UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

“Ainda sinto umas cócegas de explicar certas coisas”

Mário de Andrade, professor de Oneyda Alvarenga

(Versão Corrigida)

Luciana Barongeno

Bolsista FAPESP

Tese apresentada ao Programa de pós-graduação
em Música da Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Doutor em Música.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Flávia Camargo Toni

São Paulo

2014

“Ainda sinto umas cócegas de explicar certas coisas”

Mário de Andrade, professor de Oneyda Alvarenga

Luciana Barongeno

BANCA EXAMINADORA

(Nome e assinatura)

(Nome e assinatura)

(Nome e assinatura)

(Nome e assinatura)

(Nome e assinatura)

Resumo

Em 1933, Oneyda Alvarenga escreve *A linguagem musical* como trabalho de conclusão do curso de História da Música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Sob a orientação de Mário de Andrade, essa primeira versão é ampliada até 1935 e concluída em 1944. Esta tese tem como objetivo estudar o manuscrito *A linguagem musical* como objeto que documenta o procedimento pedagógico de Mário de Andrade e que recapitula o problema da estética fisiológica a partir da biblioteca e da obra de Mário de Andrade. Uma vez que tal problema surge e se desenvolve através da relação pedagógica entre professor e aluna, parte-se do exame das versões de 1933 e 1935.

Palavras-Chave: Oneyda Alvarenga; Mário de Andrade; estética; modernismo.

Abstract

In 1933, Oneyda Alvarenga writes *A linguagem musical* as a final paper in history of music in Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Under the guidance of Mário de Andrade, this first version is revised until 1935 and completed in 1944. The aim of this thesis is to study the manuscript *A linguagem musical* as an object that summarizes the problem of physiological aesthetics from the library and work of Mário de Andrade. Once the problem arises and develops through the pedagogical relationship between teacher and student, the 1933 and 1935 versions are examined.

Key words: Oneyda Alvarenga; Mário de Andrade; aesthetics; modernism.

Agradecimentos

À Flávia Camargo Toni, querida amiga e professora.

À Telê Ancona Lopez, pelo diálogo sempre enriquecedor.

Aos integrantes do projeto temático *Estudo do processo de criação de Mário de Andrade nos manuscritos de seu arquivo, em sua correspondência, em sua marginália e em suas leituras*: Telê Ancona Lopez, Flávia Camargo Toni, Marcos Antonio de Moraes, Aline Nogueira Marques, Ângela Teodoro Grillo, Flávio Rodrigo Vieira Lopes Penteado Corrêa, Leandro Raniero Fernandes, Lilian Escorel de Carvalho, Marina Damasceno de Sá, Paulo José da Silva Cunha, Rafael Antônio Batini e Tatiana Maria Longo dos Santos e Nogueira Figueiredo.

Aos funcionários do Instituto de Estudos Brasileiros. No Arquivo: Elisabete Marin Ribas e Maria Izilda Claro do Nascimento Fonseca Leitão. Na Biblioteca: Maria Itália Causin, Floripes de Moura Pacheco, Márcia Pilnik, Márcia Dias de Oliveira Leme e Maria Célia Amaral. No Laboratório de Conservação e Restauro: Lúcia Elena Thomé, Lúcia Helena de Souza, Mônica Aparecida Guilherme da Silva Bento. Na Seção de Processamento de Imagem e Reprografia: Rosana Campos Nascimento.

À Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo, em especial à Jéssica Aparecida de Matos Barreto.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

À Adrieni Sousa Santos, por cuidar de mim e de minha casa.

A Vicente, Isabel, Livia e Ricardo, pelo amor que nos une.

*nada mais necessário do que, em nossas mãos dadas
de amigos e companheiros, a persistência daquele
sentido antigo em que no mesmo gesto, em vez de
mãos dadas, havia o eu dar a mão para você se guiar.*

Carta de Mário de Andrade a Oneyda Alvarenga
Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1940

SUMÁRIO

Introdução	1
Mário de Andrade e o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo	16
Mário de Andrade ensina estética musical	28
Musicologia e modernismo na biblioteca de Mário de Andrade	32
Lirismo e arte na poesia e na música	39
Bibliografia	73
Anexo I	78
Bibliografia de <i>A linguagem musical</i> – versões de 1933, 1935 e 1944	
Anexo II	82
<i>A linguagem musical</i> – versão de 1933	

Introdução

Em 1933, Oneyda Alvarenga (1911-1984) escreve *A linguagem musical* como trabalho de conclusão do curso de História da Música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Sob a orientação de Mário de Andrade (1893-1945), que escolhe o tema, seleciona a bibliografia e define o plano de trabalho, essa primeira versão é ampliada até 1935 e concluída em 1944. Os manuscritos que documentam o processo de criação incluem fichas de leituras, esboços, questionários, notas preparatórias e três versões de Oneyda Alvarenga, bem como comentários de Mário de Andrade, inscritos por ele mesmo ao longo dessas versões ou ditados à aluna, que os copiou em folhas avulsas. Em 1935, o capítulo “O sentimento na música. Criação musical. Música pura” foi divulgado na *Revista Brasileira de Música*¹ e o capítulo “Origens técnicas e psicológicas da linguagem musical”, nos jornais *O Estado de Minas* e *O Estado de S. Paulo*². Em 1985, a primeira versão foi publicada na íntegra, junto às anotações de Mário de Andrade e à nota introdutória de Flávia Camargo Toni, no *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*.³ Pertencente ao patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, esse dossiê, que constitui uma fonte documental inédita na Musicologia brasileira, é aqui tomado como eixo ao desenvolvimento da tese. Nela, pretende-se demonstrar de que modo *A linguagem musical* pode ser tomado como manuscrito que recapitula o problema da estética fisiológica a partir da biblioteca e da obra de Mário de Andrade. Uma vez que tal problema, pedra basilar do modernismo, surge e se desenvolve através da relação pedagógica entre professor e aluna, e que os manuscritos que antecedem a última versão constituem o lugar onde tal relação toma corpo, estes são aqui instituídos como objeto da pesquisa.

Ter como objeto de estudo *A linguagem musical*, manuscrito que vislumbra o pensamento estético de Mário de Andrade em meio às suas atividades didáticas, significa entender esse mesmo manuscrito a partir da biblioteca que contribuiu para a

---

¹ ALVARENGA, Oneyda. O sentimento na música. Criação musical. Música pura. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 2, n 1, p. 40-47, mar. 1935.

² *Idem*. Origens técnicas e psicológicas da linguagem musical. *O Estado de Minas*. Belo Horizonte, [25 fev.; 4 mar. 1935]. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 nov. 1935. Música e Musicistas. p. [3].

³ *Idem*. *A linguagem musical* (1933). *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia, v.1, n. 2, p. 68-86, 1984/1985.

formação do professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e do pensador do modernismo brasileiro. As teorias ali expostas recuperam o estudioso da arte moderna que, ao longo dos anos, deixou rastros de sua pesquisa ao introduzir notas de leitura nas margens e entrelinhas de livros e periódicos. Como nenhum outro dossiê em seu arquivo, *A linguagem musical* deixa transparecer o papel determinante que a ciência desempenhou na estética das vanguardas europeias nas primeiras décadas do século XX. Mais do que isso, ao retratarem o empenho com que o professor se dedica ao ensino da aluna, seus documentos refletem o peso da adesão de Mário de Andrade a uma teorização que ele mesmo procurou abraçar desde o início da década de 1920, quando do preparo das lições que comporiam *Introdução à estética musical*, e que se sente ao longo de toda a sua produção, ligada não apenas à Música, mas também à Literatura e às Artes Plásticas.

O conjunto de documentos que compõem nosso objeto de pesquisa conserva singularidades que escapam ao habitual das teses elaboradas no campo da Musicologia, presas, de modo geral, aos domínios da História e da Análise Musical. De fato, uma das principais dificuldades encontradas durante a execução da tese foi justamente identificar uma metodologia capaz de deflagrar as potencialidades de estudo que o manuscrito poderia oferecer naquela área do conhecimento.

Em termos de aparato de investigação, nossa pesquisa filia-se ao projeto temático FAPESP *Estudo do processo de criação de Mário de Andrade nos manuscritos de seu arquivo, em sua correspondência, em sua marginália e em suas leituras*, coordenado pela Prof^a Dr^a Telê Ancona Lopez no Instituto de Estudos Brasileiros entre 2006 e 2011. O projeto, que contou com a colaboração dos Profs. Drs. Flávia Camargo Toni e Marcos Antonio de Moraes, e em cujas reuniões de leitura e de análise de dossiês pude participar durante dois anos da pesquisa, representou a evolução de ideias que direcionaram trabalhos daquela pesquisadora e de seus alunos desde 1974, ideias estas que, inicialmente, concentraram-se em torno do estudo da biblioteca de Mário de Andrade e que, a partir de 1988, estenderam-se à crítica genética.⁴ Tendo em vista que a conclusão do projeto temático em absoluto invalida seus fundamentos e propósitos, ao contrário, legitima alguns dos trabalhos mais importantes sobre o pensamento do autor, seja na esfera da música que da

---

⁴ LOPEZ, Telê Ancona. A criação literária na biblioteca de Mário de Andrade, p. 34.

literatura⁵, ele é aqui tomado como ponto de partida para esclarecer as bases metodológicas de nossa pesquisa.

Preservados no seio do acervo completo de Mário de Andrade, os manuscritos, que materializam a criação do escritor, do teórico, crítico e historiador da literatura e das artes, bem como do musicólogo e professor de Estética e de História da Música, devem ser estudados de forma crítica, inseridos no âmbito do arquivo e da biblioteca do polígrafo. Voltado, eminentemente, para a reflexão sobre o processo criativo andradiano, o projeto temático apoiou-se nos fundamentos teóricos e metodológicos da arquivística e da codicologia, da crítica genética e dos estudos sobre bibliotecas de escritores, entre outros.⁶ Logo, a pergunta que aqui se apresenta é: qual a validade de tais fundamentos frente do estudo manuscrito *A linguagem musical*?

Efetivamente, o primeiro problema imposto pela pesquisa foi a própria constituição de seu objeto. Por se tratar de fonte primária ainda não catalogada, a organização e a análise documentária do dossiê firmaram-se como primeira etapa de nossa investigação. A classificação do manuscrito, isto é, a restituição da ordem cronológica de suas partes, seguiu as normas estabelecidas pelo projeto temático, buscando decodificar um possível trajeto da criação e, ao mesmo tempo, incorporar notas de pesquisa de caráter historiográfico e genético.⁷ Com o auxílio da codicologia, disciplina que permite a descrição material e a análise dos papéis e instrumentos de escrita, foi possível identificar momentos prováveis da redação, não obstante a datação de muitos documentos tenha sido orientada por referências a trechos do manuscrito na correspondência entre Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade.

Quando reunidos em dossiê, os documentos que compõem *A linguagem musical* possibilitam a reconstituição de um processo de criação, montagem, contudo, sujeita a equívocos, suposições e questões insolúveis. É preciso lembrar que a análise

---

⁵ Para a leitura de trabalhos realizados segundo a mesma base teórica, ver: TONI, Flávia Camargo: *Café, uma ópera de Mário de Andrade*: estudo e edição anotada. Tese apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de livre-docente, 2004. LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade*: ramais e caminho. São Paulo: Duas Cidades, 1972. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e siècle; Brasília: CNPq, 1988.

⁶ LOPEZ, Telê Ancona. Os manuscritos no arquivo e na biblioteca de Mário de Andrade. Texto apresentado pela autora na mesa-redonda *Estudo do processo de criação de Mário de Andrade*, realizada durante o XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, em 16 de julho de 2008. A sessão contou com a participação dos professores Flávia Camargo Toni e Marcos Antonio de Moraes. Disponível em: http://www.ieb.usp.br/marioscriptor_2/congressos/os-manuscritos-no-arquivo-e-na-biblioteca-de-mário-de-andrade.html.

⁷ *Ibidem*.

e interpretação do manuscrito não apreendem professor e aluna na particularidade de seus caminhos e que coube à pesquisa compreender a complexa teorização subjacente à escrita.⁸ Isso só foi possível graças a um rigoroso plano de estudo que envolveu a leitura do manuscrito, a leitura das obras consultadas por Oneyda Alvarenga na biblioteca de Mário de Andrade durante a redação das versões de 1933 e 1935 e a leitura de autores contemporâneos, estudiosos do modernismo, que impuseram uma visão crítica do manuscrito. Essas leituras tiveram, como pano de fundo, o conhecimento da obra do musicólogo em seu conjunto.

Quanto à validade da crítica genética, a pergunta que emerge é: qual seu campo de intervenção na tese? Com um modelo teórico constituído no domínio da escritura literária, a crítica genética definiu como objeto próprio os manuscritos de trabalho de escritores, enquanto portadores dos traços visíveis da gênese de suas obras. Tendo como objetivo estudar a dinâmica de um texto em criação, o método genético implica um protocolo preciso de procedimentos – reunir, decifrar, classificar, e transcrever documentos autógrafos e datiloscritos –, cuja finalidade é estabelecer o prototexto, isto é, o conjunto de todos os testemunhos escritos que tenham contribuído para a elaboração de uma obra, tenha sido esta publicada ou não.⁹ Sabe-se que a abordagem do ponto de vista da escritura propriamente dita, observadora das inúmeras etapas e versões, dos processos de concepção e de realização, dos aspectos de textualização e que se propõe ao estudo de um processo criativo, é específica da crítica genética. Sabe-se igualmente que esse modelo de análise, válido para o estudo dos manuscritos literários, pode ser aplicado em outras disciplinas, desde que consideradas algumas adaptações.¹⁰

Realmente, existem determinados aspectos de *A linguagem musical* que ensejaram questionamentos ao se buscar uma validação metodológica para a crítica genética. Como designar, por exemplo, um manuscrito no qual a noção de autor aparece diluída entre professor e aluna? Seria plausível, no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros, localizar o dossiê tanto na série Manuscritos Mário de Andrade

---

⁸ *Ibidem*.

⁹ Cabe, aqui, esclarecer algumas questões de terminologia: nesta tese, o termo “manuscrito” designa todas as etapas redacionais de *A linguagem musical*; “manuscrito definitivo” nomeia a última versão conhecida, ou seja, aquela elaborada como exemplar destinado à edição, em 1944; “manuscrito de trabalho”, “rascunho”, “dossiê genético” ou “prototexto” denominam todas as etapas que precedem o “manuscrito definitivo”. Ver: GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética*, p. 103-106; 332.

¹⁰ BIASI, Pierre-Marc de. O horizonte genético. In: *Criação em processo*: p. 219-221.

como na série Manuscritos de Outros Escritores. Qual o interesse em decifrar o prototexto de uma obra teórica, onde a finalidade da escrita, secretamente desenhada quatro mãos, não é artística, mas expositiva? E, finalmente, de modo mais importante, dois problemas principais emergem da observação do manuscrito. Primeiro: o que nos ensinam esses conjuntos diversos de anotações que, em princípio, deveriam ser lidos apenas por Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga? Segundo: em que nos questionam os documentos preparatórios de uma obra teórica como *A linguagem musical*?¹¹

Almuth Grésillon e Pierre-Marc de Biasi, pesquisadores ligados ao Institut des Textes et Manuscrits Modernes, na França, tecem considerações que parecem responder alguns dos questionamentos levantados pela natureza particular do manuscrito. Ao analisar o problema da viabilidade teórica da crítica genética no estudo de processos escritos não literários, Grésillon¹² enfatiza que esse modelo deve evocar uma posição crítica do pesquisador, o que lhe faculta ser orientado por seu próprio sistema de avaliação ao reconstruir as etapas de uma produção textual.¹³ Ressalta, ainda, que é lícito utilizar a perspectiva genética como método complementar na análise de textos escritos em outros domínios, como no campo pedagógico. No caso específico de *A linguagem musical*, o processo de enunciação escrita possibilitaria verificar, com precisão, de que modo o discurso de Mário de Andrade é selecionado, copiado, reutilizado em citação, deformado e transformado até que integre, sem deixar vestígio, no texto que está sendo escrito por Oneyda Alverenga.¹⁴ Por último, amplia a extensão dada ao termo “vestígios da gênese” ao propor que todo documento diretamente relacionado à produção do texto seja associado aos manuscritos autógrafos como “parte ativa” no processo de criação.¹⁵ Logo, no Acervo Mário de Andrade, documentos como correspondência, artigos de imprensa, documentação pessoal e profissional, manuscritos e obras consultadas para a redação integrariam o universo de *A linguagem musical*.¹⁶

---

¹¹ Esses questionamentos constituem um dos problemas centrais da obra de Almuth Grésillon. Cf. *Elementos de crítica genética*.

¹² GRÉSILLON, Almuth. “Para uma teoria genética: estética, história, escritura.” In: *Elementos de crítica genética*, p. 265-291.

¹³ *Ibidem*, p. 267.

¹⁴ *Ibidem*, p. 283.

¹⁵ *Ibidem*, p. 281.

¹⁶ LOPEZ, Telê Ancona. Manuscrito: dimensões. *Manuscrita – Revista de Crítica Genética*, p. 40; GRÉSILLON, Almuth, *op. cit.*, p. 40-45; 281.

Diante do exposto, asseveramos que não se trata, aqui, de recusar o estudo genético de *A linguagem musical*, mas de observá-lo em função dos objetivos traçados para a tese elaborada na área da Musicologia. Em se tratando de um texto teórico, entendemos que privilegiar a análise do manuscrito, circunscrevendo nosso objeto de pesquisa, exclusivamente, aos traços escritos de sua gênese, implica uma limitação metodológica que não cabe aos objetivos da pesquisa. Por essa razão, ainda que a organização de um dossiê genético subentenda uma fase de transcrição, durante o empreendimento da tese percebemos que, diferentemente do estudo de manuscritos literários, onde tal procedimento visa restituir as sucessivas operações de escritura – acréscimos, substituições, supressões – incluindo a totalidade do original, aqui a transcrição deveria estar limitada a segmentos particulares do prototexto.¹⁷ Quando necessária a citação do manuscrito, utilizamos ao método linearizado de transcrição,¹⁸ atualizando a ortografia e anexando a reprodução do fac-símile em casos particulares. Frisamos que, na presente tese, o dossiê genético tem, prioritariamente, valor de instrumento de pesquisa, sendo o campo de intervenção da crítica genética limitado a situações específicas do prototexto, como método complementar na demonstração de nossa hipótese.

Em analogia com o pensamento de Pierre-Marc de Biasi, que, no ensaio “O horizonte genético”¹⁹, reflete sobre a validade do método genético em textos não literários, observamos que os rascunhos, com sua complexidade e riqueza inerentes, proporcionam uma margem muito mais ampla à pesquisa quando comparados ao manuscrito definitivo. O esmorecimento da problemática modernista que se pode verificar na versão preparada para a publicação diz respeito às exigências impostas por um texto que se pretendia livro didático para os conservatórios musicais em nosso país. Como em toda obra teórica, as incertezas e contradições que ocupavam o pensamento prototextual tiveram de dar lugar a um texto fixo em sua forma e sentido. O que ocorre, no entanto, é que essa aparente finitude subtrai o que há de mais fecundo para o estudo do manuscrito. As questões sem respostas, as lacunas, os

---

¹⁷ Segundo as concepções francesa e brasileira, a edição genética, isto é, a edição que apresenta todos os testemunhos de uma gênese na ordem cronológica de seu aparecimento, pressupõe a reprodução individual de todos os manuscritos do prototexto. GRÉSILLON, *op. cit.*, p. 246, 331.

¹⁸ A transcrição diplomática é a reprodução datilográfica de um manuscrito que respeita fielmente a disposição topográfica – página, linha, margem e reescrituras – do original. A transcrição linearizada é a “reprodução datilográfica de um manuscrito que transcreve todos os elementos do original, mas sem respeitar a topografia da página.” GRÉSILLON, *op. cit.*, p. 168-169, 335

¹⁹ BIASI, Pierre-Marc de, *op. cit.*, p.219-227.

pontos frágeis e as dúvidas jamais solucionadas que, antes, marcavam a dinâmica do trabalho escrito a quatro mãos, são suprimidas em favor de preceitos mais simples e menos questionáveis. Como ressalta o crítico francês, o instante em que o texto é finalmente passado a limpo torna-se aquele da restrição e do engessamento. Esse fenômeno, segundo Biasi, pode ser extremo quando a redação foge ao domínio do autor, caso percebido em obras teóricas elaboradas por alunos a partir sínteses de anotações de aulas, que oferecem uma imagem estática das ideias do professor.²⁰ Esse tipo de evolução é o mesmo que se pode observar em *A linguagem musical*. De um lado, os rascunhos, cuja leitura, quebrada pelas intervenções de Mário de Andrade, mostra a tensão entre o professor, preocupado com a transmissão de um saber, e o intelectual, que questiona esse mesmo saber. De outro, o texto linear de Oneyda Alvarenga, deixando transparecer uma falsa imagem de completude do discurso teórico.

Os rascunhos são, portanto, traços conservados de um cenário riquíssimo, uma vez que constituem o espaço que registra a contingência da relação entre professor e aluna frente ao estudo sobre estética musical, realizado na biblioteca de uma das figuras centrais do modernismo brasileiro. A versão de 1944, por sua vez, perde tal contingência. O tempo da escritura desenha a transformação da aluna em musicóloga, que agrega, ao manuscrito, os capítulos “Aspectos históricos da linguagem musical” e “Como ouvir música”, preparados em função de suas atividades na Discoteca Municipal do Departamento de Cultura de São Paulo. Outro fato relevante que justifica nosso olhar sobre os rascunhos advém do exame das notas que serviram à revisão final do texto, elaboradas em conjunto por Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade, possivelmente em 1944. Elas mostram que, por trás do pretenso acabamento da obra, subjazem dúvidas perpetradas desde o início do trabalho, em 1933. O manuscrito, nesse sentido, revela a permanência de um problema incessantemente realimentado na trajetória intelectual de seus autores, mas jamais solucionado.

Se, por um lado, nossa pesquisa está submetida aos limites materiais de seu objeto, por outro, entende que essa limitação, de ordem metodológica, na verdade deixa transparecer o contexto dentro do qual a gênese do manuscrito se insere. *A linguagem musical* expõe o sistema de ensino peculiar a Mário de Andrade, que desde

---

²⁰ *Ibidem*, p. 222-224.

muito cedo passou a usar o espaço do magistério para abordar questões cruciais à sua contemporaneidade. O manuscrito, desse modo, revela a medida do diálogo que o professor trava com o modernismo estético nas leituras em sua biblioteca. Assim, não é por acaso que a “Bibliografia” por ele selecionada mostra o desejo de reunir obras que pudessem indicar à aluna o caminho de uma pesquisa que ele mesmo trilhou ao se debruçar sobre o estudo do tema, apresentando-lhe as principais correntes de pensamento que fundamentaram a arte moderna na transição entre os séculos XIX e XX.

