfeitos braves)

... A pa-ciên-cia é a mai-or vic-tu-de do o-pe-ra-ri-o!

as rei-peí-tá-veis país-da-pá-bia já'ga-ran-ti-kam u-
 fa-nos que nem bem fin-do o pro-xi-mo ve-rao se-ca-dor dos ca-
 mi-nhas, as câ-ma-ras a/vo-ro-ta-das curi-da-
 raõ do e-nig-má-ti-co pro-ble-ma do ca-fe! Fe'!.. Fe'!.

Colinas e Colinas (Amondo das) sempre pelas faces potuã na repetição

<p>O A-no que vem!</p>	<p>Dia de São Nua-ca!</p>
------------------------	---------------------------

<p>Não pas-so mais!</p>	<p>Quem pa-ga!</p>
-------------------------	--------------------

(1.º Atto - 20-)

Comissarios e Joras

(Orquestra) 4

MAS se-nho-res fe-

cun-dos tea-ba-tha- do-res

A Coloniada

Is- so é con- vee-

Is- so é
pode ser cantado em forma de hocketus
(Mário de Andrade)

sa... ...pra boi doe- mie!

con- vee- sa... ...pra boi doe- mie!

pa- la- vaas ô- cas,

(1- H10 - 21-)

...ou- vi- dos mov-
... ou- vi- dos ... cos

(a)
Comissários e Donos

(orquestra)

(a) Ca- lai- vos beu- tos!

(b) Res-pei tai as che-fes!
Mas Colonos (Avançando dois passos)
Mas ten- des fo- me!

Comissários e Donos (depois de leve hesitação)

ten- des fo- me!
Mas es- ta- mos peo- fun- da- men- te tei- ses

Colonos velhos

Tei- se- za não pa- ga di- vi- da!

Os Rapazes (avançando dois passos, feito as colonas)

Musical notation for the first system. It features a treble and bass clef. The melody is written in the treble clef with lyrics: "Teis-te de bar-ei-ga chei-a!". The bass clef has a piano accompaniment with lyrics: "As Hoças" and "Companhia amigosa". Below the bass clef, the lyrics "Vou fa-zer um ves-ti-do com a" are written.

As Casadas (avançando mais um passo, no rejão)

Musical notation for the second system. It features a treble and bass clef. The melody is written in the treble clef with lyrics: "Vou dar para mei fi-lho só lei-te teis-te-za!". The bass clef has a piano accompaniment with lyrics: "chi-ta da teis-te-za".

Casados e velhos (avançando mais um passo, coléricos)

Musical notation for the third system. It features a bass clef. The melody is written in the bass clef with lyrics: "Eu pa-go o ar-ma-zém com di-nhei-ro teis-te-za!". There is a triplet of eighth notes marked with a '3' above them.

Donas e Comissários (inocent'ceimos)

Musical notation for the fourth system. It features a bass clef. The melody is written in the bass clef with lyrics: "Mas que que-reis vós que fa-ça-mos nós!".

Colonos (tutti) (amontado)

(protestando) Pagar!

Comissárias e donos

Musical notation for the fifth system. It features a bass clef. The melody is written in the bass clef with lyrics: "PA-gar não po-de-mos!". To the right, there is a section labeled "Colonos (amontados)" with the lyrics "Pagar!".

(1246 - 23 -)

Comisérias e Donos

Pa-gar não po-de-mos!

A musical staff in bass clef with a 7/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs. The lyrics 'Pa-gar não po-de-mos!' are written below the staff.

Algumas das colunas à várias vezes mixtas sobre exclamações à escolher livremente (as exclamações podem ser transpostas à vontade e usadas simultaneamente):

Un-nha de fo-me!

A musical staff in treble clef with a 4/4 time signature. The melody is simple, with a question mark to the right of the staff.

A-va-ren-tos e á-va-ros!

A musical staff in treble clef with a 4/4 time signature. The melody consists of a series of dotted quarter notes.

Men-ti-ra! Men-ti-ra! Mal-di-ção!