A biblioteca de Mário de Andrade começa a ser explorada por ocasião do projeto de pesquisa pioneiro coordenado pelo Prof. Dr. Antonio Candido de Mello e Souza na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, entre 1963 e 1968. Destacando o valor das anotações marginais nas obras da biblioteca constituída pelo autor de *Pauliceia desvairada*, o projeto teve, como resultado, três dissertações de mestrado elaboradas na área de Teoria Literária e Literatura Comparada por Nites Therezinha Feres, Maria Helena Grembecki e Telê Ancona Lopez. Esta última, após a transferência do Acervo Mário de Andrade para o Instituto de Estudos Brasileiros, em 1968, deu seguimento ao estudo da biblioteca do escritor, tomando, como ponto de reflexão, a questão da intertextualidade na criação do polígrafo. Para a pesquisadora, os livros que se convertem em matrizes da criação, transformando-se, desse modo, em provas concretas do diálogo intertextual, dão a conhecer a dimensão de Mário de Andrade, ao mesmo tempo, leitor e escritor.

Dois tipos de matrizes consolidam essa biblioteca formada por quase 20 mil títulos: a implícita, na qual o diálogo, velado no livro sem anotações, verte-se na apropriação, transfigurada no trabalho do artista e do teórico; e a explícita, na qual o diálogo se materializa como manuscrito na marginália. Este termo, vale lembrar, denota o conjunto de notas que os leitores incluem nas margens e entrelinhas de livros e periódicos e que, por vezes, também ocupam os versos das capas, as folhas de guarda ou mesmo folhas manuscritas anexadas aos volumes. No caso específico de Mário de Andrade, matrizes e marginália convertem-se em precioso objeto de reflexão para o estudo da gênese de suas obras, uma vez que o autor tinha por hábito descartar seus originais de livros e de textos para imprensa antes da publicação.²¹

---

²¹ LOPEZ, Telê Ancona. Os manuscritos no arquivo e na biblioteca de Mário de Andrade.

Buscamos, neste ponto da Introdução, esclarecer alguns aspectos relacionados à dinâmica de trabalho com o manuscrito. Para tanto, apresentamos um evento específico que, ao mesmo tempo, pode apontar um dos principais elementos de ligação entre as diversas partes de *A linguagem musical*.

Em 1934, todas as quartas-feiras à tarde, Mário de Andrade recebia em sua casa um grupo de alunos cujas “teses” de História da Música haviam sido consideradas merecedoras de se transformar em livro. Nesse período de estudos compartilhado com outros alunos, enquanto o mestre trabalhava em sua escrivaninha²², Oneyda Alvarenga começa a pesquisa que conduziria a revisão e a ampliação da “tese” vencedora do primeiro prêmio no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo no ano anterior.²³ No estúdio decorado com mobiliário inspirado em revistas da vanguarda alemã²⁴, a aluna entra em contato com a bibliografia que encerrará a versão de 1935 de *A linguagem musical*. Após a leitura dos livros, em cinquenta envelopes intitulados segundo os assuntos a serem desenvolvidos em cada capítulo, Oneyda reúne folhas destacadas de bloco, onde anota, em letra impecavelmente desenhada, trechos mais significativos no parecer do professor.

Entre as fichas de leitura reunidas, uma, em particular, chama a atenção. Dentro do envelope denominado “Prazer artístico (o penoso no)”, uma folha de bloco, sem título, registra o típico procedimento pedagógico de Mário de Andrade. À possível citação de um fragmento do capítulo “La jouissance de l’art” de *Esquisse d’une philosophie de l’art*, livro de Edgar de Bruyne publicado em 1930²⁵, segue-se o comentário do professor que, aderindo às suas habituais estratégias de ensino, vistas igualmente na correspondência²⁶, provoca a dúvida, exigindo da aluna o questionamento sobre um tema sempre lacunar em sua própria obra, a saber, a questão do “belo horrível”:

---

²² ALVARENGA, Oneyda. *Cartas*, nota 5, p. 65-66.

²³ *Idem*. Conversa com o escritor. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 11 fev. 1962. Roda Gigante, s.p. Centro Cultural São Paulo. Arquivo Multimeios, Documentos 86 e 87.

²⁴ Para o assunto ver: PAULA, Rosângela Asche de. Mário de Andrade designer aprendiz e os móveis batutas da Rua Lopes Chaves. *D. O. Leitura*, ano 19, n. 3, São Paulo, p. 14-21 mar. 2001.

²⁵ BRUYNE, Edgar de. *Esquisse d’une philosophie de l’art*. Trad. Léon Breckx. Bruxelas: Albert Dewit, 1930. (MA)

²⁶ Cf. MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar*.

“O que perturbasse, o que influísse desagradavelmente sobre a vida orgânica, nunca seria percebido como prazer pela consciência.” Verdade, d. Oneyda? E o chamado “belo horrível”? E o prazer dos que se deleitam em histórias policiais, em narração de crimes? Os que apreciam o estado de tensão angustiosa em que nos põem os romances de mentiras? Em todo caso estará certo? Porque mesmo nesses casos, paradoxalmente o prazer consiste justamente na emoção dolorosa.

No mesmo envelope, Oneyda Alvarenga reuniu uma segunda ficha de leitura, nomeada “O penoso no prazer estético (De Bruyne)”, contendo a transcrição e a tradução de outro trecho da obra do filósofo belga:

O ‘penoso’ no prazer estético. (De Bruyne) ‘Les 2 états affectifs, l’agréable et le désagréable, sont pour ainsi dire 2 aspects d’un même phénomène. On ressent du plaisir de ce qui émeut péniblement et on se plaît à ce qui nous remplit de terreur.’ Fato da vida quotidiana. Razão das criações do ‘horrrível e do anormal’ entre certos artistas.... ‘mais il y a là quelque chose de plus; elles tiennent compte du penchant mystérieux de la nature humaine vers la joie née de la douleur et vers la douleur née du plaisir.’ A explicação do contraste dos estados afetivos se encontra na definição geral do conhecimento estético: ‘Quand nous jouissons esthétiquement d’un objet, nous nous plaisons à cet objet, non dans la mesure qu’il est réellement agréable ou moralement bon, mais en tant qu’on le contemple par intuition.... Sentir esthétiquement une chose laide, c’est se rendre compte en même temps de toutes sortes de sentiments pénibles en tant qu’elle est laide, et de toutes sortes de sentiments agréables, en tant qu’on la contemple. La répugnance pour laide peut vaincre le plaisir de la connaissance, si les facultés volontaires sont pratiquement émus; mais jamais ou très rarement le plaisir de la contemplation fera disparaître la laideur naturelle et les sentiments qu’elle évoque. De même le sentiment est défini d’une manière toute différente d’après l’absence ou la présence du caractère de réalité de l’objet.’ (Edgar de Bruyne – Esquisse d’une philosophie de l’art, 221-2 Trad. de Léon Breckx. Librairie Albert Dewit, Bruxelles, 1930).²⁷

Na versão de 1935, as duas fichas se complementam na nota de rodapé de número “(I)” do capítulo “Prazer Musical” feita em observação ao seguinte trecho: “Sobre a base da sensação constrói-se o mundo da arte. Todo prazer artístico tem uma parte puramente fisiológica, caracterizando-se por um estado geral de euforia. A arte precisa agradar primeiro aos sentidos e ao corpo.” Mário de Andrade sublinha, a lápis vermelho, “aos sentidos e ao corpo”, ligando o trecho à nota de rodapé, cuja margem é também riscada pelo professor:

---

²⁷ O trecho transcrito por Oneyda Alvarenga na verdade corresponde às páginas 219-220 do livro de Edgar de Bruyne.

(I) Então, o que perturbasse, o que influísse desagradavelmente sobre a vida orgânica, nunca seria percebido como prazer pela consciência. Mas existe aquilo que toda a gente chama de ‘belo horrível’; existe o prazer dos que se deleitam em histórias policiais, em narração de crimes; existem os que apreciam o estado de tensão angustiosa em que os romances de aventuras nos põem? O próprio Romantismo encheu a arte de dor e de pesadelos, levou as criações artísticas a um excesso de vibração que se tornara e se torna penoso para o contemplador. Mesmo nesses casos está certo: porque o prazer consiste justamente e paradoxalmente na emoção dolorosa. De Bruyne observa que uma coisa feia pode despertar toda espécie de emoções desagradáveis como coisa feia ao mesmo tempo que toda espécie de emoções agradáveis como coisa contemplada. E acredita que a busca do penoso no prazer estético resulta da ‘tendência misteriosa da natureza humana para a alegria nascida da dor e para a dor nascida do prazer’ (Edgar de Bruyne – ‘Esquisse d’une philosophie de l’art’, 221-2).²⁸

Não se sabe ao certo qual teria sido a cronologia dos fatos quando da revisão do manuscrito. Contudo, como dito anteriormente, o exame do dossiê mostra a permanência de um problema sempre conflitante nos escritos do autor. Duas notas,

²⁸ À margem desta nota: traço vertical a lápis vermelho, possivelmente de Mário de Andrade, e a nota de Oneyda Alvarenga a lápis preto: “Cortar”

em especial, apontam nessa direção. A primeira: “Cap. V/ P. 76 / V. o caso do Belo Horrível”, presente no envelope “Linguagem musical – Observações para a correção”:

A segunda: “Cap. V/ p. 76 – Pensar sobre o caso do ‘belo horrível’”:

Acompanhando algumas das leituras e anotações marginais do musicólogo sobre esse tema nos livros de sua biblioteca, é possível observar, lado a lado, textos que incorporam um dos aspectos mais complexos da teorização modernista inoculados de linguagem poética e humanitarismo cristão. É assim que à página quatro do *Manual de estética* de Mário Pilo, mais precisamente à margem da

afirmação de que “o belo é o que apraz”, presente no capítulo “O belo sensorial”, Mário de Andrade inscreve a seguinte nota: “Carlos mata a Pedro. João inimigo de Pedro, fica satisfeitiíssimo com a morte deste. O assassinato lhe apraz, apesar de condenável, que belo será este? – A Joaquim, agradam as caçadas noturnas ao macuco, em busca de que belo era ele?!...”

No final do século XIX a estética tomou para si a tentativa de delinear as fronteiras entre o belo e o feio, o prazer e a dor. Esse aspecto, que deve ser entendido como um traço essencial de modernidade, fundamentado na estética evolucionista²⁹, é impiedosamente eliminado do manuscrito definitivo de *A linguagem musical*. Esse traço, entretanto, é o que permite explicar a instigante mescla entre a arte culta, o primitivo e o patológico que caracteriza não apenas a tese de Oneyda Alvarenga, mas o conjunto da obra de seu professor.

A tese está dividida em ensaios. O dossiê de *A linguagem musical*, ampliado pelo diálogo epistolar entre professor e alunos e pela vasta documentação que registra a atuação de Mário de Andrade no magistério, abre uma vereda para o estudo dos conceitos pedagógicos concebidos nos anos de formação e enriquecidos com a maturidade intelectual e artística. Em “Mário de Andrade e o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo” e “Mário de Andrade ensina estética”

²⁹ GORDON, Rae Beth. *Dances with Darwin*, p. 103.

investigamos as circunstâncias que permeiam o projeto pedagógico do professor, tomando como referência aquele estabelecimento de ensino. O manuscrito de Oneyda Alvarenga evidencia o peso das teorias da arte moderna no pensamento musical das primeiras décadas do século XX. No Brasil, as primeiras tentativas de aproximação entre conceitos das vanguardas e da musicologia são feitas por Mário de Andrade. No ensaio “Musicologia e modernismo na biblioteca de Mário de Andrade”, pretendemos analisar tal aproximação a partir de “Debussy e o Impressionismo”, texto publicado na *Revista do Brasil* em 1921. Em “Lirismo e arte na poesia e na música”, trabalhamos a hipótese de que o debate sobre a criação de *A menina boba* tenha servido de prólogo para *A linguagem musical*. Escritas por Oneyda Alvarenga quando aluna de Mário de Andrade, essas duas obras não mostram apenas música e poesia como convergência de afinidades profícuas entre mestre e discípula; elas permitem entrever que para ambas existiu uma mesma teorização subjacente.

Mário de Andrade e o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo

1. Introdução

No início da década de 1920, Mário de Andrade, impelido pelo ofício de ensinar e pela campanha modernista, dedica-se ao estudo sistemático das teorias que estruturam os movimentos das vanguardas. Para remediar as lacunas da formação autodidata, amplia o âmbito de suas leituras, desejando firmar conhecimento e diminuir o descompasso em relação à Europa. Aos poucos, manifesta-se o conflito do intelectual moderno na lida diária com o ensino retardatário do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, instituição que, paradoxalmente, contribuiu para sua formação.

2. Aprendendo o ofício de ensinar

Mário de Andrade não se fez homem erudito com facilidade. Cartas, depoimentos e a própria ficção do escritor mostram que o gosto pelos estudos foi tardio. Aluno pouco interessado até os quinze anos de idade, apenas em 1909, ano em que conclui o bacharelado de Ciências e Letras no Ginásio Nossa Senhora do Carmo, é que começa a demonstrar interesse pelo estudo de piano, inicialmente orientado pela mãe, Maria Luísa de Moraes Andrade, e pela tia, Ana Francisca de Almeida Leite de Moraes. De “caso perdido”³⁰, transforma-se em estudioso aplicado, preocupado com a própria formação intelectual. Passa a frequentar concertos e exposições, adquire livros e obras de arte.³¹ Essa imagem, tão bem construída pelo escritor no relato feito à Oneyda Alvarenga em 1940, revela, de fato, um aspecto que determinaria o caminho trilhado pelo professor no magistério, isto é, a convicção de não se ensina Música, mas Arte:

Que mistério, que intuição, que anjo-da-guarda, [...], quando aos 16 anos e muito resolvi me dedicar à música, me fez concluir instantaneamente que a música não existe, o que existe é a Arte?... E desde então, [...] assim como estudava piano, não perdia concerto e lia a vida dos músicos, também não perdia exposições plásticas, devorava histórias da arte, me atrapalhava em estéticas mal

---

³⁰ ANDRADE, Mário de. Vestida de preto. Rio, 1939 – São Paulo, 17 fev. 1943. In: *Contos novos*, p. 9-19.

³¹ LOPEZ, Telê Ancona. Cronologia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/Universidade de São Paulo, n. 36, p. 247-256, 1994.

compreendidas, estudava os escritores e a língua, e, com que sacrifícios nem sei pois vivia de mesada miserável, comprava o meu primeiro quadro!³²

Em 1911, então com dezessete anos, Mário de Andrade ingressa no terceiro ano do Curso de Piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde o convívio, elucidado com precisão irônica em carta endereçada a Renato Almeida, em 1927, será marcado pela franca oposição entre a sua geração e a de seus mestres: “[eu] gostando de Wagner quando inda ninguém gostava dele, depois gostando de Debussy quando os outros principiavam gostando de Wagner e afinal dando pra... futurista como você já sabe, eta destino engraçado!”³³

Em sua crítica jornalística, quem estreia é o aluno do Conservatório Dramático e Musical, em 11 de setembro de 1915, na seção “Notas de Arte” do jornal *O Commercio*, de São Paulo, onde noticia a abertura da temporada da Sociedade de Concertos Clássicos, promovida por aquela instituição. Pode-se ver então o jovem de vinte e cinco anos que talvez acreditasse ousar ao reclamar a presença dos “modernos da *jeune école*” no programa que contou com a participação da pianista Elvira da Fonseca sob a regência de Emil Pavlovsky.³⁴ Poucos anos depois, em 1918, Mário, recém-formado, arrisca-se na erudição incipiente do artigo dedicado ao antigo professor de piano, Giuseppe Wancolle, publicado na seção “Música Moderna” de *A Gazeta*, jornal em que passara a atuar como cronista e crítico musical.³⁵ Trata-se de um texto importante para acompanhar o desenvolvimento do pensamento estético de Mário de Andrade, em parte porque reflete os anos de aprendizado no Conservatório. Expondo uma fragilidade crítica e teórica que será apaziguada com a maturidade intelectual e artística, o professor, que, nessa época já apresentava as primeiras audições de seus alunos³⁶, relaciona os adjetivos “moderno” e “caótico” para descrever a arte de seu tempo: “evidentemente nunca se aproximaram tanto os dois adjetivos; e não há diferença alguma que os distinga quando pelo adjetivo ‘moderno’

---

³² ANDRADE, Mário de. Carta a Oneyda Alvarenga 14 set. 1940, p. 270-271.

³³ Carta a Renato Almeida. São Paulo, 10 abr. 1927. In: NOGUEIRA, Maria Guadalupe Pessoa. Edição anotada da correspondência Mário de Andrade e Renato de Almeida, p. 208.

³⁴ ANDRADE, Mário de. No Conservatório Dramático e Musical: Sociedade de Concertos Clássicos. *O Commercio*, São Paulo, 11 set 1915. Notas de Arte. “Recortes III”, p. 26 – Álbum R35. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

³⁵ ANDRADE, Mário de. Para Giuseppe Wancolle, I e II. *A Gazeta*, São Paulo, 31 jun. e 7 ago. 1918, s.p. Série Matéria Extraída de Periódicos. Álbum R34, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

³⁶ Até setembro de 1919, Mário de Andrade apresentará, ao menos, quatro audições de alunos de piano do Conservatório Dramático e Musical. Série Documentação Profissional 1, n. 32 a 36, 1918/1919. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

se aquilata do estado atual das literaturas e da música.” Sem a dimensão de cunho crítico que, futuramente, marcará os textos do autor, o artigo mostra-o ainda pouco à vontade na interlocução com a música moderna, preso, talvez, às restrições impostas pela própria instituição de ensino em que lecionava.

Diferentemente do texto de estreia no jornalismo, em 1915, “Para Giuseppe Wancolle” traz o respaldo bibliográfico consultado pelo autor. Apenas três. *Musiciens français d’aujourd’hui* (1911), de Octave Séré, pseudônimo de Jean Poueigh, suposto defensor da música de vanguarda, mas membro da Ligue Nationale pour la Défense de la Musique Française, que tinha, entre seus objetivos, a proibição de música contemporânea em solo francês.³⁷ *Claudio Debussy e la musica contemporanea* (1918), de Agostino Cameroni, crítico musical italiano associado ao periódico ultracatólico *Vita e Pensiero* e uma das figuras centrais na querela sobre a música do compositor futurista Luigi Russolo.³⁸ *École buissonnière: notes et souvenirs* (1913), de Camille Saint-Saëns, defensor da tradição musical francesa em detrimento da música alemã, principalmente a composta por Richard Wagner.³⁹ Dentre as “Obras citadas” no final do artigo, apenas a de Saint-Saëns, aliás, sem nenhuma nota de leitura no capítulo associado àquele, foi localizada nas estantes de Mário de Andrade. Octave Séré foi “citado de segunda mão por não ter sido possível ainda conseguir o livro” (adquirido mais tarde na sétima edição, de 1921) e Agostino Cameroni terá sido lido possivelmente na biblioteca do Conservatório Dramático e Musical. Esta, aliás, com um acervo que impressionava tanto pelo número quanto pela singularidade de livros e partituras, assume papel imprescindível nos escritos do musicólogo. Na bibliografia originalmente ordenada por ele para o estudo *Na pancada do ganzá*⁴⁰ pode-se rastrear a leitura de títulos ausentes de sua biblioteca pessoal, mas localizados entre os exemplares da instituição.⁴¹ Alguns desses títulos, como *Arbeit und Rhythmus* (1902), de Karl Bücher, e *Le langage musical: étude médico-psychologique* (1911), de Ernest Dupré e Marcel Nathan, são fundamentais para a compreensão das concepções estéticas de Mário de Andrade.

---

³⁷ FULCHER, Jane F. *The composer as intellectual*, p. 84.

³⁸ CHESSA, Luciano. *Luigi Russolo, futurist*, p. 133.

³⁹ Camille Saint-Saëns. Grove on-line: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/>

⁴⁰ ANDRADE, Mário de. Bibliografia de *Na pancada do ganzá* e do Dicionário Musical Brasileiro (Ordenação original de Mário de Andrade). In: _____. Dicionário musical brasileiro. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni (Coord.). Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1989, p. 634-686.

⁴¹ *Ibidem*, p. 589-633.

3. Refletindo sobre o ensino musical

A abertura para essas concepções remonta às aulas ministradas por Wenceslau de Queiroz, catedrático de Estética quando Mário ainda era aluno do Conservatório. Em “Rezas do Diabo”⁴², crítica ao livro póstumo do ex-professor publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1939, Mário recupera a memória desse tempo em um relato nostálgico e de veio autobiográfico. Evocando os nomes de Lúcia Branco da Silva e de Nair de Carvalho Medeiros⁴³, colegas de classe que teriam testemunhado os debates travados com o mestre, o agora ocupante da mesma cadeira de ensino confessa:

Eu era, desconfio, o tipo do espertinho, e Wenceslau de Queiroz gostava de mim. Muitas vezes ele puxava de propósito a discussão, e esta se prolongava além das aulas, indo muitas vezes terminar na Secretaria do Conservatório, onde ele me levava no ardor da conversa. Hoje, desconfio que ele tinha um disfarçado orgulho de mim, e me queria dar por espetáculo aos outros professores, lhes mostrando o aluno que fazia.

Essa visão, ainda que ficcional, contrasta, no mesmo artigo, com a narrativa coberta de pesar, escrita por quem viveu os acontecimentos que antecederam a Semana de Arte Moderna.

Após a morte de Wenceslau de Queiroz, em janeiro de 1921, Mário de Andrade assume o ensino de estética musical. Todavia, ao longo daquele ano, algumas afirmações vanguardistas tiveram repercussão imediata na vida do jovem professor. Basta lembrar o artigo “O meu poeta futurista”, publicado no *Jornal do Comércio* de São Paulo, no qual Oswald de Andrade transcreve versos de *Paulicéia desvairada*, vinculando a identidade do autor ao corpo docente do Conservatório. Sabe-se que a indignação provocada por esse episódio teve como consequência não apenas a perda de alunos⁴⁴, mas a instauração de um mal-estar no meio conservador em que o pesquisador do modernismo passara a ensinar.

---

⁴² ANDRADE, Mário de. Rezas do Diabo. *O Estado de S. Paulo*, 5 fev. 1939. Série Matérias Extraídas de Periódicos, álbum 37, n. 7, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

⁴³ As pianistas Nair de Carvalho Medeiros e Lúcia Branco da Silva ganharam do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo prêmios de viagem à Europa. França e Bélgica, respectivamente. Ver: ARAÚJO, Estefânia Castro Gomes de. *João Gomes de Araújo: sua vida e suas obras e as comemorações de seu primeiro centenário de nascimento*, p. 103.

⁴⁴ BRITO, Mário da Silva Brito. *História do modernismo brasileiro*, p. 227-232.

“Rezas do Diabo” enfatiza esse mal-estar, que se explicita de forma contundente com a eliminação da cadeira de Estética quando Mário de Andrade a ela sobe como catedrático. No artigo, o professor atribui a decisão do Conservatório à concepção de ensino musical por ele defendida em suas atividades no magistério. Referindo-se, especificamente, à última lição, possivelmente ministrada em outubro de 1921⁴⁵, lembra o quanto insistira com os alunos que apenas o estudo sério de estética e história lhes permitiria desenvolver capacidade crítica para transformá-los em artistas aptos a compreender a natureza de qualquer obra musical. O desenvolvimento desta capacidade visava ao que ele costumava chamar de “interpretação livre”, isto é, a solução dos problemas impostos pelo fazer artístico a partir da formação intelectual adquirida pelo próprio músico.⁴⁶

É certo que essa visão divergia daquela oferecida por seus pares. No entanto, a inadequação de Mário de Andrade parece ter nascido, principalmente, de seu compromisso com a arte moderna, estudada obstinadamente enquanto preparava as lições dos alunos de estética. É importante atentar-se para o fato de que nessas lições, Mário de Andrade mostrava-se incapaz de distinguir a atitude de professor da atitude de inovador que iria se firmar em fevereiro de 1922. Nesse sentido, o texto elaborado para o encerramento do curso de Estética se reveste de especial importância na medida em que vale como posicionamento intelectual e pedagógico que se manterá inalterado até 1945:

Notai bem que não houve elogio no que se disse aqui a estas inovações. O proselitismo não caberia em lições de estética a alunos de um estabelecimento de ensino. Verificam-se apenas fatos reais, que não pertencem mais ao domínio da hipótese, mas que já se

---

⁴⁵ Data anotada no final do “9º PONTO/ DA HARMONIA”, página 78 dos apontamentos de Yolanda Medici. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

⁴⁶ Esta ideia de Mário de Andrade subjaz toda a crítica dirigida ao problema do ensino musical brasileiro. Tributária, sobretudo, das teorias de Emile Jaques-Dalcroze, ela fundamenta parte do Projeto de Reforma da Organização Didática do Instituto Nacional de Música, elaborado em parceria com Luciano Gallet e Antônio de Sá Pereira, em 1931. Um estudo destinado a esse respeito mostraria que o projeto pedagógico do professor do Conservatório de São Paulo foi planejado em função de seu projeto intelectual. Inúmeros são os textos que esclarecem esta convergência. À guisa de exemplo, ver: “O piano e a menina do Conservatório”, tradução feita por Mário de Andrade de “Le piano et la demoiselle de Conservatoire” (1905). O texto de Dalcroze, originalmente publicado em *Le rythme, la musique et l’éducation* (1920), aparece em *Ariel*, a. 1, n. 5, p. 166-175, abr. 1924. Os artigos “O pai da Xênia” (1927) e “Amadorismo profissional” (1929) podem ser lidos em *Música, doce música*. “O pontapé de Mozart” e “A carta de Alba”, em *Música final*. “Na sombra das moças brasileiras” (1925) foi publicado na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, em 1994. Além de “Cultura Musical” (1935), oração de paraninfo constante em *Aspectos da música brasileira*, outros discursos podem ser localizados no arquivo de Mário de Andrade, bastando lembrar aqueles proferidos em 1922 e 1931. A resenha de *Breve curso de análise musical* (1931) também merece destaque.

concretizaram em obras aplaudidas na velha Europa. Quaisquer que sejam as ideias do professor da cadeira, procurou-se lecionar apenas o que já se assentara nos livros ou nas revistas especializadas. O que ficou explanado nestas lições não teve como objetivo arregimentar novos discípulos sob a bandeira da revolta, mas avisar-vos do que se passa em centros mais cultos, para que não vos espantasse a audição ou leitura de qualquer obra musical que, sob o ponto de vista estético, representasse orientações mais modernas.⁴⁷

O trecho citado reforça a hipótese de que o conteúdo das lições de Mário de Andrade tenha contribuído para as censuras recebidas do Conservatório. Em 9 de outubro de 1921, carta enviada por João da Cunha Caldeira Filho, então aluno do curso de estética, felicitando-o por seu aniversário em nome dos colegas de turma, é sintomática disso. Imbuído de admiração, o pequeno discurso, escrito à mão, retrata um corpo docente aparentemente cindido. De um lado, o professor moço, incapaz de conter os alunos sob a “autoridade arrogante e absoluta de pedagogo infalível”. De outro, professores a quem se deveria submeter “pelo tamanho de uma respeitável sobrecasaca⁴⁸, pela gravidade solene e um tanto embolorada das lições profundas, discursadas majestosamente.”^{49,50}

No mês que antecede a Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade é nomeado catedrático de Dicção, Estética e História da Música, posição que, excetuando-se os anos de permanência no Rio de Janeiro, ocupará até o ano de sua morte. Em 17 de fevereiro de 1922, João Gomes de Araújo, fundador do Conservatório de São Paulo ao lado de Pedro Augusto Gomes Cardim, escreve ao professor, sugerindo que, diante dos fatos ocorridos no Teatro Municipal, renunciasse a cadeira de ensino e de catedrático da instituição. Ocorreu que, no penúltimo dia do evento, Mário autorizara as alunas de canto a participarem do coro exibido naquela noite, convidando as demais a assistirem as festividades. Já não bastava pregar abertamente suas “ideias de futurista”, negando o ensino do estabelecimento e aconselhando os alunos a dele fugirem? Não haveria ousado o suficiente ao

---

⁴⁷ ANDRADE, Mário de. Encerramento do Curso de Estética do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Turma de 1921. In: *Introdução à estética musical*, p. 85.

⁴⁸ É possível que Caldeira Filho estivesse se referindo a Pedro Augusto Gomes Cardim. Esta digressão se apoia em Gilda de Mello e Souza, quando analisa a fotografia dos professores do Conservatório tirada durante o almoço comemorativo da entrada de Mário de Andrade na instituição, em janeiro de 1922. Ver: Prefácio. In: *op. cit.*, p. XI-XIII.

⁴⁹ João da Cunha Caldeira Filho. São Paulo, 9 out. 1921. Série Correspondência. MA-C-CP, n. 1526. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

⁵⁰ Para outros discursos proferidos por alunos de Mário de Andrade, ver: Série Documentação Profissional 1, n. 42 (1925) e n. 43 (s.d.). Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

desrespeitar as normas instituídas, dando às alunas de piano peças de compositores “desconhecidos e inaceitáveis”? Frente a este parecer, Gomes de Araújo concluía que a renúncia seria o alvitre mais acertado para o Conservatório, que se veria “livre da evolução moderna que [poderia] destruí-lo completamente.”^{51,52}

Mário de Andrade, como se sabe, não renuncia. Para evitar o possível escândalo causado pela demissão de um catedrático, cargo vitalício⁵³, optou-se pela retirada da cadeira de Estética. Sem trégua, contudo, naquele mesmo ano o professor ainda viveria, dentro da instituição, a difícil repercussão de *Paulicéia desvairada*, a qual se pode sentir na carta de solidariedade recebida de Hamilton Pinheiro da Cunha, em outubro de 1921: “Resista sempre, com a energia de que já deu provas, às tolices e aos rompantes do ‘grande maestro’ e tudo correrá sem novidade.”⁵⁴ Ironicamente, poucos meses depois, Mário seria o paraninfo nomeado pelos diplomandos de 1922. Ostentando erudição, seu discurso revela a cicatriz deixada pelos fatos recentes. Nele, recorre ao sarcasmo para descrever a dissensão vivida no ambiente do Conservatório: “Força é verificar que muito embora aqui irmanemos pelo encanto da arte, as nossas almas diferem umas das outras, seguindo às vezes mesmo rumos opostos. O ideal de um não é o de todos. Há os vitoriosos, há os sacrificados, há os levianos.” Se regras de polidez exigiam a impessoalidade do discurso – “É claro que não me dirijo a

---

⁵¹ Carta a Mário de Andrade, São Paulo, 17 fev. 1922. Série Correspondência, MA-C-CPL, n. 773. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

⁵² Em 1930, por ocasião da crítica à *Maria Petrowna*, ópera de João Gomes Araújo recém-publicada, Mário de Andrade demonstra a superação do mal-estar gerado pelo conflito de suas ideias com as do antigo professor de canto: “Depois dos tempos mais ou menos neutros em que João Gomes de Araújo foi meu mestre, foram tais de supetão as convulsões da vida e principalmente de ideias que nos expulsaram um do outro, que muito nos desanimamos de converter em permanência duma amizade o antigo conhecimento de escola. Porém soubemos ter paciência, deixamos passar o tempo com suas tempestades, e quando minha visão se tornou mais larga pudemos ser amigos. [...] São excelentes como força de humanidade os momentos assim em que as incompatibilidades espirituais descansam, o homem fica mais igual e tudo pode compreender.” ANDRADE, Mário de. João Gomes Araújo. *Diário Nacional*, São Paulo, 2 abr. 1930. Quartas Musicais. Série Matérias Extraídas de Periódicos, álbum 35. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

⁵³ O artigo 18º dos estatutos do Conservatório previa o seguinte: “Os professores catedráticos, além de renúncia expressa, só poderão ser demitidos em virtude de condenação em processo administrativo, ou pelos tribunais do país, por crime de ato infamante, por abandono do lugar, incontinência de costumes, desídia no cumprimento dos deveres de modo a comprometer os créditos do Conservatório.” In: *Estatutos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*. São Paulo: H. Grobel, 1916, p. 11.

⁵⁴ Carta de Hamilton Pinheiro da Cunha. Rio de Janeiro, 30 out. 1922. Série Correspondência, MA-C-CPL, n. 2398. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

ninguém” –, a isenção do orador não o impede de criticar o estabelecimento de ensino “onde, sob o véu da união e do esforço comum, tudo são lutas, embates, oposições.”⁵⁵

A atuação de Mário de Andrade no magistério flagra outros episódios que possibilitam o estudo de seu projeto pedagógico. Em “Atualidade de Chopin”, por exemplo, conferência proferida na aula inaugural do Curso de História da Música, quando retoma as atividades no Conservatório, em 1942, nota-se o professor empenhando em mostrar ao aluno jovem a função social do artista.⁵⁶ Em 1931, por ocasião do aniversário de vinte e cinco anos do Conservatório, já salientara que a função da instituição deveria estar “acima [de] preocupações individualistas”. Embora tivesse formado alunos ilustres no meio musical, como Francisco Mignone, ou que seguiram os estudos na Europa, como Samuel Arcanjo dos Santos, insiste que a finalidade da instituição não deveria ser a formação de virtuosos, mas a generalização da música nas “nossas cidadinhas do interior”.⁵⁷

A vasta correspondência de Mário de Andrade com os alunos registra o cumprimento dessa finalidade. Mais que isso, as cartas sinalizam uma ação pedagógica que ultrapassa os portões da escola, trazendo à tona as diferentes figurações que o mestre desenvolve na interlocução com seus discípulos. O diálogo epistolar com Lucia Fanele, travado entre 1931 e 1944, mostra a professora de piano orgulhosa em “formar um ambiente musical” em Taquaritinga. Seguindo os passos do “inesquecível professor Mário”, promove recitais, festivais e audições, de modo a sedimentar o cultivo da música em sua cidade. Pede orientação pedagógica para suas alunas, através da indicação de partituras e revistas musicais. Em troca, recebe do “professor e amigo” um exemplar de *Música, doce música* e um programa de estudo de piano, incentivando-a na própria manifestação artística.⁵⁸

Ao mudar-se para o Rio de Janeiro, a correspondência de Climène de Carvalho com o “sempre querido professor e amigo” é tangenciada pela atividade artística. A

---

⁵⁵ ANDRADE, Mário de. Discurso de paraninfo proferido aos alunos formados no Conservatório em 1922. *Correio Paulistano*, São Paulo, 9 mar. 1923. Série Matérias Extraídas de Periódicos, Recortes III, p. 38/9. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

⁵⁶ ANDRADE, Mário de. Atualidade de Chopin. Separata da *Revista do Arquivo Municipal*, n. LXXXVI, São Paulo, Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal, p. 7-28, 1942.

⁵⁷ *Idem*. Conservatório de São Paulo. *Diário Nacional*, São Paulo, 2 jul. [1931]. Quartas Musicais, s.p. Álbum R35, Microfilme M49, Recortes III, p. 18. Série Matéria Extraída de Periódico, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

⁵⁸ FANELE, L. Série Correspondência, MA-C-CPL 2659-2674, Arquivo Mário de Andrade, IEB, USP.

concertista relata a vida cultural do Distrito Federal ao lado dos amigos Procópio Ferreira, Carmen Miranda, Roberto Marinho e Custódio Mesquita, tecendo comentários que certamente refletem a ação pedagógica de Mário de Andrade. Antes de retomar as lições com o mestre no Curso de História e Filosofia da Arte, em 1938, inteira-se de seu trabalho frente ao Departamento de Cultura, comparecendo, eventualmente, aos eventos promovidos na capital paulista.⁵⁹

A correspondência de mais de vinte anos com João da Cunha Caldeira Filho tem início com a manifestação de admiração do aluno pelo então catedrático do Curso de Estética, em 1921, e se estende aos anos de aprendizado na Europa, à crítica jornalística, à produção musicológica e à condição de professor adjunto do Curso de História no Conservatório. Cúmplice do aluno e, acima de tudo, preocupado com os rumos do ensino musical, Mário de Andrade utiliza a “Introdução” de *Música criadora e baladas de Chopin*, livro de Caldeira Filho, publicado em 1935, para ressaltar o papel da instituição na formação do autor e na construção das bases que alicerçaram a literatura didática de São Paulo:

Essa orientação da cultura musical paulista se originou de dois focos principais, a meu ver: a sistematização oficial do ensino de música nas escolas públicas do estado e o Conservatório. Surgiu desses dois focos criadores um enxame de obras de divulgação, excelente em conjunto, artinhas, cursos primários de harmonia, obras corais didáticas, histórias da música, biografias de músicos, etnografia musical, a que se deverá juntar ainda as obras admiráveis de Sá Pereira e Furio Franceschini. Com tudo isto já se formou uma biblioteca musical que é exemplo único no país. Agora Caldeira Filho vem formar nesse batalhão e o enriquece.⁶⁰

Em 1942, aproveitando-se agora da resenha de *Noções de história da música*, livro traduzido pelo ex-aluno, Mário de Andrade propõe reformas no ensino musical, afirmando que “só mesmo uma história da música concebida pelos métodos sociológicos poderá nos dar um conhecimento mais íntimo e legítimo do que seja esse fenômeno tão complexo que é uma arte.”⁶¹ No Projeto de Reforma da Organização Didática do Instituto Nacional de Música, escrito a quatro mãos com Luciano Gallet,

---

⁵⁹ CARVALHO. Climène de. Série Correspondência, MA-C-CPL 1671-1681, Arquivo Mário de Andrade, IEB, USP.

⁶⁰ ANDRADE, Mário de. Introdução. In: CALDEIRA FILHO, João da Cunha. *Música criadora e baladas de Chopin*. São Paulo: L. G. Miranda, 1935, p. 5-6.

⁶¹ Idem. *Música, doce música*, p. 361.

em 1931, já apresentara, com riqueza de detalhes, um plano de ensino fundamentado na função socializadora da música e na normalização de seu conhecimento no povo.

Em 1924, o problema da orientação pedagógica brasileira estampa as páginas de *Ariel*, revista de cultura musical, promotora do ideário modernista. No artigo “O piano e a menina do Conservatório”, Jacques Dalcroze, cujo método pedagógico constará do Projeto de Reforma do Instituto Nacional de Música, critica o modelo de ensino vigente, que privilegia a inflação do virtuose em detrimento do “gosto musical”.⁶² Na década de 1920, notadamente nos artigos da série “Música de Pancadaria”, em *Música, doce música*, Mário de Andrade ecoa as palavras do músico suíço, ressaltando o perigo da celebração do artista e da banalização da arte, decorrentes de nosso programa de ensino.

Em 1931, na resenha de *Breve curso de análise musical*, onde imprime duras críticas ao ensino de música no país, Mário de Andrade afirma que o “valor didático” do livro de Furio Franceschini recai justamente na preocupação de “tornar o aluno um músico verdadeiro, capaz de compreender em toda a sua complexidade artística uma peça qualquer.”⁶³ Em 1923 já dedicara ao professor italiano três números da “Seção Didática” do periódico *Ariel*, na análise da Sonata *opus 2*, n.1, de Beethoven.⁶⁴ Em 1938, diretor do Departamento de Cultura, elabora um curso de análise musical junto a Oneyda Alvarenga e a Franceschini. Esses episódios respaldam a concepção didática de Mário de Andrade, segundo a qual a formação intelectual deve visar a “interpretações mais livres”.

A interlocução com os professores do Conservatório, atestada, sobretudo, através da correspondência, registra a inquietação de Mário quanto a difusão de suas concepções pedagógicas. Além das cartas endereçadas aos seus pares, outros indícios assinalam esta preocupação, por exemplo, as notas marginais estampadas na quarta edição de *Lições elementares de teoria musical*, de Samuel Arcanjo, que documentam o problema da abordagem do “aluno principiante”. Ao final do capítulo “Do discurso musical: ritmo e fraseologia”, Mário anota a lápis preto:

---

⁶² DALCROZE, Jacques. O piano e a menina do Conservatório. *Ariel* – Revista de Cultura Musical, São Paulo, ano 1, n. 5, p. 166-175, abril 1924.

⁶³ ANDRADE, Mário; GALLET, Luciano. Projeto de Reforma do Instituto Nacional de Música (1931). Série Manuscritos, caixa 122, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

⁶⁴ FRANCESCHINI, F. Análise do primeiro tempo da primeira sonata para piano (op. 2, n. 1) de Beethoven. Seção Didática. *Ariel* – Revista de Cultura Musical, São Paulo, ano 1, n. 8, abril 1924, p. 298-305; ano 1, n. 9, junho 1924, p. 324-328; ano 1, n. 11, agosto 1924, p. 401-406.

Eis um capítulo interessante e de bastante necessidade. O aluno chegado a este ponto de instrução musical pode perfeitamente compreender o que explana o autor e melhorando as suas condições estéticas bem frasear e salientar as músicas que executar no instrumento que escolheu. O bem frasear é uma das melhores qualidades que poderão exornar um executante e perfeitamente passível de compreensão a todos os que tenham alguma inteligência e aplicação. Louvo o autor pela sua inovação. Nunca vi tratado de teoria musical que expusesse a ideia; no entanto as noções elementares de estética devem seguir pari-passu o ensinamento das teorias musicais.⁶⁵

Em maio de 1920, Samuel Arcanjo já pedira a Mário de Andrade “alguma notícia a respeito”⁶⁶ da segunda edição de seu livro. Não localizamos, até o momento, nenhum documento que ateste o parecer do amigo e nem é possível afirmar que Samuel Arcanjo tenha lido as notas de Mário de Andrade presentes na quarta edição. No entanto, a questão da dissociação entre estética e teoria no ensino musical será alvo perene na crítica do musicólogo.

4. Considerações Finais

Se, por vezes, Mário de Andrade acena para uma relação conflituosa com o magistério, é porque no fundo temia os rumos do ensino musical em nosso país. Seu cansaço se explicita em 21 de fevereiro de 1945, dois dias antes de sua morte, em carta endereçada a Carlos Alberto Gomes Cardim:

Meu caro Cardim. Venho lhe expor o meu caso, sobre o qual ainda guardo discrição, de forma que será fácil resolvermos isto da maneira que for mais conveniente para o Conservatório. É que desta vez estou decidido a deixar a minha cátedra de História da Música. As razões francas, sem nenhuma reserva, são estas. Positivamente não tenho gosto em ensinar aí, me viciiei no ensino universitário no Rio, e as aulas me esgotam os nervos. E o resultado é que ensino, sem nenhuma modéstia, pessimamente, não me dedico, não tenho

---

⁶⁵ ANDRADE, Mário apud ARCANJO, Samuel. *Lições elementares de teoria musical*. 4. ed. São Paulo: G. Ricordi, [1930], p.155.

⁶⁶ Dentro do exemplar da segunda edição do livro de Samuel Arcanjo, localizamos 2 folhas destacadas de bloco. Uma delas, datiloscrito a tinta preta: “Maio-19/920 / Caro Mário,/ Aqui lhe envio um tópico de uma carta recebida hoje do Maestro Sá Pereira, onde promete mandar a notícia e fotografias que Você deseja. / Aproveito a ocasião para lhe enviar a segunda edição do Livro, pedindo-lhe dar alguma notícia a respeito./ do/ Samuel”

interesse, obrigado, pelo nível geral do nosso ensino público brasileiro, a repisar coisas que muitas vezes são de grupo escolar. Não aguento mais. E tanto mais que os meus trabalhos pessoais se perturbam enormemente com o tempo que eu perco no Conservatório e a prisão em São Paulo.⁶⁷

Os equívocos do ensino musical brasileiro certamente macularam o projeto pedagógico de Mário de Andrade. No entanto, Oneyda Alvarenga, aluna que acompanha o professor na trajetória do Departamento de Cultura e concretiza projetos culturais do autor, pontua dois aspectos definidores da atuação do mestre no magistério: primeiro, denunciou os erros do nosso ensino musical porque sabia que dele dependiam os rumos da arte no Brasil; segundo, exercer o ofício de professor era o modo de apontar o caminho a seguir e de ajustar seu compromisso com a cultura nacional.⁶⁸

---

⁶⁷ ANDRADE, Mário de. Série Correspondência, 19945. MA-C-CAL, 171. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

⁶⁸ ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*, p. 47.

Mário de Andrade ensina estética musical

Ávido leitor de periódicos musicais, os quais passa a colecionar, principalmente, a partir de 1920, Mário de Andrade se dá conta do peso da ideia de arte pura ao folhear as páginas de *L'Esprit Nouveau*, *Rivista Musicale Italiana*, e *Music and Letters*, para citar alguns nomes. Em 1921, o professor, comprometido com tal questão contemporânea, prepara lições para alunos de estética do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Todavia, assimilando, ele mesmo, o discurso das vanguardas, prefere adotar, como bibliografia principal do curso, o livro de Hugo Riemann, *Elementos de estética musical*, em edição de 1914, traduzida para o espanhol.⁶⁹ É possível que na obra do iniciador da musicologia moderna e defensor convicto da música pura segundo os ensinamentos da estética experimental⁷⁰, o professor em início de carreira tenha encontrado o aval necessário para a sedimentação do nexos arte-ciência, tornando-se, desse modo, sua ponte de sua ligação com o modernismo.