A musical staff in treble clef with a 4/4 time signature. The melody features a mix of quarter and eighth notes with various accidentals.

Quem pa-ga!

A musical staff in treble clef with a 4/4 time signature. The melody consists of a few notes, including a quarter note and a half note.

Supl. I pag 75 (1º Atto - 24-)

Comissárias e Donos

Depois da

PA- diên- cia! PA- gar não po- de- mos!

(falado)

se AR- ran- jem!

(Silêncio súbito total)
 Os colonos acutam para frente no desejo de avançarem
 Comissárias e Donos se postam na defesa levando a mão aos revólveres.
 O que acontecerá!...



Colonos (tutti)

Muito lento

Eu sou a- gu- le que dis-

se: Não fi- co mais nes- te pou-

so mel- di- to! Eu par- to! Eu par- to!

Eu vou- me em- bo- ra!

Donos e Comissárias aproveitam para sair, mas com excessiva pressa.
 Dois colonos que durante a discussão tinham moído laranjas sem reparar,
 atiram as frutas com raiva, então cômica piadinha na voz exausta das
 velhas, o proferido do início.

"LARANJA no café - É azeda ou tem vespeira"

(muito lento).
 ATENÇÃO: LARANJA

III Coro do Abandono

Um tee mor me a-lu-ci-na o pen-sa men-to...

Nos meus pés in-de-ci-sas VÃO ro-lar as es-tea-

-das A mi-nha voz de por-ta em por-ta

Ha' de im-plo-rar o di-rei-to de vi-da...

A ca-da vol-ta do ca-mi-nho na po-ei-ra ver

me-lha que me en-ba-ça os o-lhos E a-pa-ga a mi-nha voz

Me sen-ti-rei mor-ter nes-sa mor-te ig-no-ra-da que o sol obs-ve-nôes

se-ca lo-go E a po-ri-ra co-bre e-ter-na-men-te E

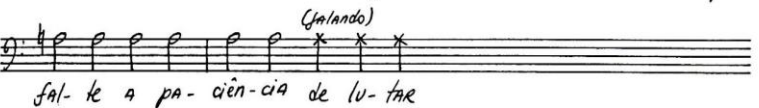
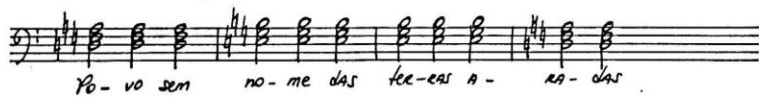
na-da fi-ca-ra' co-mo pro-va do cei-me in-sen-sa-to.

No tu-mu-lo das es-ten-das es-tão es-con-di-dos Mi-lha-res de

mor-tos de bo-cas a-bee-tas Qual a cul-pa que me cas-ti-ga Na e-

ter-ni-da-de des-ta bo-ca a-bee-ta?...
ter-ni-da-de des-ta bo-ca a-bee-ta?...

(declamando) Esta boca aberta a que ninguém responde
 Boca aberta que o sol das vezes seca
 A que a poeira apaga a voz. ☹



(Final 1.º Ato)

3º Ato
nº II

Cânone das Assustadas

As operárias: (A cappella, aleatoria)

Handwritten musical score for "Cânone das Assustadas" by As operárias. The score is written on ten staves of music. It includes lyrics in Portuguese and various musical notations such as clefs, time signatures, and performance instructions like "tb. transposto" and "ad lib.". The lyrics are: "Che-gou", "É ho-ra", "Meu ho-mem com-ba-le na ru-a", "que su-sto", "Eu tre-mo", "Mas E-u sou a-que-la que dis-se", "Par-ti", "Che-gou", "É ho-ra".

(3º Ato - 2-)

Solo

E- stou ne- sta e- spe- RA
de an- gu- stia

improvisando: Eu sofro ::

improvisando: Que medo ::

Solo

MAS E- U SOU A- que- la que dis- se

th. transpos. 1
ad lib.