Yolanda Medici, formada em piano em 1921, guardou, ao longo dos anos, a reprodução de textos originais que documentam as aulas ministradas por Mário de Andrade no ano que antecede sua nomeação como catedrático.⁷¹ Gilda de Mello e Souza, possivelmente na década de 1980, recebeu o apógrafo da ex-aluna que, havia muito, mudara-se para a Itália.⁷² Essas lições, copiadas do mestre, guardam reflexões que, germinadas a partir da leitura de autores que fundamentam o discurso da estética moderna, antecipam a escrita de *Introdução à estética musical*, até 1927. O que importa observar, ao longo deste período, é a progressiva afirmação desse mesmo discurso que, aos poucos, é incorporado nos apontamentos do professor.

Em 1921, as anotações de Yolanda Medici se reportam à biblioteca do professor que, naquela hora, encontra, em Hugo Riemann, o amparo mais adequado aos alunos da instituição de Gomes Cardim. É possível que os “pontos” esboçados por

---

⁶⁹ RIEMANN, Hugo. *Elementos de estética musical*. Trad. Eduardo Ovejero y Maury. Madrid: Daniel Jorro, 1914. (Biblioteca Científico-Filosofica).

⁷⁰ Para uma análise detalhada sobre o papel da estética experimental no pensamento musical de Hugo Riemann, ver: REHDING, Alexandre. *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*.

⁷¹ Os apógrafos de Yolanda Medici, que também incluem as aulas de História da Música ministradas por Mário de Andrade no Conservatório, estão no Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros.

⁷² SOUZA, Gilda de Mello e. A lembrança que guardo de Mário, p. 20.

Mário de Andrade em uma das primeiras páginas de *Elementos de estética musical* tenham servido ao curso. Anotados a lápis preto, eles coincidiam com alguns capítulos do musicólogo alemão: “1º – Da Estética”; “2º – Da Arte”; “3º – Da Música”; “4º – Do Som” e “5º – Do Ritmo”. Todavia, do exame do apógrafo, deduz-se que o curso tenha compreendido de fato nove “pontos”, dos quais Yolanda anota apenas seis: “1º – Da Estética”; “2º – Da Arte”; “3º – Da Música”; “4º – Do Som”; “7º ponto – Do Ritmo” e “9º ponto – Da Harmonia”.

Nesse mesmo exemplar, outras notas de Mário de Andrade se multiplicam nas margens ou nas entrelinhas do texto de Hugo Riemann.⁷³ Algumas exibem apenas o desejo de reter uma ideia, quando, por exemplo, fixam transcrições de frases do autor. Outras explicitam o comentário de quem adere, recusa ou redimensiona o conteúdo exposto. A maior parte, no entanto, flagra o esforço do estudioso aplicado que espalha os rastros de sua pesquisa ao anotar nomes de autores e títulos de obras lidos, na maioria dos casos, em sua biblioteca. Essas notas se casam com obsessões, preocupações e propostas estéticas que serão captadas na obra do musicólogo brasileiro.⁷⁴

Cotejados, estes documentos mostram que, em 1921, as lições de estética no Conservatório Dramático e Musical são elaboradas a partir de *Elementos de estética musical* e de anotações de Mário de Andrade inscritas à margem deste livro. Certamente, não interessa, aqui, o estudo genético do texto que culminará com *Introdução à estética musical*, mas entender a convergência intelectual que reúne Hugo Riemann e Mário de Andrade em relação ao manuscrito *A linguagem musical*, de Oneyda Alvarenga.

Tomemos *Elementos de estética musical* como ponto de partida. No prólogo à primeira edição, de 1900, Mário de Andrade sublinha duas ideias que podem sintetizar a aproximação desses três autores. Uma está relacionada à concepção de música pura, sempre elaborada em oposição à música programática. Como dito anteriormente, este também será o procedimento abraçado pelo musicólogo brasileiro

---

⁷³ Detivemo-nos, sobretudo, nas notas de Mário de Andrade inscritas à margem dos capítulos de *Elementos de estética musical* que se reportam aos quatro primeiros pontos de *Introdução à estética musical*.

⁷⁴ A ideia aqui apresentada baseia-se na discussão do papel das notas marginais para Mário de Andrade pesquisador, segundo Telê Ancona Lopez. A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 45-72.

que, de modo semelhante ao alemão, opõe a fundamentação “Moderna” com que defende a primeira à fundamentação “Romântica” com que rechaça a segunda. A outra, diz respeito à priorização dos “princípios fundamentais” regentes da música. Não interessa mais, à estética, apenas o resultado final de uma obra de arte, mas verificar os processos envolvidos em sua criação. Nesse sentido, pelo “caráter científico” de certas particularidades do fenômeno musical, devem-se aceitar, como axiomas, as “leis estudadas e determinadas pelas ciências naturais”⁷⁵, em última análise, a estética experimental.

Três notas à primeira página do capítulo “Característica musical y música descriptiva”, na versão espanhola do livro de Hugo Riemann, são especialmente significativas, na medida em que espelham, de modo fiel, a conjuntura em que se insere a pesquisa estética de Mário de Andrade. Em *Le Monde Musical*, março de 1921, destaca, com traço vertical a lápis, trecho em que Nadia Boulanger, regente, compositora e professora do Conservatório de Paris, forja explicações relativas às bases fisiológicas envolvidas na escuta e na interpretação musical.⁷⁶ Na *Rivista Musicale Italiana*, 1899, desenha linha vertical à margem do texto em que Giulio Cesari Ferrari, médico do Laboratório de Psicologia do Instituto Psiquiátrico de Reggio Emilia, relata experimentos sobre a imaginação musical.⁷⁷ Na mesma revista, 1900, lê a resenha de *L'oeuvre d'art et l'évolution*, livro em que Ernest Marguery estabelece vínculos entre ciência e arte segundo teorias evolucionistas.⁷⁸ Essas leituras acusam não apenas a importância do tema, mas expõem a interface entre ciência e estética e de que forma se validam reciprocamente.

Analisando os cadernos, a nota de Mário de Andrade no trabalho de Oneyda Alvarenga e *Introdução à estética musical*, vê-se que a questão da origem das artes, reiteradamente evocada, surge em função de dois aspectos principais: primeiro, porque se trata da ideia que fundamenta a *Musikwissenschaft* na transição entre os séculos XIX e XX; segundo, porque esta ideia reverbera na estética evolucionista que pavimenta as teorias formuladas pelas vanguardas europeias. Esta conjunção é a que

---

⁷⁵ Mário de Andrade elabora este pensamento no capítulo “Da Estética”, *Introdução à estética musical*, a partir da leitura de Hugo Riemann. O conteúdo, no entanto, está nos apontamentos do professor desde 1921.

⁷⁶ BOULANGER, Nadia. *Le Monde Musical*. Paris, ano 32, n. 5 e 6, mar. 1921, p. 86.

⁷⁷ FERRARI, Giulio Cesare. Primi esperimenti sull'immaginazione musicale. *Rivista Musicale Italiana*. Torino: Fratelli Bocca Editori, v. 6, p. 159-175, 1899.

⁷⁸ Resenha de : E. Marguery. *L'oeuvre d'art et l'évolution*. Paris: F. Alcan éditeur, s.d. [1900] *Rivista Musicale Italiana*. Torino: Fratelli Bocca Editori, v. 7, fasc. 1, 1900, p. 600-605.

explica em que medida o livro de Hugo Riemann, iniciador da musicologia moderna e defensor convicto da música pura⁷⁹ segundo os ensinamentos da estética experimental⁸⁰, serve de fio condutor nos apontamentos de Mário de Andrade, que pode, junto ao musicólogo alemão, colocar Johann Gottfried Herder, Eduard Hanslick, Herbert Spencer, Carl Stumpf e Mathis Lussy ao lado de Gustav Fechner, Hermann Helmholtz, Wilhelm Wundt e Theodor Vischer, para citar alguns nomes. Do mesmo modo, esta conjunção é a que ilumina a questão da música pura, latente na nota do professor que analisa *A linguagem musical*, em 1933, e a que permite localizar no capítulo “Da Música”, de *Introdução à estética musical*, um vértice a partir do qual analisar o problema da expressão musical.

Do capítulo homônimo, no qual Hugo Riemann discute o mesmo problema tendo em Johann Gottfried Herder seu principal autor, possivelmente emerge a conclusão que Mário de Andrade apresentará aos alunos de estética: “Não tem mais quem discuta essas verdades estabelecidas pela psicologia evolucionista de que as primeiras manifestações musicais se originaram do gesto oral, do grito primitivo”⁸¹. Não se pode admitir em Herder o único elemento de ligação do professor com tal postulado. No entanto, se pretendemos identificar pontos de contato nesta sofisticada rede de erudição, vale lembrar que o filósofo alemão, já no século XVIII, buscando integrar ciências e de humanidades, antecipa conceitos que serão discutidos e revistos pelos teóricos da estética experimental.

---

⁷⁹ Grove on-line. Verbete: Hugo Riemann

⁸⁰ Sobre a influência de Gustav Theodor Fechner no pensamento musical de Hugo Riemann, ver: REHDING, Alexandre. *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2003, p. 2, 20, 84 e 90. Disponível em: <<http://site.ebrary.com/lib/usp/docDetail.action?docID=10069832>>

⁸¹ ANDRADE, Mário de. “Da Música”. In: *Introdução à estética musical*, p. 44.

Musicologia e modernismo na biblioteca de Mário de Andrade

1. Introdução

Concebido, inicialmente, como um estudo sobre estética, a pesquisa de Oneyda Alvarenga empreendida para a elaboração de *A linguagem musical* acaba por revelar a influência decisiva que as teorias da arte moderna tiveram no pensamento musical das primeiras décadas do século XX. No Brasil, as primeiras tentativas de aproximação entre conceitos das vanguardas e da musicologia são de Mário de Andrade. Analisamos tal aproximação a partir do ensaio “Debussy e o Impressionismo” publicado na *Revista do Brasil*, em 1921.

2. Um musicólogo moderno

É possível que 1921 seja o ano em que Mário de Andrade começa a procurar aproximações entre as noções de música aprendidas no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, instituição que sediou parte de sua formação, e aquelas assimiladas de revistas e livros europeus divulgadores das vanguardas. “Debussy e o Impressionismo”, texto enunciado em 13 de abril durante o segundo ciclo de conferências da Vila Kyrial⁸² pode ser tomado como um esforço inicial nesse sentido. Esse ensaio, o primeiro do autor dirigido à assistência de José de Freitas Valle, também será publicado na *Revista do Brasil*⁸³ em junho do mesmo ano. Todavia, a verificação de fontes bibliográficas editadas e, provavelmente lidas, entre abril e maio de 1921, sugere que o artigo impresso no periódico tenha sido diverso do original. Há indícios de que este último esteja no arquivo do autor, preservado entre os manuscritos guardados em pasta com sobrescrito “Artigos meus sobre música (publicáveis em livros?)”.⁸⁴ O datiloscrito, com páginas numeradas de “17” a “23” e retrabalhado a mão, recebe o subtítulo “(trecho de conferência literária)”.

Assim como “A arte religiosa no Brasil”, série de artigos que firmam, no primeiro semestre de 1920, a estreia do ensaísta na revista de Monteiro Lobato, Afrânio Peixoto e Amadeu Amaral, “Debussy e o Impressionismo” também é

---

⁸² Série Documentação Profissional 1, n. 1, 1921. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

⁸³ ANDRADE, Mário de. Debussy e o Impressionismo. *Revista do Brasil*, n. 66, jun. 1921, p. 193-211.

⁸⁴ *Idem*. Série Manuscritos. Artigos meus sobre música, MA-MMA-12, 2-8. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

marcado pelo excesso de erudição. Bem a propósito, a epígrafe, que sucede a apresentação de “Mário de Andrade (do Conservatório de S. Paulo)”, anuncia o autor como “um desses jovens que, cheios de estranho vigor e galharda independência, vêm revolucionando as ideias no campo da literatura e da arte” e cujo estudo merecia a leitura “por aqueles a quem não sejam indiferentes as questões relativas à evolução artística nos tempos modernos”.⁸⁵ O texto, que se segue à epígrafe, revela os primeiros passos do musicólogo que então pesquisava, obsessivamente, os fundamentos da arte moderna.

Claude Debussy aparece cedo nos escritos de Mário de Andrade. Desde 1921, é claro seu interesse pela contribuição que o autor de *Pelléas et Mélisande* poderia oferecer a sua teorização estética. É certo que, naquele momento, o interesse resulta, sobretudo, da leitura de periódicos musicais nos quais o compositor francês despontava de modo expressivo, vale citar *La Revue Musicale* e *Le Monde Musical*. Todavia, ao longo dos anos, as concepções estéticas, apenas entrevistas no artigo publicado na *Revista do Brasil*, vão adquirir vestes novas, até ressurgirem na sofisticada ideia de recitativo, veiculada nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha da Manhã*, entre 1939 e 1944.⁸⁶ Essa ideia, diretamente ligada àquela de música pura, servirá de mote em grande parte da produção do musicólogo.

Em 1921, as ideias que se pretendem avançadas em “Debussy e o Impressionismo” não resistem ao fardo imposto pela transição que Mário de Andrade está vivendo nos primórdios do modernismo brasileiro; transição que resulta na perceptível ausência de recursos para perceber as próprias limitações teóricas.⁸⁷ Assim, o entendimento do texto, que culmina com a afirmação de que a “aurora do expressionismo” se encontra no autor de *Les chansons de Bilitis*, deve se fixar nas entrelinhas do texto que, tacitamente, desvela o discurso modernista.

---

⁸⁵ A epígrafe em questão deve-se, provavelmente, ao editor, Monteiro Lobato apud ANDRADE, op. cit., p. 193.

⁸⁶ Para o assunto, ver textos de Mário de Andrade nas seguintes publicações: “Sonoras crianças” (*O Estado de S. Paulo*, 8 out. 1939), In: *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963, p. 303-308. “Pelléas” (*Folha da Manhã*, São Paulo, junho de 1943), Série Manuscritos, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP. “Debussy”, 1943. Série Manuscritos, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP. Artigos coligidos por Jorge Coli em *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas: Unicamp, 1998.

⁸⁷ LOPEZ, Telê Ancona. Mário de Andrade, cronista do modernismo: 1920-1921. In: *De São Paulo*, p. 18, 30. Para uma análise da produção jornalística de Mário de Andrade nos primórdios do modernismo brasileiro, vide páginas 9 a 67 na mesma publicação.

Interessa, então, ressaltar a ideia que abre o ensaio e que vai estruturar o pensamento musical de Mário de Andrade ao longo de sua trajetória intelectual, isto é, a estética evolucionista. Sob a tutela de Hippolyte Taine, o autor declara que a arte moderna, de que Claude Debussy era exemplo, só poderia ser explicada pelo “cientificismo revolucionário” que distinguira a segunda metade do século XIX:

Explica-se a originalidade, não propositada, mas íntima, vivida de quase todos os grandes artistas contemporâneos por essa luta de trincheiras que foi o meio do século passado. Cada livro, cada novo quadro, cada nova descoberta era uma granada de mão revirando o solo das ciências e das artes. Rodeiam o berço de Debussy várias datas significativas. Herberto Spencer em 59 lança ‘Primeiros Princípios’. No mesmo ano Darwin, que aliás mais não fazia que remodelar o grego Tales de Mileto, publica ‘Evolução da Espécie’. Ora quem negará a influência do evolucionismo sobre alguns estetas modernos, Gauguin sobre todos, - primitivistas convencidos e sinceros?⁸⁸

A despeito das condições de análise que possui naquele instante, o trecho acima transcrito, denotador de uma estética que converge ciência e arte segundo teorias evolucionistas, é significativo. Ele desvela a condição crítica e teórica a partir da qual Mário de Andrade elucidará o fenômeno musical em sua criação erudita. Certamente, o moço de vinte e sete anos ainda não se dera conta de que a questão da origem, ponto de partida da *Musikwissenschaft* do século XIX bem como das vanguardas do século XX, já estava sendo tomada como elemento de ligação entre o musicólogo e o modernista que principiavam efetivamente a nascer.

O problema é timidamente desenvolvido, ainda que se perceba, em Mário de Andrade, a intenção de que o corpo do texto acomode as linhas da introdução. Assim, ainda que não se esclareça qualquer princípio subjacente à ideia exposta, o ensaio permite que se aviste o estudioso obstinado que despertava o teórico modernista. Nesse sentido, ao sublinhar que as “inovações [artísticas]” de seus contemporâneos eram o resultado das “inovações científicas” do século XIX e que estas, por sua vez, teriam sido responsáveis pela “[ruptura]” com a arte representativa, Mário de Andrade, possivelmente sem se dar conta, fixava um dos pilares sobre o qual se assenta o modernismo.

---

⁸⁸ ANDRADE, Mário de. Debussy e o Impressionismo. *Revista do Brasil*, n. 66, jun. 1921, p. 193-194.

É preciso esclarecer que em “Debussy e o Impressionismo”, Mário de Andrade adota o modelo expositivo provavelmente observado na leitura de *La Revue Musicale* entre dezembro de 1920 e maio de 1921.⁸⁹ Como Alfred Cortot, Paul Landormy, Louis Laloy e André Coeuroy, entre outros, o autor analisa o impressionismo musical em oposição ao pictórico, lançando mão da literatura como adjuvante. Nos comentários de Henry Woollett, publicados em *Le Monde Musical*⁹⁰ entre julho e outubro de 1920, encontra subsídio para argumentar procedimentos composicionais do autor de *La Mer*. Nas citações de Guido Adler⁹¹, Romain Rolland⁹², Camille Maclair⁹³, Pierre Lasserre⁹⁴, Ferdinand Scherber⁹⁵, Walt Whitman⁹⁶ e Paul Bourget⁹⁷ mostra-se culto ao público de leitores que começava a se ampliar. Curioso observar que a pretensão de demonstrar uma hipótese em função de teorias subjacentes à arte expressionista seja, tantas vezes, subsidiada por leituras no mínimo ingênuas. Vale, aqui, comentar, entre parênteses, o caso de *Claudio Debussy e la musica contemporanea*, de Agostino Cameroni, citado em profusão no ensaio da *Revista do Brasil*. Alguns anos antes, em 1918, Mário de Andrade usara, entre outros autores, o texto do crítico musical italiano ao escrever “Para Giuseppe Wancolle”⁹⁸, artigo dedicado ao antigo professor de piano, publicado na coluna “Música Moderna” do jornal *A Gazeta*.

Em “Debussy e o Impressionismo”, texto longo e de difícil apreensão, Mário de Andrade invoca as inovações das ciências e das artes com o objetivo de mostrar o quanto, do ponto de vista estético, o chamado “impressionismo musical” se afastara

⁸⁹ O confronto de “Debussy e o Impressionismo” e *La Revue Musicale* confirma a leitura do número especial consagrado à memória de Claude Debussy, a. 1, n. 2, dez. 1920. Ainda que não haja anotações em todos os artigos, é provável que Mário de Andrade tenha também utilizado os seguintes números como fonte bibliográfica de seu estudo: a.2, n.3, jan. 1921; a. 2, n. 4, fev. 1921 e a.2, n.7, maio 1921.

⁹⁰ Mário de Andrade lê artigos de Henry Woollett nos seguintes números de *Le Monde Musical*: a. 31, n. 13 e 14, jul. 1920; a. 31, n. 17 e 18, set. 1920 e a. 31, n. 19 e 20, out. 1920.

⁹¹ ADLER, Guido. Richard Wagner: conférences faites à l'Université de Vienne et revues pour la traduction française. Trad. Louis Laloy. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1909, p. 355.

⁹² Musiciens d'aujourd'hui, quarta edição, Paris: Librairie Hacette, 1909. Seção: “Le Renouveau: esquisse du mouvement musical a Paris depuis 1870”.

⁹³ MAUCLAIR, Camille. Histoire de la musique européenne: 1850-1912. 3. ed. Paris: Fischbacher, [1913], p. 209. (MA)

⁹⁴ LASSERRE, Pierre. Le esprit de la musique française: de Rameau à l'invasion wagnérienne. Paris: Payot, 1917, p. 127.

⁹⁵ Mário de Andrade cita trecho de artigo de Ferdinand Scherber publicado no periódico *Sinale für die Musikalische Welt*, em 1921. Não localizamos o exemplar na biblioteca do autor.

⁹⁶ WHITMANN, Walt. Leaves of grass. New York. Modern Library: s.d.

⁹⁷ BOURGET, Paul. Le disciple, provavelmente lido na biblioteca de Yan de Almeida Prado.

⁹⁸ ANDRADE, Mário de. “Para Giuseppe Wancolle”. Música Moderna. *A Gazeta*, São Paulo, 31 jun. 1918 e 7 ago. 1918, s.p. Série Matéria Extraída de Periódicos. Álbum R34, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

do “impressionismo pictural”.⁹⁹ A demonstração, complexa para o professor do Conservatório que apenas começava a incorporar a interdisciplinaridade das vanguardas europeias, explicita o empenho do pesquisador que naquela hora não consegue ajustar a lição do modernismo à da musicologia.

Por essa razão, entre os vários autores que reúne para elaborar o artigo, Mário pouco valoriza aquele que melhor exemplifica essa tentativa de ajuste e que, aliás, será lugar-comum nos livros e revistas musicais do período. Márion Bauer, por exemplo, professora da New York University reconhecida pela abordagem crítica da música moderna¹⁰⁰, é mencionada apenas de passagem. No entanto, seu artigo, “Natural law: its influence on modern music”, publicado em *The Musical Quarterly*, 1920¹⁰¹, registra o desafio que as teorias da arte moderna impunham ao musicólogo.

Incapaz, naquele momento, de vincular tais teorias à formulação inicial de que ciência e arte fundamentam a estética moderna, Mário de Andrade evoca os nomes de Victor Brecheret e de Wilhelm Haarberg para ilustrar conceitos que apenas começavam a se firmar. Sabe-se que o autor de *Cabeça de Cristo* está, ao lado de Anita Malfatti, na raiz do movimento modernista brasileiro¹⁰²: “Brecheret ia ser em breve o gatilho que faria *Paulicéia desvairada* estourar...”, lembraria Mário de Andrade, em 1942¹⁰³. No entanto, o escultor alemão parece ter exercido papel igualmente importante enquanto representante da criação expressionista e interlocutor que agrega elementos estéticos relevantes.¹⁰⁴

Aliás, os vínculos do autor de *Amar, verbo intransitivo* com a cultura germânica contribuem para a demarcação dos rumos do modernista na década de 1920¹⁰⁵, aspecto que firma a importância que *Expressionismus*, de Hermann Bahr (1916)¹⁰⁶, adquire no ensaio “Debussy e o Impressionismo”. Na biblioteca do musicólogo, o livro do crítico e escritor vienense, com ilustrações de Kandinsky e Chagall, exhibe anotações e traduções em francês, fato que sugere a leitura em

---

⁹⁹ *Ibidem*, p. 201.

¹⁰⁰ Grove on-line: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/>

¹⁰¹ BAUER, Márion. Natural law: its influence on modern music. *The Musical Quarterly*, v. 6, n. 4, out. 1920, p. 469-477.

¹⁰² BRITO, Mário de Silva, p. 114.

¹⁰³ ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista, p. 16.

¹⁰⁴ LOPEZ, Telê Ancona. Leituras e criação: fragmentos de um diálogo de Mário de Andrade. *Manuscrita – Revista de Crítica Genética*, São Paulo, n. 15, p. 85, 2007.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 67.

¹⁰⁶ BAHR, Hermann. *Expressionismus*. München: Delphin, 1920, p. 60-61. Sem notas MA.

companhia de Else Schöller Eggbert, professora de alemão e admiradora da música moderna que incentivara o interesse do aluno pelo expressionismo. As proposições Hermann Bahr, relativas a uma “nova psicologia” da arte, formam um fundo intelectual junto aos escritos da ciência *fin-de-siècle*, como Sigmund Freud, conjunção que exemplifica a complexa teorização que subjaz à história do modernismo e que se estende a todas as artes, inclusive a musical, como se atesta no caso de Arnold Schoenberg.¹⁰⁷

Mário de Andrade recebe as primeiras informações sobre o expressionismo em 1919, quando passa a assinar a *Deutsch Kunst und Dekoration*, revista eclética que, além de reproduzir trabalhos de artistas plásticos, contava com a colaboração de textos teóricos.¹⁰⁸ Na revista de Darmstadt, o estudioso se depara, em 1920, com “Natur und Expressionismus”, fragmento do *Genius*, de Wilhelm Worringer, historiador da arte cujas ideias ecoam no “Prefácio interessantíssimo” de *Paulicéia desvairada*, validando-o como plataforma modernista.¹⁰⁹ Interessa, aqui, perceber que a trama que constitui esta plataforma, quando desfeita, revela as bases intelectuais dos conceitos estéticos bebidos pelo professor em sua biblioteca. Tomemos, à guisa de exemplo, o caso de Worringer: trata-se apenas de um entre os incontáveis autores que, influenciados pelo tratado de Robert Vischer sobre empatia (*Einfühlung*), estavam determinados a criar uma “ciência da arte”.¹¹⁰ Essa ideia, amplamente explorada em *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, remete-nos ao fundador desse periódico decisivo para a arte moderna, Max Dessoir. Nas estantes de Mário de Andrade, o filósofo e médico, estudioso de psicologia e estética aparece na segunda edição de *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, de 1923. Todavia, nesse desenredo, vale lembrar a figura de Dessoir associada à de outro autor presente na biblioteca de Mário de Andrade, Victor Basch. Dois episódios podem explicar o vínculo. Primeiro: em outubro e dezembro de 1920, o professor da cátedra de Estética e Ciência da Arte da Sorbonne publica o artigo intitulado “L’esthétique nouvelle et la science de l’art” no periódico da vanguarda francesa *L’Esprit Nouveau* fundamentado nas mesmas teorias de seus pares alemães. Segundo: em 1937, Basch organiza, em

---

¹⁰⁷ FRISCH, Walter. *German modernism: music and the arts*, p. 45-47 e 86-87.

¹⁰⁸ LOPEZ, Telê Ancona Lopez. Arlequim e modernidade. In: Máriodeandradiando, p. 26. Neste texto, a autora analisa três artigos publicados em *Deutsch Kunst und Dekoration* que teriam influenciado o pensamento de Mário de Andrade em 1920.

¹⁰⁹ *Idem*. Leitura e criação, p.84.

¹¹⁰ BRAIN, Robert Michael, *op. cit.*, p. 411.

Paris, o segundo congresso mundial de estética ao assumir o comando da *Deutsch Gesellschaft für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, fundada por Dessoir em 1913. Nos anais do *Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de L'Art*, que contou com as participações de Paul Claudel, Edgar de Bruyne, Charles Lalo e Charles Baudouin, entre tantos outros, Mário de Andrade, maduro, lê e anota o discurso de Paul Valéry sobre o “prazer estético”. Inquietava-lhe, ainda, a ideia com que pretendeu demonstrar o “expressionismo” de Claude Debussy.

3. Considerações finais

Ao que se entende, Mário de Andrade, em 1921, ainda está distante do crítico que, aos poucos, será capaz de organizar o pensamento musical a partir das teorias da arte moderna. Todavia, “Debussy e o Impressionismo” materializa o problema pelo qual a musicologia pouco se interessou, a saber, o estudo das relações entre a música erudita e o modernismo. De modo geral, sobre esse período, privilegia-se a análise da técnica compositiva, aspecto significativo que, no entanto, conta apenas parte da história. Walter Frisch, musicólogo contemporâneo que explora as conexões entre as diferentes artes durante o modernismo, ressalta que o fundamento dessas conexões recai, principalmente, nas bases intelectuais comuns que subjazem às diferentes expressões artísticas.¹¹¹ O expressionismo, que Mário de Andrade aborda tão superficialmente em seu ensaio, e que pretende analisar em função da música, da poesia e da pintura, mostra que as teorias fundadoras do modernismo são virtualmente as mesmas para todas as artes e para todas as vanguardas. Denuncia, ainda, questões que a musicologia não observou ao se fixar nos domínios da história e da análise musical.

---

¹¹¹ FRISCH, Walter. *Op. cit.*, p. 3-4.

Lirismo e arte na poesia e na música

1. Introdução

Em 1960, quando Oneyda Alvarenga oferece o artigo "Um luxo verdadeiro"¹¹² para *O Estado de S. Paulo* publicar no número comemorativo do décimo quinto aniversário da morte de Mário de Andrade, vê-se que o caminho escolhido para reunir lembranças do amigo fora a correspondência estabelecida entre ambos a partir de 1932. Nesse primeiro esboço do que viria a ser, anos depois, o prefácio para a edição das cartas, datado de 9 de abril de 1983¹¹³, vem à tona o traço que, segundo Oneyda, teria assegurado a amizade que a uniu a Mário, isto é, “o zelo pelo ser mais moço que confiara nele sem reservas.” Interessa, aqui, destacar o “zelo intelectual”, sobretudo aquele exemplificado, no artigo, por meio de referências implícitas ao processo de criação de *A linguagem musical* e *A menina boba*, entre 1932 e 1935, período marcado pelo diálogo epistolar entre professor e aluna vinculado, de modo especial, aos períodos de férias do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.¹¹⁴

Como se sabe, a partir do estudo de Marcos Antonio de Moraes apresentado em *Orgulho de jamais aconselhar*, a capacidade de Mário de Andrade de criar laços de amizade com a mocidade por meio do debate intelectual e de expressá-los em profusão através da correspondência¹¹⁵ não foi exclusiva de sua relação com Oneyda Alvarenga. Todavia, como ela mesma ressalva em suas memórias, ainda que esse procedimento tenha abarcado outros destinatários, sua condição de aluna o teria levado a mostrar-se em “franca ação didática”: “se afetivamente nossas cartas são de igual para igual, intelectualmente são cartas de professor e aluna”, não obstante ele se colocasse, desde o início, na posição de “pouco mestre e muito amigo”.¹¹⁶ Assim como nas missivas endereçadas a outros jovens, naquelas dirigidas à Oneyda emergem princípios norteadores de uma pedagogia na qual o oferecimento da própria

---

¹¹² ALVARENGA, Oneyda. Um luxo verdadeiro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 fev. 1960. Suplemento Literário, n. 171. In: *Mário de Andrade, um pouco*, p. 3-7.

¹¹³ *Idem*. Prefácio. In: *Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: cartas*, p. 5-20.

¹¹⁴ Oneyda Alvarenga atribui a primeira fase de sua correspondência com Mário de Andrade aos períodos de férias escolares, compreendidos entre 19 de junho de 1932 a 18 de agosto de 1935. Vale lembrar, contudo, que os anos de aprendizado com o professor do Conservatório de São Paulo situam-se entre 1931 e 1934.

¹¹⁵ MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar*, p. 2-25.

¹¹⁶ ALVARENGA, Oneyda. Prefácio, *op. cit.*, p. 10-11. Referência à primeira carta enviada por Mário de Andrade em 25 de junho de 1932.

erudição para o fortalecimento das potencialidades do interlocutor serve de fio condutor.¹¹⁷ O trajeto da formação, entretanto, pressupõe, como fundamento, a possibilidade da dúvida, seja do destinatário que do remetente¹¹⁸, razão pela qual se pode dizer que a epistolografia de Mário de Andrade agrega uma função pedagógica que é, simultaneamente, o desejo de doação e o exame incessante do próprio saber.¹¹⁹

Em junho de 1932, às vésperas das férias do Conservatório Dramático e Musical, surge a vereda que uniria, de modo mais estreito, os caminhos de professor e aluna. Havia dois anos, ainda em Varginha, Oneyda escrevera *Canções perdidas*, livro de poemas, inédito, cujos versos, lidos e elogiados pelos poetas mineiros Pedro Saturnino e Honório Armond, teriam constituído os primeiros testemunhos de sua vocação literária. Incentivada pela mãe, a moça tímida do interior mineiro submete seus poemas ao autor de *Pauliceia desvairada*, que formula, na folha de rosto do manuscrito, as primeiras palavras de incentivo a “aprendiz de poeta”:

Não posso negar que falta originalidade. Mas isto não é defeito. É circunstância da vida de quem viveu pouco, e tem pouca leitura atual. Muito mais preciso que a originalidade, no poeta moço, é a maneira de expressar o que sente. E isso no livro é de qualidade excelente, a expressão. As frases são geralmente ditas com uma sinceridade impregnante, donde a grande força comunicativa dos versos. Os defeitos, aliás raros, de estilo são fáceis de corrigir. O livro indica uma poetisa incontestável, já muito valiosa e que poderá se tornar excelente, e quem sabe se admirável. É questão de trabalhar. E pelo que já existe, vale a pena trabalhar.¹²⁰

Ungidas pelo tom professoral, essas palavras insinuam as exigências que pautariam o aprendizado de Oneyda Alvarenga a partir de então. Ao fazer pessoalmente a crítica de *Canções perdidas*, Mário de Andrade presenteou a aluna com duas obras suas: *A escrava que não é Isaura* e *Remate de males*.¹²¹ Na primeira, ela encontraria a fundamentação teórica da poesia moderna. Na segunda, soluções formais para a mesma. Durante as férias de junho, essas leituras deveriam respaldar a

---

¹¹⁷ MORAES, Marcos Antonio de, *op. cit.*, p. 30-38.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 219-222.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 208.

¹²⁰ Nota de Mário de Andrade no original de *Canções perdidas*, manuscrito de Oneyda Alvarenga não localizado pela pesquisa. Cf. *Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo, 25 jun. 1932, nota 4, p. 26.

¹²¹ Até o presente momento não localizamos essas obras na Coleção Oneyda Alvarenga (COA). Criada pelo Centro Cultural São Paulo para salvaguardar livros, periódicos, partituras, discos e manuscritos que pertenceram à primeira diretora da Discoteca Pública Municipal, a coleção estava em fase de processamento técnico no momento em que realizamos a pesquisa. É possível, portanto, que alguns documentos não tenham sido localizados.

criação de uma série de poemas curtos, aos moldes dos “Poemas da amiga” e dos “Poemas da negra”. “Veja se você é capaz de fazer”, foi o pedido do professor.¹²² Oneyda cumpre a tarefa, dando início à série de poemas que culminaria com *A menina boba*, livro editado em apenas duzentos exemplares pela Revista dos Tribunais, a expensas da autora, em 1938.¹²³

Nos relatórios desses estudos e escritos, endereçados a rua Lopes Chaves em cartas semanais, o que se observa é que o exercício poético da aluna é balizado por um professor que, em plena atividade didática, revela o teórico e experimentador do modernismo. Assim, partindo da poesia, Oneyda Alvarenga inicia a correspondência com o autor de *Macunaíma*, confessando dúvidas e formulando perguntas “ao professor e intelectual altíssimo”: “que se entende por dadaísmo e dadaísta? No meio de tanta luz elétrica ainda tenho o espírito iluminado à lamparina e é preciso que vá perguntando o que ignoro.” Ler *A escrava que não é Isaura* fora “entrar em um mundo novo.”¹²⁴ Mário responde às dúvidas da aluna, buscando demonstrar, na própria obra poética, as teorias da arte moderna que explicavam as “inovações” em seu processo de criação. Enfatiza, sobretudo, a diferença entre poesia e prosa: “a poesia fica do lado do subconsciente, [...], e a prosa fica do lado do consciente, [...]. Prosa é pra compreender. Poesia é pra sentir.”¹²⁵ Naquele momento, porém, a poeta principiante não consegue enxergar, nos próprios versos, a concordância de princípios estéticos e científicos, pretendida pelas vanguardas, demonstrando visão crítica ao perceber o que há de vago na ideia de se transformar “sensibilidade poética” em “criação poética.”¹²⁶ Ainda assim, em julho de 1932, Oneyda envia ao escritor os primeiros poemas escritos sob a tutela da modernidade: os das séries “A menina boba” e “A menina exausta”. Diante da argumentação perspicaz da autora, a discussão, inicialmente evasiva, passa a problematizar o binômio lirismo-técnica (ou: lirismo-arte, como será visto adiante) assimilado na poética andradiana: “Foi enorme

---

¹²² Na década de 1970, quando escreve “Mário de Andrade e a música”, Oneyda Alvarenga compara o seu caso ao “sistema de encomendas indiretas” que o musicólogo usara com Villa-Lobos por ocasião da composição das *Cirandas*. (ALVARENGA, Oneyda. Mário de Andrade e a música. In: *Mário de Andrade, um pouco*, nota 12, p. 49. Cf. *Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: cartas*, 14 set. 1940, p. 282-283) Curiosamente, em carta datada de 28 de dezembro de 1933, a poeta faz referência à “encomenda” da série “A menina renascida”, a qual não completa para a publicação de *A menina boba*. (Cf. *Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: cartas*, p. 58.)

¹²³ ALVARENGA, Oneyda. Prefácio, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁴ *Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: cartas*. Carta a Mário de Andrade, 19 jun. 1932, p. 21-23.

¹²⁵ Carta a Oneyda Alvarenga, *op. cit.*, 25 jun. 1932, p. 23-27.

¹²⁶ Carta a Mário de Andrade, *op. cit.*, 1 jul. 1932, p. 27-29.

o progresso que você fez, [...] apenas por ter encontrado o caminho das fontes do lirismo. [...] Agora é que as conquistas vão se tornar dificultosas e lentas. Conquistas que serão feitas [...] de muito trabalho técnico [...].”¹²⁷ As cartas tornam-se longas, Mário buscando uma solução clara para os problemas lançados por Oneyda através da análise sempre escrupulosa do texto poético.¹²⁸

Em virtude da Revolução Constitucionalista, Oneyda permanece em Varginha até outubro de 1932. Nesse período, faz a primeira leitura das mazurcas de Frederic Chopin.¹²⁹ Além dos “clássicos”, dedica-se agora à música de Claude Debussy, “que naquele tempo já não era tão moderno”, e de Vittorio Rieti, compositor com incursão no atonalismo, admirado por Schoenberg e Diaghilev e sobre o qual Mário de Andrade exigira o estudo¹³⁰: “era um cidadão que participava do grupo dos que estavam abrindo caminho e, no mais, era o panorama da história da música”^{131,132}, explicaria o professor. Até o final daquele ano, sob a orientação dele, terá lido *Introducción a la psicanálisis*, de Sigmund Freud.¹³³ No campo da poesia, aplica-se nos poemas das séries “Brusca andorinha”, “Verso e prosa” e “Asa ferida”.¹³⁴ Em São Paulo, Mário prossegue a análise dos versos. Todavia, como salientara desde o início da correspondência, teme influenciar a aluna com “tendências poéticas” que ele pessoalmente seguia.¹³⁵ Oneyda, por sua vez, está determinada a “[aguçar] as [...] forças de expressão” a partir dessas mesmas tendências.

---

¹²⁷ Carta a Oneyda Alvarenga, *op. cit.*, 10 jul. 1932, p. 31-35.

¹²⁸ A pedido de Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga manteve um caderno de poemas, hábito que durou até 1935. Depois dessa data, o convívio diário no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo tornou o caderno desnecessário. Este, junto às anotações do escritor, encontra-se no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

¹²⁹ Ver cartas endereçadas a Mário de Andrade em 9 de outubro e 31 de dezembro de 1932. Cf: COA – Partitura 35. Frederic Chopin. *Mazurkas*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913. O carimbo da Casa Manon registra a data da compra da partitura: “abril de 1932”.

¹³⁰ COA – Partitura 104: RIETI, Vittorio. *Sonatina*. Wien: Universal, 1925.

¹³¹ ALVARENGA, Oneyda. Entrevista concedida a pesquisadores do Departamento de Informação e Documentação Artística (IDART) do Centro Cultural São Paulo em 1980.

¹³² SCHWARZ, Boris; RICCI, F.C. RIETI, Vittorio. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23448>.

¹³³ FREUD, Sigmund. *Introducción a la psicoanalisis*. 2. ed. Trad. Luis López-Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva, 1929. 2 v. (Obras Completas de Professor S. Freud, 4 e 5) Data e assinatura: “Oneyda Paoliello de Alvarenga/ S. Paulo, XII-1932.” COA – Livro 903.

¹³⁴ O exame do caderno de poesias de Oneyda Alvarenga, no arquivo do Instituto Brasileiro, e das notas inscritas por ela no exemplar da Coleção Oneyda Alvarenga, registra o local e a data de criação dos poemas. COA – Livro 88, ex. 2.

¹³⁵ Mário de Andrade divide essa preocupação com Manuel Bandeira. Em dezembro de 1932, escreve ao amigo, relatando o receio de influenciar Oneyda Alvarenga com tendências poéticas que ele pessoalmente seguia: “Mas sobre essa mineirinha inteligente e poetisa, algum dia havemos de conversar mais a sério. Acabou me mostrando o que escrevia e hoje é uma espécie de aluna de poesia também. Gosto bem do que ela faz porém tenho receio de não saber apreciar com liberdade e estar

Em janeiro de 1933, o poeta lê a nova produção da jovem artista. Em carta, mais uma vez retoma a questão do lirismo para tentar esclarecer a distinção entre poesia e prosa com a qual a aluna, naturalmente, ainda parecia vacilar. Um tanto obscuro, procura explicar, através de exemplos em *Clã do Jabuti* e *Losango Cáqui*, o quanto as bases fisiológicas e psicológicas subjacentes aos “estados líricos” eram determinantes na concepção formal dos versos livres. Eis aqui um momento particular da correspondência que merece destaque: aquele que evidencia a noção de forma de Mário de Andrade moldada pela firme convicção nas teorias da arte moderna que ensinava a Oneyda Alvarenga a partir da leitura de *A escrava que não é Isaura*.¹³⁶ O exame cuidadoso das cartas até essa data mostra que a criação poética de seus interlocutores é orientada por uma estética que, no modernismo, convergiu arte e ciência. Essa rota de interação será a mesma escolhida pelo professor ao definir o tema do trabalho de sua aluna do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Em 1933, Oneyda está no oitavo ano do curso de piano. Frequenta as aulas de História da Música e, conforme as normas instituídas pelo titular da cátedra, deve apresentar uma “tese” como trabalho de conclusão.^{137,138} Ciente dos interesses da

---

levando a moça pra algum destino errado. Você me ajudará no julgamento.” Em maio de 1934, Mário envia ao poeta pernambucano versos da série “A menina exausta”: “Faz tempo falei pra você numa mineirinha aluna de piano que acabou me mostrando seus versos. É uma Oneyda Alvarenga, de Varginha, inteligentíssima, e que está escrevendo um livro bastante firme de vulgarização sobre *A linguagem musical*. Lhe mando aqui, os que me parecem os melhores versos dela. [...] De fato, se ligam intimamente aos versos da minha última fase. Isso é natural, me parece, pois se trata duma moça de dezenove anos, no máximo. Mas que me parecem melhores como realização rítmica e intimidade lírica [...] que os meus! Acho isto duma suavidade admirável e duma graça de expressão, sutileza de sentimento, equilíbrio rítmico muito raros em nossa poesiada fácil. Veja se gosta, e se não tiver tempo pra me escrever, guarde a opinião pra julho, que quero ver se passo uma quinzena aí no Rio.” Em uma semana, Bandeira tece seus comentários sobre os poemas: “Achei-os notáveis, notáveis. [...] É completamente diferente de você. Você provavelmente ajudou-a a achar-se e só. Ela é ela mesma, com um equilíbrio realmente extraordinário para qualquer idade, quanto mais para os 19 anos, entre a riqueza de substância poética e a segurança formal. Só uma vez achei um detalhe que me pareceu melhor mudar. [...] No mais tudo está perfeito. Não tem nunca uma falha: que certeza de gosto! [...] diga a ela que adorei aquele adjetivo generosa que arranhou para a rama. Nunca vi um adjetivo cair tão bem nos braços de um substantivo”. (*Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*: Cartas a Manuel Bandeira, São Paulo, 14 set. 1932 e 24 maio 1934, p. 544, 579-581; Cartas a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 1 jun. 1934, p. 580-581. Grifo do autor)

¹³⁶ Carta a Oneyda Alvarenga, *op. cit.*, 2 jan. 1933, p. 38-41.

¹³⁷ Samuel Arcanjo dos Santos não informa em que data Mário de Andrade passa a exigir trabalhos de conclusão no curso de História da Música. Sobre o assunto ver: *Relatório do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*. Ano letivo de 1931, p. 31.

¹³⁸ Na biblioteca de Mário de Andrade, localizamos um único trabalho de conclusão do curso de História da Música. Em junho de 1933, Filomena Edméa Pucci apresenta a tese *Johann Sebastian Bach* em edição preparada pela Sociedade Impressora Paulista. A bibliografia consultada inclui obras de Hugo Riemann, Alfred Untersteiner, Arnaldo Bonaventura e Mário de Andrade. As três primeiras, ao que parece, lidas em traduções para o português, possivelmente na biblioteca do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Um dos exemplares guarda a dedicatória da aluna: “Ao professor Mário de Andrade/ com respeito/ Philomena Edméa Pucci/ Junho 1933”.

aluna, Mário propõe um estudo sobre estética musical. Em 12 de junho, a jovem parte em férias para Varginha e, diante dos livros que levava na bagagem, emprestados da biblioteca do professor, vê-se diante da tarefa de escrever *A linguagem musical*. Em apuros, reporta-se ao mestre que, aparentemente, não lhe advertira sobre a complexidade do tema: “O senhor me mostrou uma camisa de onze varas e eu, sem saber que o negócio era bem isso, aceitei a estopada com a melhor cara do mundo. Foi judiação sua.” Preocupada com o resultado final, solicita um roteiro de pesquisa: “Lhe pedir pra me traçar um plano geral, uma orientação de trabalho seria pedir muito, seu Mário? Uma espécie de sumário indicando os pontos essenciais a serem estudados na questão e que me evitasse muita cabeçada inútil. Pode ser assim?”¹³⁹ Mário de Andrade sabia da dificuldade em se debruçar sobre um tema tão complicado e vasto. Insistira nele, no entanto, para que a aluna estudasse, de forma sistemática, um assunto que ele, pessoalmente, considerava necessário a qualquer músico e que os conservatórios de então simplesmente ignoravam. De São Paulo, sem lembrar exatamente dos conteúdos dos livros confiados a estudante, o professor esboça um resumo contendo questões gerais a serem desenvolvidas em cada capítulo bem como a bibliografia pertinente:

“A Linguagem Musical

“1 – Origens técnicas (imitação da natureza, instrumentos do próprio corpo) e psicológicas (organização dos ruídos naturais em sons, religião, amor, sociedade, intelectualização do som pela palavra, necessidade de beleza, de decorativismo) da linguagem musical.