PAR- ti

A- de- us

Estancia de "Combate" (Revolucionários)

Os revolucionários (Invisíveis cantando baixo, sacudido,
com sanha.)

(Modulo 1)

Musical score for 'Modulo 1'. It features a vocal line and a guitar line. The vocal line is in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (Bb). The lyrics are: "É o mo-ço da e-ster-la na te-sta que ven". The guitar line is in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (Bb) and includes a section marked "(cristal)".

(Modulo 2)

Musical score for 'Modulo 2'. It features a vocal line and a guitar line. The vocal line is in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (Bb). The lyrics are: "Eu dis-se: Êle fez um co-ris-co no pé". The guitar line is in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (Bb) and includes a section marked "(cristal)".

Musical score for 'Modulo 3'. It features a vocal line and a guitar line. The vocal line is in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (Bb). The lyrics are: "É um che-fe mais bea-vo que a ti-gre fe-ni-da". The guitar line is in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (Bb).

Musical score for 'Modulo 4'. It features a vocal line and a guitar line. The vocal line is in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (Bb). The lyrics are: "Pee-ver-so que nem cas-ca-vel". The guitar line is in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (Bb).

Musical score for 'Modulo 5'. It features a vocal line and a guitar line. The vocal line is in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (Bb). The lyrics are: "Fa-tal co-mo a on-da do mar". The guitar line is in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (Bb) and includes a triplet of eighth notes.

(3º Ato - 4)

n.º IV

Estância da revolta
(As milícias e as revoltas invisíveis)

E- u sou a- que- le que dis- se:

O se- gre- do da paz se faz guer- ra!

Che- gou, che- gou, che- gou!

O mo- men- to dos fi- lhos da tex- ta!

Che- gou, che- gou, che- gou!

(3º Ato - 5)

no **V**

Fô-go e mais fô-go!

Fô-go a-ké mor-ree!

no **VII**

Grande Coral de Luta

É guer-ra! É guer-ra!

É re-vo-lu-ção!

Handwritten musical notation for the first system. The treble staff contains a melody starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass staff contains a bass line starting with a quarter rest, followed by quarter notes G3, A3, B3, and C4. The lyrics "É de PAR- te A PAR- te" are written below the staves.

É de PAR- te A PAR- te

Handwritten musical notation for the second system. The treble staff contains a melody starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass staff contains a bass line starting with a quarter rest, followed by quarter notes G3, A3, B3, and C4. The lyrics "Fô- go na Na- ção !" are written below the staves.

Fô- go na Na- ção !

É de PAR- te A PAR- te

FÔ- go NA NA- ção !

A repetição é apogística
vários grupos em tons diferentes

(ao comando de luzes (spotlights): os grupos corais e a plateia cantam a melodia do Coral da luta em uníssono at.

pp

É guer- RA! É guer- RA!

É re-vo-lu- ção _____ !

"Café"

12

1.

Hino da fonte da vida

E vem, no delírio da vitória, vem a
 Mãe no seu vestido vermelho, está
 callado, um seio todo à mostra, o
 lenço verde da cabeça caindo num
 do ombro, vem completamente louca,
 delirando, com uma enorme bas-
 deira vermelha e branca nas mãos
 Acompanhamento ao piano (ostinato)

andamento a critério do intérprete
Entrada: 4/4

vitr. band. :

A Mãe:

mf solo

Eu sou a fonte da vi- da

piano (antes ou com a voz)

Do men cor-po na-sce a te-ma

Na mi-nha bo-ca flo-re-sce

acalmado

A pa-la-ra que se- rá

f a tempo

Eu sou a- que- la que di- se:


falado: Os homens serão unidos
 Se a terra deles nascida
 For porso a qualquer canção

f (poco agitato)


Eu o- de- os que a- mon- to- am

Eu o- de- os es- que- ci- dos


Que não pro- vam de- ste vi- rto




san-qui- neo das mul-ti- dões




É de- les que na- sce a que- ma



(quasi falado)
E são a fon- te da mor- te



p a tempo
Eu sou a fon- te da vi- da:



mf
For- ça, a- mor, tra- ba-



ff.



piano | *piano* *ultima o*
tacet *acompanhamento*

f (poco agitato)

E si a for-ça es-mo-ler-
cer

E si o a-mor se dis-pu-sar

E si o tra-ba-lho pa-rar

a tempo

E a paz for go-zo de pon-cos

Eu sou a-que-la que di-ssc:

p

Eu sou a fon-te da vi-da

Não con-ta o se-gre-to aos gran-des

pp *più lento*

pp E sem-pre re-na-see-rás.

Piano

Plateia (meia-voz!):

Força!... Amor!... Trabalho!

..... Paz!

**ANEXO B – Macunaíma: conceitos musicais a partir do
livro**



acunaím

acunaíma

acunaíma

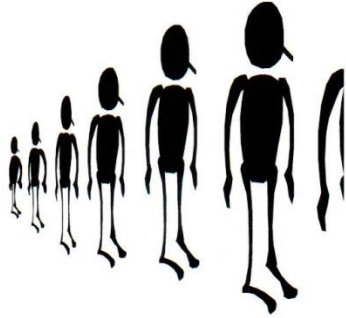


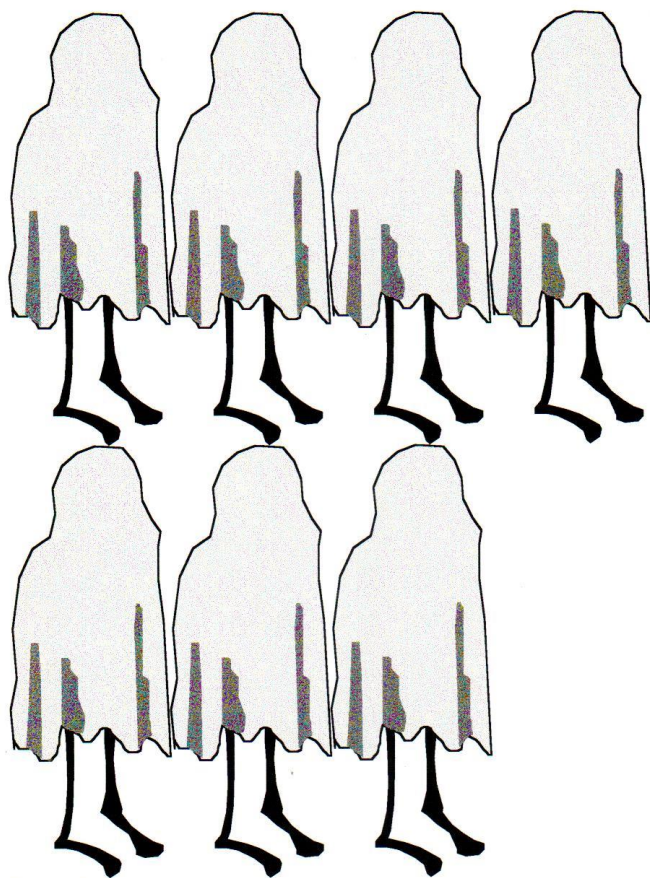
acunaíma



Macunaíma

conceitos musicais a partir do livro





{ Sou preto,
Sou branco,
Sou preto e branco.
Sou mulato sarará, o que é que há?

Lotus
1/abril/2000



Quem sou?



**Sou Macunaíma, o herói!
Ai que preguiça!**



Meus irmãos: Maanape e Jiguê.



Minha mãe.

Composição - processo adotado
Melodias não descritivas para a rapsódia de Mário de
Andrade:
Macunaíma: o herói sem nenhum caráter (1926-1928)

Orientação: Maestro e compositor. H. J. Koellreutter;
colaboradores:
Fernando Sardo (violinista)
Sérgio Vilafranca (pianista)
Tatiana Douchkin (bibliotecária)
São Paulo, 19 de março de 2000.