“2 – Manifestações práticas da linguagem musical (música cantada e música realizada em instrumentos) e suas diferenças de caráter: a música cantada sendo sempre de alguma forma despertadora de fins interessados (religião, amor, socialização nacional e racial) e a música instrumental, levando à Arte Pura, incompreensível, totalmente sem interesse imediato. (Não se esqueça, ao falar na socialização cantada da música, de se referir aos cantos de trabalho, berceuses, marchas de guerra, cantigas de pedreiros, de remeiros, hinos patrióticos etc).

---

¹³⁹ Carta a Mário de Andrade, *op. cit.*, 19 jun. 1933, p. 50-52.

“3 – Análise técnica da linguagem musical, a frase, a estrofe, a melodia infinita etc. (No livro de Ernest Toch, isso deve estar bem tratado; assim como no livro de Combarieu você deve ter indicações interessantes sobre as relações entre som e poesia, pra colocar no nº 2 deste sumário.) Expressão musical (Veja Lussy).

“4 – Caráter estético da linguagem musical. Música Pura. De que forma o sentimento humano funciona dentro da música. Quais os valores expressivos da música, a intensificação dinâmica e a sugestividade da linguagem musicalizada etc. (Hanslick; Dauriac; Lassere.)

“5 – Perturbações doentias da linguagem musical nos indivíduos (Ingenieros). (Não se esqueça que percorrendo o índice alfabético da minha *História da Música*, você encontrará também alguns dados úteis, principalmente pra parte nº 1 deste sumário, e sobre música pura.)”¹⁴⁰

Apesar da orientação do professor, Oneyda ainda desconfia do resultado da “tese”: “Acho tudo difícil [...]. Reconheço simplesmente que o assunto ainda é muito pesado pra mim. Não posso andar dentro dele com desembaraço: engatinho só.”¹⁴¹ Decidida a desenvolver o sumário acima transcrito, em pouco mais de um mês a aluna conclui o trabalho, datado de 3 de agosto de 1933. Encadernado artesanalmente com capa de cartolina verde costurada em linha branca, este é endereçado a Mário de Andrade, possivelmente no dia 19 do mesmo mês. O bilhete do professor, sem data, confirma a entrega: “Recebi a tese. Vou ler. Saudades”.¹⁴² De sua análise surgem notas inscritas à margem do texto da aluna, dentre elas a mais significativa a que aparece no final do capítulo “Papel do sentimento na música. Música pura”, transcrita a seguir:

“Aqui a aluna fugiu da pergunta e em vez de responder a ela, respondeu a outra mais geral, mais genérica e... mais fácil. A pergunta, resumida de outras perguntas, da página anterior é: o sentimento representa ou não um papel no fenômeno da inspiração musical? Quero dizer: Da mesma forma que tal sentimento de amor cria a Vita Nuova ou a Gioconda, seria mesmo tal sentimento de amor que provocou tal melodia de Beethoven ou de Schumann?

¹⁴⁰ Carta a Oneyda Alvarenga, *op. cit.*, 22 jun. 1933, p. 52-53.

¹⁴¹ Carta a Mário de Andrade, *op. cit.*, 19 jun. 1933, p. 53-55.

¹⁴² *Ibidem*, p. 57.

“Ora pra responder, a aluna respondeu que cada autor tem uma sensibilidade (não sentimento momentâneo, que é o que implica a pergunta) própria, derivada da sua tradição, vida, cultura, raça, etc. etc. etc. e que essa sensibilidade pessoal se reflete nas obras dele. Isso é claro e lógico.

“Mas a pergunta, o problema que ela implica, é 10 vezes mais complexo e difícil. E, o que é pior, improvável. Tanto um ‘não’ como um ‘sim’, simplórios, respondendo á pergunta podem ser aceitos, discutidos e defendidos. Essa é a realidade mais amarga: depois de tantos séculos e tantas provas musicais, é impossível determinar com absoluta certeza se tal sentimento despertará tal frase, tal linha, tal sucessão de acordes. Porque este é apenas o problema. Não foi o amor que criou a Vita Nuova, foi a criação artística de Dante. O amor (real ou não) por Beatriz, e a dor dele terá criado tal frase, tal verso, e a ideia geral, a inspiração exatamente, do livro. O resto é arte, é análise intelectual de sentimentos, é desenvolvimento intelectual e artístico de sentimentos. A isso se resume também o problema musical em questão: tal amor, tal dor, etc. poderá provocar no musico a criação de tal linha ou tais acordes? Ora eu respondo, aparentemente em contradição comigo, e assustadoramente, que ‘sim’! Porque na realidade mais trágica do ser humano nada pode ser expresso por outra coisa. Tal dor, tal amor, só estão neles mesmos e expressos por eles mesmos. Desde que eu crio um verso, uma ideia de livro, um quadro, uma escultura, eu estou me servindo duma serie de símbolos convencionais, que apenas são, com maior ou menor intensidade, a inteligência dum fenômeno qualquer psíquico, mas nunca a sua própria realidade que só pode estar nesse fenômeno psíquico mesmo. Pra dar a inteligência dele eu usei simbologias orais ou plásticas, palavras, linhas, volumes que não passam de convenções que a inteligência humana realizou pra poder compreender. Portanto eu não apenas deforme o sentimento, o fenômeno psíquico inicial, mas o transporte pra uma outra esfera em que esse fenômeno se anulou completamente e foi substituído por uma imagem convencional. O que há de peculiar a essa imagem quando realizada por palavras (poesia) ou pela plástica (escultura, pintura, dança) é que ela pode ser apreendida mediata e imediatamente pelos outros seres humanos porque são fenômenos genéricos sociais. Assim mesmo tais convenções genéricas e sociais (a língua inglesa, as gírias, os gestos peculiares a regiões ou a raças) só podem ser apreendidas pelos que as conhecem. Pros que as desconhecem não passam de música. São incompreensíveis. Agradáveis ou desagradáveis.

“O musico é o ser que tem a sua imaginação criadora convertida a criar junções de sons musicais. A inspiração (quero dizer tal verso, tal ideia, tal melodia, tal junção de acordes, tal forma de peça musical) é subconsciente. É possível que tal amor, tal dor, ou recordação deles, na precisão de serem sublimados (precisão subconsciente) pra que o homem se liberte deles, sejam no músico convertidos a tal imagem musical (motivo, linha melódica, junção de acordes, forma da peça) a que o musico atribua subconscientemente tal sentido, ou melhor, em que ele dê vasão a tal ou qual estado fisio-psíquico. Apenas, depois vem a arte do musico, arte que nada mais tem que ver com o amor, ou a dor, criar, desenvolver, agenciar, conformar, reformar, transformar aquela inspiração musical, da mesma forma que do verso foi feito um soneto, um poema em metro livre ou da ideia foi feito o Otelo ou as Lusíadas. Mas já agora, não só a música não expressa tal sentimento, mas embora significando pro artista que a criou tal amor ou tal dor, não expressa mais nem pra esse próprio artista (quanto mais pro ouvinte!) esse amor, essa dor/ determinada, pelo simples fato dos símbolos musicais não serem compreensíveis pela inteligência consciente.”

A versão de 1933 introduz uma das marcas mais importantes no estudo de *A linguagem musical*, isto é, a sobreposição dos manuscritos de Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade. Resultado de uma pedagogia dirigida, atenta às particularidades e interesses da aluna, considerando a dúvida como parte do processo de aprendizado¹⁴³, o comentário de função didática nasce, justamente, em resposta ao questionamento da aluna que evoca as “epistolares lições de poética” recebidas a partir de 1932. Mostrando a absorção das ideias contidas em *A escrava que não é Isaura*, ao contemplar o tópico “De que forma o sentimento humano funciona dentro da música”, presente no plano de trabalho, Oneyda, nas entrelinhas, lança a seguinte pergunta: a teoria que explica o processo de criação do poeta poderia igualmente explicar o processo de criação do músico? Existiria um princípio comum determinando duas expressões artísticas distintas? Uma fórmula próxima a de Paul Dermée capaz de equacionar: Lirismo + Arte = Música?¹⁴⁴

---

¹⁴³ MORAES, Marcos Antonio de, *op. cit.*, p. 209.

¹⁴⁴ Cf. Capítulo “O papel do sentimento na música. Música pura”, de Oneyda Alvarenga, desde “A emoção lírica” até “O sentimento representa ou não um papel do fenômeno da inspiração musical?”, à página 103.

A essas questões, subentendidas no texto, Mário de Andrade responde assertivamente, reiterando a distinção entre inspiração (ou: lirismo) e arte envolvida em todo processo criativo. Ao perceber a análise percuciente da aluna, Mário elabora um texto com o intuito de ampliar o olhar sobre o assunto para o qual ela mesma lançara a dúvida. Como sempre, pesa, na escrita do professor, o estudioso do modernismo que fecunda o espaço do ensino com uma visão contemporânea da arte. Desse modo, o raciocínio, ali desenvolvido, retoma a mesma problemática de *A escrava que não é Isaura*, com a ressalva de que a música, ao contrário da palavra, é incapaz de expressar sentimentos “pelo simples fato dos símbolos musicais não serem compreensíveis pela inteligência consciente.”

Diante do exposto, é possível considerar a hipótese de que o debate sobre a criação de *A menina boba* tenha servido de prólogo para *A linguagem musical*. Escritas por Oneyda quando aluna de Mário, essas duas obras não mostram apenas música e poesia como convergência de afinidades profícuas entre mestre e discípula; elas permitem entrever que para ambas existiu uma mesma teorização subjacente. Assim, com o intuito de demonstrar nossa hipótese, este ensaio focaliza a reciprocidade entre o pensamento esboçado por Mário de Andrade na nota do manuscrito e o seu conceito de música pura. Nossa discussão se desenvolve em torno da ideia de gesto vocal, por entendermos ser este um ponto de tangência entre *Introdução à estética musical* e *A escrava que não é Isaura*, obras aqui tomadas como referência nos dois campos abraçados pelo intelectual. O estudo do movimento pela medicina experimental no final do século XIX influenciou de modo decisivo o modernismo ao alterar a percepção da natureza de estática para dinâmica. Essa mudança é capital para a compreensão das artes nas primeiras décadas do século XX.¹⁴⁵ Parece-nos ser este um elemento de ligação entre a questão do verso livre e a melodia infinita, temas recorrentes na produção do autor. A ideia de gesto vocal que fundamenta sua obra musicológica é a mesma que sustenta sua poética.

---

¹⁴⁵ TAYLOR, Joshua Charles. *Nineteenth-century theories of art*, p. 537.

2. Música pura

O capítulo “O papel do sentimento na música. Música pura” traz à baila um dos problemas essenciais para a compreensão do pensamento estético de Mário de Andrade, isto é, o caráter da expressividade musical. Ao longo de sua produção, essa ideia é quase sempre explorada pela oposição entre música pura e música programática. Essa controvérsia, que se destaca como um problema típico do século XIX, discutido, primordialmente, em bases “filosóficas”, invade o século XX, que o investiga em bases “experimentais”.¹⁴⁶ Tal dicotomia impõe um problema de difícil solução ao intelectual que desde cedo buscará o ajuste entre as lições do modernismo e da musicologia. Sabe-se que, para esta última, a música de programa é entendida como aquela que pretende exercer um poder descritivo ou narrativo e que busca representar conceitos sem o uso da palavra cantada.¹⁴⁷ A música pura, por sua vez, é compreendida como aquela que reivindica para si autonomia em relação à palavra (canção), ao drama (ópera) e à representação (música programática) e que, em última análise, diz respeito à música instrumental.¹⁴⁸ É exatamente nesse ponto, no da conceituação de música pura, que desponta, em nossa pesquisa, um elemento-chave para a interpretação da obra de Mário de Andrade, isto é, a defesa de um purismo concebido segundo os critérios da estética fisiológica à qual a maioria dos artistas europeus passa a aderir na segunda metade do século XIX. Se essa abordagem, por vezes, institui algum conflito na trajetória do musicólogo, é ela que baliza as aulas do professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo a partir de 1921.

Pode-se afirmar, com base no conhecimento da obra de Mário de Andrade, que *Introdução à estética musical* oferece um excelente ponto de partida para elucidar de que modo o autor desenvolve sua conceituação de música pura. Importa observar no tempo da escritura, entre 1921 e 1927¹⁴⁹, a progressiva afirmação de conceitos que,

---

¹⁴⁶ A distinção é feita por Mário de Andrade.

¹⁴⁷ SCRUTON, Roger. Programme music. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22394>>

¹⁴⁸ Idem. Absolute music. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00069>>

¹⁴⁹ A última versão de *Introdução à estética musical* deve datar de 1927. Embora o texto passado a limpo por Mário de Andrade não seja datado, é desse ano a edição de *Bosquejo de una estética musical científica*, de Charles Lalo. Ainda que esse dado não garanta a cronologia da escritura, trata-se da edição mais tardia na bibliografia utilizada pelo autor.

aos poucos, vão sendo incorporados às lições dos alunos como fundamento para a compreensão do fenômeno musical. Reconstituindo os passos da pesquisa do professor, vê-se que a estética fisiológica, ponto alto da teorização modernista, é lentamente absorvida. Na verdade, até 1924, Mário se mostra pouco à vontade com o discurso científico. Claudica diante do ensino de ideias que ele mesmo buscava alcançar. Em analogia com o pensamento de Telê Ancona Lopez, é preciso lembrar que, cronologicamente, os apontamentos coincidem parcialmente com o modernismo em sua primeira fase, 1922-1929, no qual *A escrava que não é Isaura* se insere e, do mesmo modo, são marcados pela exposição de um sem-número de teorias estéticas raramente discutidas em profundidade. Muitas das contradições, ali observadas, antes fruto da fragilidade crítica e do fascínio com as descobertas, perpetuam-se ao longo da produção do autor.¹⁵⁰ Têm-se, nesses escritos, as primeiras tentativas de ajuste entre o professor, preocupado em fornecer bases teóricas para a análise crítica da expressão musical, o intelectual, sintonizado com a sensibilidade moderna, e o religioso, que busca coerência entre a formação cristã e a estética evolucionista.

De modo semelhante a outros teóricos, Mário de Andrade trabalha a ideia de música pura em paralelo ao problema da forma e da expressão. A discussão, contudo, está sempre sujeita à tensão gerada, ainda que inconscientemente, entre o musicólogo e o modernista que deve se pronunciar a respeito do assunto. Essa tensão, por sua vez, revela-se como um mote extremamente fértil para os estudiosos do autor. Em sua obra, vê-se que, na maioria dos casos, é a estética fisiológica que determina a abordagem do problema, seguindo dois caminhos principais: um, visando os modos de produção artística, outro, objetivando as condições de recepção do observador da obra de arte.

3. Um pouco de teoria

Que o modernismo tenha protagonizado transformações culturais sem precedentes na história ocidental desde o Renascimento é fato bem conhecido. Todavia, pouco se observa o fato de que essas mesmas transformações tenham se delineado lado a lado com uma linha de especulação estética que culmina com a

---

¹⁵⁰ LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*, p. 196-197.

“ciência da arte”. Na “Introdução” de *Empathy, form and space*, os arquitetos Harry Francis Mallgrave e Eleftherios Ikonou mostram, de maneira muito esclarecedora, que a fusão de conceitos científicos e de práticas artísticas inovadoras, que se insinua no início do século XX, não ocorreu de maneira fortuita. Norteada, sobretudo, pela questão da forma, a *Kunstwissenschaft* tem antecedentes intelectuais que remontam a problemas estéticos debatidos já no século XVIII. No entanto, são as teorias desenvolvidas, principalmente, nas últimas três décadas do século XIX que possibilitaram a mudança talvez mais radical da arte moderna, a saber, o desejo de compreender a natureza fisiológica e psicológica da percepção da forma e de que modo esta poderia ser explorada como uma entidade artística em si mesma. Se o modernismo pode ser entendido como ruptura com o passado e com as tradições, é a incursão nesse campo de investigação estética, demarcado pelo discurso científico, que, em última análise, desafia a arte representativa e, ao mesmo tempo, subsidia as vanguardas. Estudado pela estética experimental, o novo conceito de forma implicou a pesquisa de princípios científicos subjacentes à criação e à apreciação da arte. Presumia-se que esses princípios fossem capazes de resolver dilemas artísticos contemporâneos, como a experimentação formal e a intensificação da força expressiva. A pretensão de submeter o ato criador ao controle desses princípios evidencia não apenas a adesão de uma geração de artistas e intelectuais (a qual Mário de Andrade pertence) às teorias da arte moderna, mas, sobretudo, a capacidade de frutificar essas mesmas teorias na própria criação. Pode-se afirmar, diante do exposto, que entender o papel da ciência no modernismo artístico como mero efeito determinista da modernidade, ou como negação desta, significa desvirtuar a contribuição que tais teorias tiveram na maneira com que os artistas passaram a ver o seu ofício.¹⁵¹

Robert Michael Brain, estudioso do modernismo ligado ao Departamento de História da Universidade de British Columbia, no Canadá, sustenta que uma das condições críticas que possibilitou os movimentos modernistas na transição entre os séculos XIX e XX pode ser justamente encontrada no intercâmbio de conceitos derivados das ciências e das artes. Dentro da linha de argumentação do autor, uma das vias de interação entre esses dois campos, possivelmente a mais frutuosa, surge

---

¹⁵¹ MALLGRAVE, H.F; IKONOMOU, E. Introduction. In: *Empathy, form and space: problems in German aesthetics*, p. 1-5.

através da estética fisiológica, que passa a fornecer os termos para a nova concepção de forma pura.¹⁵² Neste ponto, é oportuno destacar que a ideia de que a organização formal da arte seja essencialmente orgânica reflete, na verdade, os princípios da estética formulada por Alexander Baumgarten, que a concebeu, no século XVIII, em uma relação estreita com a etimologia de *aisthesis*, vocábulo grego que designa sensação e percepção no sentido fisiológico propriamente dito. Pode-se dizer, desse modo, que as modernas teorias da estética tenham nascido como um “discurso sobre o corpo”, como enfatiza Terry Eagleton, ocupando-se apenas em segundo plano da arte em si mesma.¹⁵³ A fixação da fisiologia experimental como disciplina médica, no século XIX, desencadeou o surgimento de teorias estéticas igualmente fundamentadas na experimentação, o que permitiu que a arte pudesse ser observada como experiência sensorial. No contexto modernista, a estética científica emerge, de modo especial, através da noção de automatismo, termo que, para a maioria dos artistas, dentre eles, Mário de Andrade, designava o movimento inconsciente. O processo de criação transforma-se, então, na exploração dos automatismos em si mesmos, exploração esta que passou a ser codificada dentro da linguagem formal. O problema, como se sabe, era entender até que ponto a prática artística poderia ser entendida como automatismo, cravado na fisiologia do artista e do espectador. Os inúmeros movimentos das vanguardas são, em parte, fruto das diferentes respostas a essa pergunta.¹⁵⁴ Com Mário de Andrade não foi diferente. Imersa na questão do verso livre e da melodia infinita, a noção de automatismo imprime um padrão predominante em seu modo de pensar e fazer a arte.

Rae Beth Gordon, professora emérita de Literatura Francesa e Estudos Culturais da Universidade de Connecticut, lembra que no final do século XIX – período marcado pela busca de fronteiras entre o corpo e a mente, o consciente e o inconsciente – uma das teorias médicas prevalentes dividia o self entre dois domínios: o das faculdades superiores e o das faculdades inferiores. Ao primeiro, pertencia a razão, o julgamento, a escolha e a vontade; ao segundo, o instinto, a sensação e os automatismos. Acreditava-se que toda atividade mental e cerebral fosse sensório motora: “Os automatismos dos centros inferiores eram quicá a *verdadeira* natureza do

---

¹⁵² BRAIN, Robert Michael. The pulse of modernism: experimental physiology and aesthetic avant-gardes circa 1900. *Studies in History and Philosophy of Science*, p. 393.

¹⁵³ EAGLETON, Terry. *The ideology of the aesthetic*, p. 13.

¹⁵⁴ BRAIN, Robert Michael, *op. cit.*, p. 394-396, 399, 408.

cérebro, ou o cérebro uma simples extensão do sistema nervoso. Logo, a psique transpassava o corpo, *expressava-se através dele*.¹⁵⁵ Ainda que os impulsos motores pertencessem às faculdades inferiores, presumia-se a existência de um paralelo exato entre o pensamento, a emoção e o movimento. A ideia predominante à época era a de que as representações elaboradas pela mente nada mais eram do que uma transformação daqueles impulsos. Os movimentos – gritos, palavras articuladas ou gestos – eram considerados a fonte da emoção, do pensamento e da imaginação. Mais do que isso, eles eram capazes de causar reações imitativas, inconscientes, no espectador. Esta, aliás, era a função do artista.^{156,157}

Em 1900, Théodule Ribot publica *Essai sur l'imagination créatrice*. Sua teoria, segundo a qual a imaginação criadora nasce dos impulsos motores, exerceu forte influência em Mário de Andrade, tendo sido suas ideias transformadas em um dos eixos de sustentação da estética modernista. Ribot busca demonstrar, em sua obra, que a criatividade “tem sua origem e principal fonte na tendência natural das imagens em se objetivarem, - de forma mais simples, nos elementos motores inerentes às imagens.”¹⁵⁸ Assinala que uma das principais conquistas da fisiologia e da psicologia de seu tempo foi ter estabelecido, em bases científicas, “o papel e a importância dos movimentos, ter mostrado especialmente pela observação e experimentação que a representação de um movimento é um movimento que inicia, um movimento em estado nascente”¹⁵⁹ cujos ritmos são recriados no corpo.¹⁶⁰ O catedrático de Psicologia Experimental no Collège de France procura mostrar o trajeto que conduz a reprodução pura e simples à criação propriamente dita, ressaltando o predomínio do movimento à medida que a repetição é elevada à invenção.¹⁶¹ E aqui surge um ponto de interesse para a compreensão do pensamento de Mário de Andrade: a ideia de que o trajeto da criação tem, como sustentáculo, o automatismo, o sensorial, o

---

¹⁵⁵ GORDON, Rae Beth. *Dances with Darwin 1875 – 1910: vernacular modernity in France*, p. 21. (Tradução nossa) (Grifos da autora)

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 20-22.

¹⁵⁷ *Idem*. From Charcot to Charlot. In: MICALE, Mark S. (Ed.) *The mind of modernism: medicine, psychology and the cultural arts in Europe and America, 1880-1940*, p. 108-111.

¹⁵⁸ RIBOT, Théodule. *Essai sur l'imagination créatrice*. 6. ed. Paris: Félix Alcan, 1921, p. VI. (MA) (Tradução nossa)

Em *De l'intelligence* (1870), Hyppolite Taine sustenta que as imagens podem ser qualificadas como sensações. Estas últimas seriam a base da inteligência e do entendimento humano, bem como dos fenômenos inconscientes e patológicos. Segundo Rae Beth Gordon, esse é o fato que explica a centralidade das sensações nas teorias estéticas na transição entre os séculos XIX e XX.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 1. (Tradução nossa)

¹⁶⁰ GORDON, Rae Beth. *Dances with Darwin*, p 121.

¹⁶¹ RIBOT, Théodule, op. cit., p. 1.

inconsciente, portanto. Do chamado “fator inconsciente” deriva a inspiração e dele depende a riqueza da invenção, uma vez que constitui a fonte de novas combinações de imagens e sensações. Esse estoque de imagens e sensações se desenvolve nos centros inferiores, automaticamente, sem intervenção da razão.¹⁶² Essa leitura será a matriz de um trecho significativo de *A escrava que não é Isaura*: “A inspiração parece um telegrama cifrado que a atividade inconsciente envia à atividade consciente que o traduz.”¹⁶³ Do mesmo modo, como veremos adiante, servirá de mote para o diálogo entre o musicólogo e Camargo Guarnieri.

A pesquisa estética, antes dirigida para o estudo das relações existentes no mundo externo, volta-se para o estudo dos efeitos dessas relações sobre o sujeito, ou seja, para as sensações por ele recebidas. Por sua vez, a investigação desses efeitos sobre o espectador, empreendida pela estética experimental, possibilitou uma nova abordagem do problema da forma.¹⁶⁴ Gustav Theodor Fechner – lido por Mário de Andrade especialmente na obra de Charles Lalo¹⁶⁵ – foi o principal teórico a explicar a forma segundo o prazer e o desprazer que esta causava no sujeito. Baseado nesses estudos, Charles Henry, diretor do laboratório de psico-fisiologia na Sorbonne e uma das figuras centrais do modernismo, elaborou a teoria segundo a qual ao vermos um objeto seus ritmos são recriados, mimetizados pelo corpo, e as sensações recebidas são dinamogênicas ou inibitórias para o organismo. Sensações dinamogênicas correspondem à noção de continuidade, e a sensação de prazer corresponde a um aumento de “força” disponível; sensações inibitórias correspondem à sensação de descontinuidade, que provoca uma sensação de desprazer ou de dor e produz uma diminuição da “força” disponível.¹⁶⁶ Para fundamentar essa correlação, Charles Henry tomou os experimentos de Charles Féré, neurologista do hospital de Bicêtre, em Paris, realizados com pacientes histéricos e apresentados em *Sensation et mouvement*¹⁶⁷, publicação de 1887. Féré demonstrou que toda a sensação era acompanhada de uma “aumentação” de força muscular, mensurável através do dinamômetro, tecnologia mais sofisticada da época e que, então, permitia o registro gráfico das sensações

---

¹⁶² *Ibidem*, p. 48-49.

¹⁶³ Tradução de frase de Ribot feita por Mário de Andrade. *A escrava que não é Isaura*, nota 6, p. 241.

¹⁶⁴ GORDON, Rae Beth. *Dances with Darwin*, p. 103-106.

¹⁶⁵ Em sua biblioteca, Mário de Andrade possuiu vários títulos de Charles Lalo. Todavia, é em *L'esthétique expérimentale contemporaine* (Paris: Félix Alcan, 1908), que lê a tese do esteta francês sobre a estética experimental de G. T. Fechner.

¹⁶⁶ GORDON, Rae Beth. From Charcot to Charlot, *op. cit.*, p. 96-97.

¹⁶⁷ FÉRÉ, Charles. *Sensation et mouvement: études expérimentales de psycho-mécanique*. Paris: Félix Alcan, 1887.

humanas em métodos experimentais utilizados pela medicina e que possibilitavam, enfim, uma estética experimental.

4. Gesto vocal e a questão da origem

O ponto “Da Música” de *Introdução à estética musical* oferece um elemento-chave para a elucidação do conceito de música pura de Mário de Andrade, isto é, a ideia de gesto vocal, anotada em uma pequena nota de rodapé:

O capítulo ‘Dinamogenia e o Gesto Vocal’, em Denéréaz p. 29, sobretudo no final dá prova por onde a música tira a sua expressividade compreensível. É ainda uma *mimesis* da sensação expressa praticamente pelo gesto. Não dizendo coisa alguma simbolicamente inteligível ela é compreensível pela memória das sensações expressas.¹⁶⁸

Do mesmo modo, o texto de abertura de *A escrava que não é Isaura* introduz o mesmo gesto como sendo a base da poética andradiana:

Explico: o homem pelos sentidos recebe a sensação. Conforme o grau de receptividade e de sensibilidade produtiva sente sem que nisso entre a mínima parcela de inteligência a NECESSIDADE DE EXPRESSAR a sensação recebida por meio do gesto (Falo *gesto* no sentido empregado por Ingenieros: gritos, sons musicais, sons articulados, contrações faciais e o gesto propriamente dito).¹⁶⁹

O exame dessas duas obras revela um aspecto que merece um olhar mais atento dos estudiosos de Mário de Andrade e que diz respeito à fixação da questão da origem como eixo da estética modernista.

É possível que as primeiras leituras sobre as teorias da evolução tenham iniciado na década de 1910. Uma das hipóteses para assinalar esse período nasce da localização de santinho datado de 20 de dezembro de 1915¹⁷⁰ guardado entre as páginas de *Che cosa è l'arte?*, versão italiana da obra de Leon Tolstoi editada pela Fratelli Treves em 1916. Esse achado é especialmente significativo, na medida em que as notas de leitura, escólios, aliás – “Charles Darwin” e “Herbert Spencer” – à

¹⁶⁸ ANDRADE, Mário de. *Introdução à estética musical*, p. 37, nota *. (Grifo do autor)

¹⁶⁹ *Idem*. *A escrava que não é Isaura*, *op. cit.*, p. 235. (Grifo do autor)

¹⁷⁰ Série Santinhos, MA-SAN-001. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

margem do capítulo “La bellezza”¹⁷¹, fotografam o paroquiano da Igreja de Santa Ifigênia então preocupado com a ideia de pecado.

A questão da origem pode ser tomada como elemento de aproximação entre o musicólogo e o modernista que começam a despertar em 1921. Fruto do evolucionismo que permeou o debate intelectual do período, o problema era então examinado em função dos postulados abraçados por uma e outra corrente, tendo sido as interpretações equivocadas e as apropriações indevidas o lugar-comum. Mário de Andrade, em sua obra, acomodou elementos de ambas, buscando a coesão segundo critérios pessoais. Em sua biblioteca, pode-se sentir o peso das doutrinas evolucionistas em dois campos fundamentais de interesse: na interpretação histórica da música e na explicação das transformações trazidas pela arte moderna. Analisando sua ligação com os principais teóricos da origem da música, vê-se que Herbert Spencer assume um papel central, seja em função da repercussão da obra do filósofo inglês na musicologia que no modernismo.

Quando se buscam os autores que respaldam o seu conceito de gesto vocal, descobre-se em Herbert Spencer uma fonte comum tanto em *Le langage musical et ses troubles hystériques*, de José Ingenieros, como em *La musique et la vie intérieure*, de Lucien Bourguès e Alexandre Denéréaz.

*The origin and function of music*¹⁷², ensaio de Spencer publicado no periódico *Fraser's Magazine for Town and Country*, em 1857, é, certamente, uma das obras mais influentes na literatura sobre estética fisiológica na transição entre os séculos XIX e XX. Por essa razão, *Le langage musical et ses troubles hystériques: études de psychologie clinique*¹⁷³, livro de José Ingenieros lançado em 1907, deve ser tomado como referência para o estudo do pensamento estético de Mário de Andrade. No primeiro capítulo, “Origine et fonction de la musique selon la psychologie biologique”, o texto do filósofo é apresentado como base teórica para a análise das patologias da linguagem musical em pacientes histéricos, realizada na segunda parte do livro. Da obra escrita pelo médico e intelectual radicado na Argentina, Mário de

---

¹⁷¹ TOLSTOI, Leon. *Che cosa è l'arte?* (1897). Milano: Fratelli Treves, 1916, p. 41. (MA)

¹⁷² SPENCER, Herbert. *The origin and function of music* (1857). In: *Essays: scientific, political and speculative*. London: Williams and Norgate, 1868, v. 1, p. 210-238.

¹⁷³ INGENIEROS, José. *Le langage musical et ses troubles hystériques: études de psychologie clinique*. Paris: Félix Alcan, 1907. (MA).

Andrade retém, sobretudo, a ideia de gesto vocal, atribuindo-lhe inadvertidamente a autoria.

Em *Le langage musical et ses troubles hystériques*, José Ingenieros faz uma exposição crítica da teoria de Herbert Spencer à luz dos conhecimentos científicos de seu tempo, acatando, de antemão, a premissa de que “a voz humana, a voz falada, contém todos os elementos constitutivos do canto, forma inicial da música.”¹⁷⁴ Esse aspecto da teoria de Spencer, provavelmente lida em 1921, ao que se deduz da referência a Ingenieros em *Mestres do passado*¹⁷⁵, é o que parece explicar o fato de obras igualmente decisivas para o modernismo, como *The descent of man and selection in relation to sex* (1871) e *The expression of emotions in man and animals* (1872), de Charles Darwin, terem exercido tão pouca influência sobre o intelectual brasileiro. Apesar das diferenças entre as teorias do naturalista e do filósofo inglês, ambos conceberam a música essencialmente como expressão do afeto e trabalharam a relação entre música e palavra. Para Mário de Andrade, músico e poeta, uma e outra teoria poderiam ter sido apelos igualmente intransponíveis. Parece-nos, entretanto, que a ideia de recitativo de Spencer foi aquela que, desdobrada nos ensinamentos de vanguarda, pôde conter sua própria teorização sobre música e poesia, vazadas, por exemplo, nas concepções de melodia infinita e de verso livre. São as ideias de Spencer que, em última análise, determinam sua concepção de música pura e as que interessam, portanto, ao raciocínio que ora se desenvolve.

A importância crucial do ensaio *The origin and function of music*, qual seja, a de mostrar a origem de algumas ideias fundadoras do modernismo estético, como a sensação e o movimento, o prazer e a dor, exigiu o confronto do texto de Herbert Spencer com o de José Ingenieros, visando à confirmação da leitura por Mário de Andrade.

O cerne da reflexão de Spencer encontra-se na seguinte proposição: “Todos os sentimentos, então – sensações ou emoções, prazerosas ou dolorosas – têm a característica em comum de serem estímulos musculares”.¹⁷⁶ Esse preceito o conduz à formulação de uma “lei geral” estabelecendo a existência de uma relação direta entre “sentimento” e “movimento”, este proporcional àquele. Essa relação teria, como base

---

¹⁷⁴ INGENIEROS, op. cit., p. 9-10. (Tradução nossa)

¹⁷⁵ ANDRADE, Mário de. *Mestres do Passado*. In: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, p. 296.

¹⁷⁶ SPENCER, op. cit., p. 213. (Tradução nossa). Cotejo com: INGENIEROS, op. cit, p. 10.

fisiológica, o reflexo nervoso estudado por Alexander Bain.¹⁷⁷ Para fixar o nexos entre essas noções gerais e a origem da música, Spencer argumenta que toda música é originalmente vocal e que todos os sons vocais são produzidos pelo agenciamento de determinados músculos do aparelho fonador. Estes, em sinergismo com outros músculos do corpo, entram em contração quando estimulados por “sentimentos” de prazer ou de dor.¹⁷⁸ Vê-se, então, que para o teórico, a música, em suas manifestações iniciais, é, ao mesmo tempo, uma forma de movimento e um modo de expressão de “sentimentos”. José Ingenieros, de sua parte, observa que a “lei geral” de Herbert Spencer é “consistente com o conceito moderno que reúne os fenômenos psicológicos em torno de duas funções fundamentais – a estesia e a cinestesia¹⁷⁹ – consideradas como formas evoluídas superiores de duas funções biológicas elementares: a sensação e o movimento.”¹⁸⁰ Essa mesma tese, que institui uma relação de causa e efeito entre sensação e movimento, será acatada pela maioria dos teóricos da arte moderna.

Para Spencer, tais argumentos são suficientes para a proposição de um princípio subjazendo a todos os fenômenos vocais, incluindo a voz falada, o recitativo, a voz cantada e, por conseguinte, a música em geral, qual seja: a intensidade da contração dos músculos responsáveis pela voz é proporcional à intensidade dos “sentimentos”; cada contração determina um ajuste específico dos órgãos vocais e cada ajuste leva a uma mudança no som emitido. Logo, a dicção é o movimento resultante de uma sensação de prazer ou de dor. Eis o gesto vocal ao qual José Ingenieros se refere em *Le langage musical e ses troubles hysteriques*.

Ao longo de sua produção, Mário de Andrade adota a hipótese do filósofo para explicar a expressividade da música. A medida da influência dessa hipótese na estética modernista está relacionada ao gesto vocal entendido como efeito fisiológico de dor ou prazer. Assim, é preciso esclarecer que, na visão de Mário, o recitativo reporta-se, também, ao recitativo da ópera enquanto inflexão da voz em ritmo livre, mas, sobretudo, enquanto movimento muscular propriamente dito. A nota presente no final do capítulo “Origine et fonction de la musique selon la psychologie biologique” revela a apropriação da doutrina spenceriana na poesia e na música:

---

¹⁷⁷ SPENCER, *op. cit.*, p. 213. (Tradução nossa). Cotejo com: INGENIEROS, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷⁸ SPENCER, *op. cit.*, p. 213-214. Cotejo com: INGENIEROS, *op. cit.*, p. 11-12.

¹⁷⁹ Nota de Mário de Andrade a grafite, p. 10: Expoente “(1)” referente à palavra “kinésie”: “Kinesthesia, quinessesia se deve dizer.”

¹⁸⁰ INGENIEROS, *op. cit.*, p. 10. (Tradução nossa)

A princípio a M [música] foi fiel seguidora da palavra. Mas há um momento de civilização em que os sentimentos humanos cada vez se refinando mais tornam-se tão sutis que a palavra que é um símbolo de âmbito estreito e limitado não pôde mais expressar esses sentimentos. Então a música se separa da fiel irmã a palavra, de que fora mais ou menos escrava, para se tornar a fiel comentadora desses sentimentos hiperestéticos (?) que a palavra (?) era incapaz de traduzir em toda a sua sutileza e com toda expressão ou sugestão. Forma-se a música pura agora com os versos livres, símbolos, assonâncias a palavra tende para uma musicalidade exagerada, que encontrou seu admirável apogeu com Mallarmé, mas prejudicando não há dúvida, o seu verdadeiro destino.¹⁸¹

Em 1922, durante a leitura de *La Revue Musicale*¹⁸² e da *Rivista Musicale Italiana*¹⁸³, Mário de Andrade localiza duas críticas elogiosas ao livro de Lucien Bourguès e Alexandre Denéréaz, *La musique et la vie intérieure: essai d'une histoire psychologique de l'art musical*¹⁸⁴, publicado no ano anterior. Na primeira parte da obra, “Préliminaires psychologiques”, onde se concentram as anotações de leitura, percebe-se a nítida filiação dos musicólogos franceses à tese defendida por Herbert Spencer em *The origin and function of music*, ainda que seu nome seja citado de passagem e seu ensaio sequer mencionado. No final do capítulo “La dynamogénie et le geste vocal”, Bourguès e Denéréaz, assim como José Ingenieros, fazem da teoria de Spencer a base da conceituação de gesto vocal, inicialmente entendido enquanto elemento motor: “Todo movimento do corpo, toda passagem de uma atitude a outra é um gesto. Este gesto, quando produzido pelo aparelho vocal, dá ao grito uma impressão sonora. É por isso que se pôde definir a entonação da voz como um gesto vocal”^{185,186}. Se a voz é um gesto, o estudo dos movimentos musculares que determinam as inflexões da voz fazem parte da então denominada mímica, razão pela qual música e palavra podiam ser entendidas segundo as teorias da imitação inconsciente, dos automatismos, enfim.

---

¹⁸¹ Nota de Mário de Andrade no final do capítulo “Origine et fonction de la musique selon la psychologie biologique”, p. 25.

¹⁸² *La Revue Musicale*, a. 3, n. 4, p. 180-182, fev. 1922. (MA) A resenha não traz notas de leitura.

¹⁸³ *Rivista Musicale Italiana*, v. 29, n.4, p. 649-651, 1922. (MA) Não há anotações à margem do texto.

¹⁸⁴ BOURGUÈS, Lucien; DENÉREAZ, Alexandre *La musique et la vie intérieure: essai d'une histoire psychologique de l'art musical*. Paris: Félix Alcan; Lausanne: Georges Bridel, 1921. (MA)

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 30. (Tradução nossa).

¹⁸⁶ É quase certo que a expressão “gesto vocal” (*Lautgebärde*) tenha sido cunhada por Wilhelm Wundt no primeiro volume de *Völkerpsychologie* (1900/1901). É possível que José Ingenieros a tenha lido em *La mímica del pensiero* (1900), de Sante De Sanctis, autor ao qual se refere em nota de rodapé à página 14 de seu livro.

5. Lirismo e arte em *L'Esprit Nouveau*

Em 30 de abril de 1942, a convite da Casa do Estudante do Brasil, Mário de Andrade profere a conferência “O movimento modernista” no Palácio do Itamarati, no Rio de Janeiro. Ao avaliar, nesse importante balanço crítico, o caráter de ruptura do modernismo, o escritor aponta, como base da inovação artística e cultural de nosso país, a filiação estética às vanguardas europeias. Bem a propósito, em nota ao parágrafo em que relata (ou encena) o primeiro instante na gênese de *Paulicéia desvairada*, o poeta explica de que modo sistematizara o próprio processo de criação, distinguindo, ao longo dos anos, um “estado de poesia” e um “estado de arte” conforme as teorias fisiológicas e psicológicas desenvolvidas pela estética experimental.¹⁸⁷ Ao confessar que o próprio ato criador operava segundo leis da ciência, Mário de Andrade revelava a comunhão com uma das transformações mais dramáticas trazidas pela arte moderna.

Essa pequena nota explicativa, que se reporta a uma obra poética, a primeira de fato modernista no Brasil, em última análise sintetiza o problema abordado pelo professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo à margem do manuscrito *A linguagem musical*, de Oneyda Alvarenga. Em ambos os casos, vem à tona um elemento recorrente no pensamento estético de Mário de Andrade, isto é, a preocupação em distinguir inspiração de arte, ou, com tão bem observa Antonio Candido, o interesse pelo “momento privilegiado em que os impulsos obscuros são enformados pela vontade lúcida do criador.”¹⁸⁸

No campo da teoria literária e da literatura comparada, João Luiz Lafetá e Maria Helena Grembecki, respectivamente, exploraram os conceitos de lirismo e técnica nos escritos que constituem a plataforma teórica de Mário de Andrade no início do movimento modernista. Em *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*, dissertação de mestrado concluída em 1967 na área de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de

---

¹⁸⁷ ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*, nota 1, p. 224.

¹⁸⁸ CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: GREMBECKI, Maria Helena. *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*, p.6.

São Paulo, Maria Helena Grembecki estuda a contribuição da revista da vanguarda francesa na formação das ideias estéticas apresentadas em *A escrava que não é Isaura* e, em alguns casos específicos, no “Prefácio interessantíssimo” de *Pauliceia desvairada*. Destaca-se, nessa pesquisa, a sutileza com que a autora divisa, em Mário, a intenção de desenvolver uma poética em torno de dois aspectos considerados por ele indissolúveis na obra de arte, isto é, “o criador e a criação”: “duas faces duma mesma moeda, cuja inteligibilidade se nos impõe a partir de sua significação total.”¹⁸⁹ Embora a pesquisadora não tenha desenvolvido essa ideia, ao prefaciар o livro homônimo da aluna, publicado em 1969, Antonio Candido aponta-lhe a capacidade de nos fazer entender “a extrema agudeza com que [Mário de Andrade] percebeu a integridade da obra poética, configurada na medida em que supera o caráter de registro psicológico para se tornar estrutura significativa por si mesma.”¹⁹⁰ É sob esse ponto de vista, sinalizado por Antonio Candido, que João Luiz Lafetá analisa a relação entre lirismo e técnica em *1930: a crítica e o modernismo*. O primeiro aspecto a ser considerado na reflexão desse autor diz respeito ao sentido de “linguagem” na obra poética de Mário de Andrade. Para Lafetá, esse sentido compreenderia duas séries complementares: a “psicológica” e a “literária”, entendidas, respectivamente, por “lirismo” e “técnica”. O crítico argumenta que para o poeta a distinção teria sido clara e que “seu conceito de lirismo [...] ganha estatuto estrutural ao ser complementado pelo conceito de técnica.”¹⁹¹ Explica-se melhor: “a inspiração, a vivência psíquica, o lirismo [...] é encarado e estudado na medida em que enformado pela técnica e [...] sendo capaz de condicioná-la, é transfigurado esteticamente e se transforma em poesia.”¹⁹² O segundo aspecto de interesse na reflexão de Lafetá volta-se para a percepção do “Prefácio interessantíssimo” como sendo texto “propedêutico” à poesia elucidada em *Pauliceia desvairada*. Mário, nesse sentido, teria se preocupado não apenas em apresentar a teoria de sua poética, mas querido que a teoria fosse, ela mesma, vertida na forma.¹⁹³ A partir dessas considerações, Lafetá conclui que o aspecto formal é de fato o modo com que Mário observa a obra de arte em sua organização própria. Em concordância com Maria Helena Grembecki, entende não haver cisão entre “criação” e “criador”, ainda que perceba certa “tensão” no

¹⁸⁹ GERMBECKI, Maria Helena, *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*, p. 36.

¹⁹⁰ CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: *op. cit.*, p. 5.