Dividimos o processo a ser seguido, em três itens fundamentais:

- 1) Conscientização da idéia
- 2) Projeto
 - 2.1) Repertório a ser utilizado
 - 2.2) Estruturação (técnica de composição e forma)
- 3) Análise geral da composição, possibilidades de diferentes soluções.

1) Conscientização da idéia

A proposta de musicar Macunaíma partiu do Maestro Koellreutter, acontecendo então, a meu ver, a síntese de dois grandes artistas: o compositor e o escritor. Eu, Tatiana e o Sérgio somos alunos do Koellreutter. O Fernando tornou-se conhecido por seus trabalhos, principalmente na construção de instrumentos musicais não convencionais e assim incorporou-se ao grupo.

Quanto mais nos aprofundamos na obra de Mário de Andrade, mais nos apaixonamos pelo que estamos desenvolvendo. Realmente, musicar Macunaíma, além de muito interessante é, sem sombra de dúvidas, uma tremenda responsabilidade. Sob a proteção do deus-herói, iniciamos nossos trabalhos!

2) Projeto

Criar sensações e emoções que proporcionem ao ouvinte a vivência de nosso herói, que, diga-se de passagem, não possui caráter algum. Este fato é um elemento complicador na composição: dar personalidade a uma forma descaracterizada traduzindo a essência da obra literária. Partindo da música experimental e criando novos meios de expressão, temos como objetivo alcançar em paralelo as formas musicais artística e aplicada e também a música lúdica, isto é, uma composição que sirva metafisicamente também como fonte de entretenimento estético.

2.1) Repertório

O universo sonoro contará com os seguintes elementos de expressão: Tons (sons com alturas determinadas), ruidos (Sons sem alturas determinadas), mesclas (tons mais ruidos), pontos (impulsos curtos determinados pelo timbre dos instrumentos), linhas (de voz ou instrumento), sonâncias (sons que se extinguem lentamente), sons móveis (sons produzidos por movimento contínuo: esfregar, arrastar, etc), clusters (complexo sonoro formado por segundas maiores ou menores ou por microtons, sobrepostos e emitidos simultaneamente), simultanóide (complexo sonoro formado por três ou mais sons de frequências diferentes que não podem ser ordenados em terças sobrepostas). O silêncio integrará o universo sonoro como elemento de expressão (o vazio e suas sugestões). Quando de interesse, buscaremos a música tradicional e suas articulações: as pausas.

Nota explicativa

Macunaíma, o herói preto e branco sobrevive... No avesso da pátria e de cabeça prá baixo!...

-Jotirana 1/abril/00

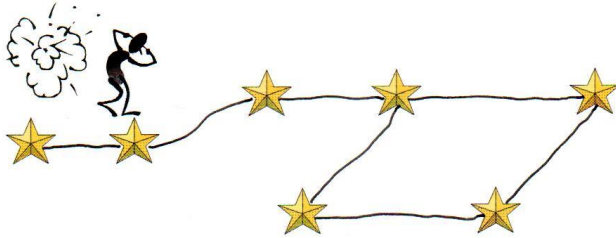
O núcleo central do livro se desenrola em torno da perda e busca da muiraquitã; Mário de Andrade coloca ornamentos ao redor do tema, num clima de caos cronológico e geográfico, imaginando lendas e tradições, dentro da indeterminação dos personagens.

Assim encontramos: A) ornamentos ao texto; B) relacionamentos com o texto; C) textos que se igualam ao tema.

O I e II capítulos são introdutórios ao caráter do herói (sem caráter), seus familiares, seu habitat natural. No final do capítulo III, vamos encontrar o início da trama. Depois de um encontro amoroso com Macunaíma, Ci, a mãe do mato, retira de seu colar uma pedra verde em forma de sauro e, antes de morrer, entrega-a ao herói; a pedra será perdida no capítulo IV. Daí em diante, até o capítulo XIV, quando o amuleto é recuperado, os acontecimentos se entrelaçam dentro da sofrida e ao mesmo tempo alegre busca. No capítulo XV, Macunaíma e seus irmãos saem da cidade de São Paulo, para aonde se dirigiram em busca do ladrão da muiraquitã, não sem antes transformar a cidade num bicho preguiça de pedra. No capítulo XVI Macunaíma chega ao rio Uraricoera onde novamente perde a pedra da sorte, Macunaíma morre no capítulo XVII e transforma-se na Ursa Maior. No epílogo, a falta de memória (um papagaio) conta a lenda do herói ao homem. E o homem a divulga, a todos os homens de boa vontade.

(A título de curiosidade, lembro aqui que Nietzsche em sua Mitologia sudamericana, confundiu a Ursa Maior com o Saci. Mário de Andrade comenta, no final da obra, o fato)

Introdução: o espaço sideral. Macunaíma e a constelação da Ursa Maior (constelação boreal, isto é do hemisfério norte, constituída por sete estrelas principais)



Capítulo I: Macunaíma e capítulo II: Maioridade)

O mundo sideral e a mensagem cósmica proveniente da Ursa Maior. Rio Uraricoera. Espaço embaçado. Espaço da fome, da luta entre irmãos e com a própria mãe. Lugar de aventuras heróicas tumultuadas e sangrentas. Lugar primitivo, carente, injusto com uma atmosfera surrealista. Sensação da destruição, do mundo pelo avesso e de trás pra frente. Ao mesmo tempo uma linha melódica européia desintegrada e rejuvenescida, dando a idéia do novo mundo alegre, lúdico e sensual.

Sons que passem a as sensações de:

- 1) espaço cósmico;**
- 2) continuum;**
- 3) Imagens auditivas, não descritivas, de uma floresta (os intérpretes surgindo de diferentes locais, com instrumentos exóticos: água, farfalhar de folhas de palmeiras, ruídos de seres monstruosos, gritos de seres fantásticos, ruídos de pedras caindo, sons de aves, macacos, uivos de prazer, gargalhadas.**

Narrativa

Sou Macunaíma, a Constelação da Ursa Maior. Quando não achei mais graça na Terra, fiquei meio indeciso, sem saber se deveria morar no céu, como todo herói ou na ilha de Marajó. Num momento pensei em viver em São Paulo, mas como “não vim no mundo para ser pedra” e sabendo que “quando urubu está de caipora o de baixo caga no de cima”, subí prá um céu, onde ando banzando. Ai que preguiça... Nasci no fundo do mato virgem, preto retinto e feio (é claro, depois fiquei lindo!), filho do medo da meia noite e de uma índia tapanhumas. Tive dois irmãos mais velhos: Maanape, velhinho esperto e feiticeiro e Jiguê na força do homem mas meio bobo. Até os seis anos só conseguí dizer : ai que preguiça! Sempre gostei de espiar os outros trabalhando, de decepar cabeça de saúva, de dinheiro e de tomar banho no rio, quando todos na aldeia se banhavam, é claro, todos nós. Vivia cismado e costumava adormecer sonhando, no pequeno mucuru que ficava sobre a rede de minha mãe. E na velha toda noite mijava quente, é lógico, para espantar os mosquitos. Rei Nagô disse certa vez, ser eu muito inteligente. Sempre respeitei os velhinhos, mas também odiei os machos, neles cuspiendo. Hoje que sou um astro sideral, sei que fui muito querido, o “coração dos outros”. Minha alegria foram as cunhatãs para as quais fazia festinhas e mexia com suas graças. Realmente acreditei que sexo noite e dia é saúde e alegria. Brinquei, brinquei e quando brincava me transformava num príncipe loiro e lindo! Usei e abusei da moça Sofará, a companheira de meu irmão meio bobo, o Jiguê, que certa vez, com muita raiva deu-me tremenda surra. Jiguê bateu tanto na minha bunda com um rabo de tatu, que armei um enorme bué é é é que encurtou o tamanhão da noite e até os passarinhos caíram de susto no chão e se transformaram em pedra.