¹⁹¹ LAFETÁ, João Luiz. A consciência da linguagem (Mário de Andrade, I). In: *1930: A crítica e o modernismo*, p. 156.

¹⁹² *Ibidem*, p. 156.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 158.

“oscilar de Mário entre a psicologia e a estética, entre lirismo e técnica.”¹⁹⁴ Eis aqui um ponto importante suscitado pela análise desses autores: como distinguir esses aspectos em uma estética fundamentada na fisiologia humana? Se considerarmos, como Théodule Ribot, que “a criação [...] tem como única matéria o organismo [...] [e que este] não se separa jamais do criador”¹⁹⁵, somos levados a crer que o sentido estrutural da obra de arte se enfraquece dentro do contexto modernista.

Quando, no início da década de 1920, Mário de Andrade escreve o “Prefácio interessantíssimo” de *Pauliceia desvairada*, obra que vem à público em 1922, pode-se ver a distinção entre inspiração e arte que começava a se firmar:

A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho a perturba e mesmo emudece. Arte, que, somada a Lirismo, dá Poesia¹⁹⁶, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia e se fira. Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos.¹⁹⁷

Nascida da leitura de “Découverte du lyrisme”¹⁹⁸ e de “Poesie = lyrisme + art”¹⁹⁹, textos assinados por Paul Dermée no primeiro e terceiro números de *L'Esprit Nouveau*, em 1920, a ideia do trecho citado, essencial para compreender os caminhos estéticos de Mário de Andrade, está diretamente ligada às bases teóricas que fundamentam a arte moderna nas primeiras décadas do século XX. Em 1922, quando da redação de *A escrava que não é Isaura*, o autor amplia o âmbito da discussão, mostrando a sistematização do estudo sobre a psicologia da criação. Nessas duas poéticas da juventude, que fazem de Mário o principal teórico do modernismo brasileiro, delineia-se o primeiro par de conceitos em torno os quais o intelectual irá desenvolver suas reflexões sobre a arte²⁰⁰: “lirismo” e “técnica”.

Como se sabe, *A escrava que não é Isaura* está dividida em duas partes precedidas de uma “Parábola” e sucedidas por um “Apêndice”. Na primeira, a

---

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 168.

¹⁹⁵ RIBOT, Théodule. *Essai sur l'imagination créatrice*, p. 5. (MA) Sem anotações de leitura.

¹⁹⁶ Nota de Mário de Andrade: “Lirismo + Arte = Poesia, fórmula de P. Dermée.”

¹⁹⁷ ANDRADE, Mário de. Prefácio interessantíssimo. In: *Pauliceia desvairada*, p. 15-16.

¹⁹⁸ DERMÉE, Paul. Découverte du lyrisme. *L'Esprit Nouveau*, n. 1, p. 29-37, [out. 1920]. (MA)

¹⁹⁹ Idem. Poesie = lyrisme + art. *L'Esprit Nouveau*, n. 3, p. 327-330, [dez. 1920]. (MA)

²⁰⁰ LAFETÁ, João Luiz, *op. cit.*, p. 157.

argumentação gira em torno do lirismo, termo entendido pelo poeta como um “princípio estético” relacionado à “substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente.” Na segunda, tem como foco a questão da técnica ou da arte, termos ali utilizados como sinônimos e que, em última análise, dizem respeito ao verso livre. Interessa ao argumento que ora se desenvolve ressaltar que, conscientemente ou não, Mário de Andrade vislumbra a “concordância dos princípios estéticos e técnicos.” Explica-se: “Todas as leis proclamadas pela estética da nova poesia derivam corolariamente da observação do moto lírico. Derivam não é bem exato. Fazem parte dele.”²⁰¹ Outro aspecto que merece destaque é a relação que o autor estabelece entre a nova concepção de arte e a criação pura:

Mas essa inovação (respeito à liberdade do subconsciente), que é justificada pela ciência²⁰², leva a conclusões e progressos. É por ela que o homem atingirá na futura perfeição de que somos apenas e modestamente os primitivos o ideal inegavelmente grandioso da “criação pura” de que fala Uidobro.²⁰³

Caberia, aqui, indagar de que modo uma teorização aparentemente voltada para a poesia poderia esclarecer o problema da música para Mário de Andrade. Nossa hipótese, como dito anteriormente, é que nesses dois campos artísticos suas ideias são orientadas pela estética fisiológica. Essa fundamentação o teria levado a pensar o verso livre como melodia infinita, por ele considerada “qualquer linha sonora que se desenvolve livremente, independente de forma pré-estabelecida.”²⁰⁴ A defesa do verso livre em analogia com a música certamente tem ares simbolistas: “Continuar no verso medido é conservar-se na melodia quadrada e preferi-la à melodia infinita de que a música se utiliza desde a moda Wagner sem que ninguém a discuta mais”²⁰⁵ Não se trata, contudo, da simples identificação entre o problema da cesura e o da barra de divisão, tão caros ao musicólogo.

Fundada em 1920 pelo poeta Paul Dermée, o pintor Amédée Ozenfant e o arquiteto Le Corbusier (pseudônimo de Charles-Edouard Jeanneret), *L'Esprit Nouveau* será lida e anotada pelo colecionador brasileiro até sua última edição, em

²⁰¹ ANDRADE Mário de. A escrava que não é Isaura. In: *op. cit.*, p. 261.

²⁰² Nota de Mário de Andrade: “‘Il’y a qu’une autorité actuellement indiscutée, c’est la science.’ Grasset.” (“Atualmente, só há uma autoridade indiscutível: a ciência”. Tradução de Lilian Escorel de Carvalho). Trata-se do livro de Joseph Grasset, *La biologie humaine*. Paris: Ernest Flammarion, 1917. Não localizamos exemplar dessa obra na biblioteca de Mário de Andrade.

²⁰³ ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. In: *op. cit.*, p. 261. (Grifo do autor)

²⁰⁴ *Idem. Pequena história da música*, p. 217.

²⁰⁵ *Idem. A escrava que não é Isaura, op. cit.*, p. 262.

1925. Situada na base da estética experimental, a revista da vanguarda francesa traz, em seu primeiro número, o manifesto do poeta belga que propõe a “defesa e ilustração da arte” segundo os “argumentos fornecidos pela ciência”. Seu objetivo principal era “denunciar a tirania da inteligência sobre a sensibilidade, tão prejudicial ao livre desenvolvimento de nossa vida interior e, por conseguinte, à atividade lírica”²⁰⁶, esta última, fonte da criação artística. Uma leitura minuciosa dos textos escritos por Dermée mostra que o conceito de “lirismo” está fundido ao de “automatismo” e de “inspiração”, sendo tratados como sinônimos. Não é por acaso, portanto, que para apoiar suas proposições o autor evoque o nome de Théodule Ribot: “Ninguém contribuiu mais que Ribot para demonstrar a complexidade e a riqueza [da sensibilidade] e é através das descobertas da psicologia que [...] as artes devem, enfim, ser compreendidas.”²⁰⁷ O foco do manifesto, contudo, reside em outro autor: Pierre Janet, médico francês, cujos estudos sobre automatismos, realizados no Hospital de Salpêtrière, em Paris, trouxeram um dos maiores avanços no campo da neurologia e da psiquiatria da época. Esses mesmos estudos, apresentados em *L’automatisme psychologique essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l’activité humaine* (1889)²⁰⁸, teriam assegurado o papel do inconsciente como suposto princípio de criação da arte moderna: “essa noção de automatismo nos será útil para estudar os diversos meios de expressão e o modo como a meditação estética determina, em certo sentido, a criação literária, musical ou plástica”²⁰⁹, explicaria Paul Dermée.

Como uma amostra típica dos escritos do período, o autor lança mão da “explicação evolucionista” segundo a qual as ideias, assim como as artes, teriam origem na “vida profunda do ser”, isto é, na “vida” fisiológica e psicológica. Pode-se dizer que a marca essencial do texto está justamente na oposição entre “eu superior” e “eu inferior”, entre “consciente” e “inconsciente”, entre “inteligência” e “sensibilidade”. O “fluxo lírico”, determinante da criação artística, seria o trajeto entre um e outro. É curioso observar que o poeta avisasse seus pares sobre o risco para o “patológico” quando da entrega ao “fluxo lírico”, uma vez que a dominação das faculdades superiores pelas inferiores era vista como sinal de loucura. É quase

---

²⁰⁶ DERMÉE, Paul. *Découverte du lyrisme*, p. 33. (Tradução nossa)

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 31-32. (Tradução nossa)

²⁰⁸ JANET, Pierre. *L’automatisme psychologique: essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l’activité humaine*. Paris: Félix Alcan, 1889.

²⁰⁹ DERMÉE, Paul. *Découverte du lyrisme*, p. 33. (Tradução nossa) Sem nota de Mário de Andrade.

certo que Mário de Andrade não tenha entendido o problema, pois à margem do texto em que Dermée trata do assunto, anota: “Qui est le fou? Le poète?”²¹⁰ Aliás, a aproximação entre arte e loucura pode ser encontrada em outra obra aventada em “Découverte du lyrisme”: *Poésie et folie* (1908)²¹¹, escrita pelos psiquiatras franceses André Antheaume e Gabriel Dromard. Essa fonte bibliográfica, contudo, é usada apenas para elucidar a ideia de automatismo aos assinantes de *L'Esprit Nouveau*. Para tanto, Dermée cita um pequeno trecho à página 36 do capítulo “L'automatisme et l'inspiration”. Embora, na biblioteca do escritor brasileiro, *Poésie et folie* tenha muitas anotações de leitura, esse não é o caso do trecho citado.

É preciso enfatizar que essa passagem do “eu inferior” para o “eu superior”, ou da “sensibilidade” para a “inteligência”, que supostamente ocorria durante o processo de criação, reporta-se ao “método genético” discutido por Victor Basch em “L'esthétique nouvelle et la science de l'art”, texto de abertura do primeiro número de *L'Esprit Nouveau*. Respondendo a solicitação de Paul Dermée, o professor de Estética e Ciência da Arte na Sorbonne explica aos leitores da revista que a estética contemporânea tinha por fundamento o:

método genético que, depois de aplicado por Darwin ao problema da origem das espécies, renovou todas as ciências [...]. Ele não consiste em reduzir o superior ao inferior, mas em elevar o inferior ao superior passando por todas as etapas que separam um do outro. [...] É preciso começar pela contribuição das faculdades inferiores [...] sem as quais o fenômeno estético não pode ocorrer.²¹²

6. Verso livre e melodia infinita – artes de *performance*

Ao longo de sua obra musicológica, Mário de Andrade chama a atenção para a importância da *performance* no estudo da canção e, por consequência, no estudo da música em geral. É preciso lembrar que a concepção de música como “obra de arte”

---

²¹⁰ DERMÉE, Paul. *Découverte du lyrisme*, p. 35. Nota de Mário de Andrade: “Quem é louco? O poeta?” (Tradução nossa) Para a consulta da nota marginal, cf.: CARVALHO, Lilian Escorel de. A revista *L'Esprit Nouveau* na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade. São Paulo, 2008. 2 v. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. p. 109.

²¹¹ ANTHEAUME, André; DROMARD, Gabriel. *Poésie et folie*: essai de psychologie et de critique. Paris: Octave Doin, 1908. (MA)

²¹² BASCH, Victor. L'esthétique nouvelle et la science de l'art. *L'esprit Nouveau*, n. 1, [out] 1920, p. 11. (MA)

autônoma, historicamente, é recente. Ao contrário, sua origem e desenvolvimento se deram através de “obras abertas”, organizadas em bases biológicas, culturais e sociais.²¹³ Tomá-la apenas como texto escrito significa recusá-la como experiência estética e humana. No capítulo “Music as text and work of art” de *Esthetics of music*, Carl Dahlhaus assevera que a noção de que a música possa ser exemplificada em obras distanciadas de sua realização sonora, fato enraizado na tradição da música de concerto dos últimos trezentos anos, está longe de ser verdadeira. Para fundamentar sua análise, o musicólogo lembra as duas concepções de arte que percorreram o pensamento ocidental: uma que a entende como *poiesis*, ou seja, como um produto, desvinculada da atividade humana; outra que a entende como *práxis*, isto é, como prática, vinculada à atividade humana. Johann Gottfried Herder, apropriando-se da distinção aristotélica, chama a música de arte “energética”, considerando-a essencialmente como atividade (*energeia*) e não como produto ou obra de arte (*ergon*). Dahlhaus, em consonância com Herder, entende ser impossível negar à música a qualidade de arte “energética”, ou, usando uma expressão mais recente, arte de *performance*, a qual se cumpre na ação. Entender a existência da música à guisa da obra textual, conclui o autor, é ainda problemática.²¹⁴

No artigo “Genealogy of *Zang Tumb Tumb*: experimental phonetics, vers libre and modernist sound art”, Robert Michael Brain, rastreando a história do verso livre, destaca o papel determinante da fonética experimental no nascimento daquele, em 1886, pelas mãos de Gustave Kahn. Nesse período, a estética fisiológica também se interessou pelo estudo da língua, visando afastar a filologia do artefato textual e aproximá-la da língua falada. Seguindo a conversão dos linguistas aos laboratórios de fonética, notadamente o de Pierre-Jean Rousselot, os poetas franceses lançaram uma campanha própria em defesa de novas formas poéticas, enraizadas na tradição oral e nas artes da declamação. Como resultado, os próceres do verso livre enfatizaram a importância da *performance*, forjando novos laços com a cultura popular. A conversão dos poetas à fonética experimental impulsionou a tentativa de se criar

---

²¹³ CROSS, Ian. Music as biocultural phenomenon. In: AVANZINI, G. et alli (Eds.). *The neurosciences and music*. Annals of the New York Academy of Sciences, v. 999, 2003, p. (109-111). Disponível em: <<http://www.mus.cam.ac.uk/~ic108/PDF/IRMCNYAS2003.PDF>>

²¹⁴ DAHLHAUS, Carl. Music as text and work of art. In: *Esthetics of music*. Trad. William W. Austin. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.p. 10-11.

formas fundamentadas na investigação do sensório humano projetadas na arte.²¹⁵ A poesia, de longa data estribada na página escrita, transforma-se agora em “uma arte da voz e do ouvido”, com formas organizadas em função da fisiologia da dicção e da audição. A discussão, como se vê, dirige-se para a experiência sensorial da arte, com ênfase voltada para a *performance*²¹⁶

Como se sabe, o objetivo comum dos poetas simbolistas era fazer da música seu modelo e inspiração. Todavia, cada poeta tinha autonomia para definir a própria abordagem dentro daquele objetivo. Como os pintores neoimpressionistas – Georges Seurat, Camille Pissarro e Paul Signac – Gustave Kahn desenvolveu sua concepção de verso livre com o auxílio da estética fisiológica de Charles Henry, cujas ideias, fundamentadas nos estudos sobre sensação e movimento de Charles Féré, construíram uma via de mão dupla entre artistas e espectadores. Em “Repónse des symbolistes” Kahn anunciou que o verso livre derivava “da aderência da literatura às teorias científicas construídas por indução e controladas por experimentação por Charles Henry” e de “reflexões análogas [que] criaram” a música de Richard Wagner e a pintura dos neoimpressionistas. “O que tornava a ideia manifesta na obra de arte simbolista era sua capacidade de tornar os ritmos primordiais da vida biológica perceptíveis ao espectador”, que recriaria os mesmos ritmos através de sensações musculares.²¹⁷

A inovação de Kahn consistiu em sua tentativa de pensar sobre o ritmo da poesia para além das leis de prosódia. Sua formulação sobre o verso livre seguiu de perto a injunção wagneriana contra formas musicais pré-estabelecidas. O verso deveria ter a forma do *accent d'impulsion*, conceito estabelecido pelo poeta para designar a voz que acentua o verso: “a importância dessa nova técnica [...] será permitir que todo poeta conceba em si o seu verso [...] e escreva o seu próprio ritmo individual no lugar de vestir um uniforme moldado.”²¹⁸ O ritmo fundamentado na fisiologia oferecia à invenção do poema um campo aberto de possibilidades, sendo o

---

²¹⁵ Há que se lembrar de que, em 1936, o então diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo planeja a criação de um laboratório de fonética experimental junto ao Arquivo da Palavra da Discoteca Pública, chefiada por Oneyda Alvarenga.

²¹⁶ BRAIN, Robert Michael. Genealogy of *Zang Tumb Tumb*: experimental phonetics, vers libre and modernist sound art. *Grey Room*, p. 90-92.

²¹⁷ *Ibidem*, 94-95.

²¹⁸ KAHN, Gustave. Préface sur les vers libre. In: *Premiers poèmes*. 3. ed. Paris: Société du Mercure de France, 1897, p. 28. (Tradução nossa) (MA)

accent d'impulsion o elemento de variação rítmica. Todavia, a “fluidez” almejada pelos poetas encontrava-se já pronta na canção popular.²¹⁹

Em 1924 e 1926, Mário de Andrade usa da criação popular como fonte para sua criação erudita. Os poemas de *Clã do Jabuti* revelam a busca de formas musicais para serem usadas como formas poéticas. Em 1928, quando escreve “A literatura dos cocos”, estudo em que analisa documentos que colecionara até aquele momento, essa abordagem é exemplificada através do processo de criação do “Coco do Major”, poema cujos versos teriam seguido a rítmica do coco potiguar “O vapor de seu Tertulino”. É desse ano “A questão do verso livre”, artigo veiculado na coluna “Arte” do *Diário Nacional* de São Paulo nas edições dos dias 20 e 23 de março²²⁰, onde Mário responde aos ataques de Medeiros de Albuquerque divulgados no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro contra *Clã do Jabuti* e *Catimbó*, de Ascenso Ferreira, publicados no ano anterior. Interessa, aqui, destacar uma passagem específica da primeira edição que exemplifica bem as bases seguras com que o poeta sempre buscou fundamentar o próprio ofício:

Verso-livre não quer dizer verso arbitrário, não. Verso-livre é um dos revestimentos formais do estilo em que o poeta para maior liberdade e naturalidade de dicção, em vez de se sujeitar a uma forma exterior pré-estabelecida, se sujeita à formas interiores determinadas pelo estado lírico, pela inspiração. Estas formas, indetermináveis de antemão, determinadas pelos vagalhões rítmicos consecutivos que a subconsciência em estado lírico manda à consciência, são verificadas e organizadas por esta. A organização que a consciência dá não é uma deformação por aumento, diminuição ou transposição de palavras de forma a fazer cada movimento caber dentro da forma pré-determinada e plenamente reconhecível. É uma organização mais sagaz e elevada que corrige as falhas do subconsciente, supressão da abundância, supressão das banalidades desnecessárias, substituição de lugares-comuns, maior eficiência dos dinamismos rítmicos, intelectualização de efeitos psicológicos. Enfim, é uma organização que a obriga muita técnica e a uma trabalhadeira tão penosa como construir um soneto com metros perfeitos e rimas raras. Apenas não leva a tornar a obra-de-arte mais facilmente e vulgarmente reconhecível, simplória e agradável, em vez, utiliza a obra-de-arte no sentido de torná-la muito mais artística.²²¹

²¹⁹ BRAIN, Robert Michael, *op. cit.*, p. 96-101.

²²⁰ ANDRADE, Mário de. A questão do verso livre (I e II). *Diário Nacional*, São Paulo, 20 e 23 mar. 1928. Arte. Biblioteca, IEB/USP.

²²¹ ANDRADE, Mário de. A questão do verso livre (I). *Diário Nacional*, São Paulo, 20 mar, 1928.

Mais adiante, Mário de Andrade apresenta a distinção entre o verso livre e o medido: “O verso metrificado é uma imposição que vem de fora para dentro. O verso-livre é uma obediência lógica do dinamismo complexo do estado lírico e sai de dentro para fora.” Convém lembrar que o equilíbrio entre a realidade dos elementos sonoros e os efeitos destes no organismo refletem o “conceito clássico” através do qual o teórico discute o problema da forma musical.²²²

O *Diário Nacional* paulistano não reproduz o manuscrito de título homônimo localizado no acervo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros. “A questão [do] verso livre”²²³ constitui um esboço de estudo sobre o ritmo, possivelmente iniciado em 1928. A hipótese para a datação advém de alguns fatores: a coincidência dos títulos, a menção a poemas do livro recém-lançado por Paulo Mendes de Almeida, *Cartazes*, com dedicatória datada de 13 de março de 1928 e, principalmente, a temática que, naquele ano, aparece no *Ensaio sobre a música brasileira* e em “A literatura dos cocos”, para citar poucos exemplos. Trata-se de um estudo comparativo entre os processos populares com repetição rítmica e os processos eruditos sem repetição rítmica, fundamentado nos automatismos. O trecho da citação a seguir é extenso, mas se se valida por esclarecer a apropriação impressionante feita por Mário de Andrade:

Agora: mesmo uma organização de movimento em que não se dá repetição do que Rieman chamou de “motivo rítmico” mesmo pois toda organização que é primariamente incompreensível, sob o ponto de vista fisiológico, é sempre de alguma maneira compreendida pelo corpo. E si é uma organização, esse movimento é facilmente um ritmo. (Não venham trapacear dizendo que a gente pode construir, portanto organizar, uma série de movimentos disparatados e incompreensíveis pois tanto intelectual como fisiologicamente. Sofisma puro. Isso não é organização porque não tem justificativa. Toda organização é necessariamente lógica. E a única justificativa desse exemplo seria que o fulano organizou uma “desorganização”. O que vem apoiar o que estou demonstrando.) É fatalmente um ritmo eu falava. E esse ritmo chega a ser de certa maneira compreendido pelo corpo da gente, apesar de lhe faltar a repetição primária. Assim é que nos fenômenos de memória muscular nós temos automatismos até muito complexos. E que são compreendidos só pelo corpo. Quantas vezes a gente não se surpreende de cigarro aceso, sem que tenha posto na infinidade de movimentos sem repetição de firmar cigarreira, abrir ela, tirar cigarro, guardar cigarreira, descer o fumo pra uma banda do cigarro,

---

²²² *Idem. Pequena história da música*, p. 113-114.

²²³ *Idem. Questão [do] verso livre. Série Manuscritos Mário de Andrade. MA-MMA-101, cx. 169. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.*

acender o fósforo etc etc, a mínima atenção? Esse automatismo é complexíssimo, tem afinidade absoluta com o verso-livre, é um enorme motivo rítmico, tão grande que já não é mais motivo, pois toda a repetição dele, seria longa por demais pra se tornar fisiologicamente possível sem intromissão da atenção e da vontade. Em vez de motivo, já um verso inteiro. E no entanto o corpo o compreendeu na sua organização rítmica, pois que pôde realizá-lo sem intromissão intelectual nenhuma. Que o fenômeno é compreensão fisiológica nem se discute. Toda compreensão é uma série de atos de memória consecutivos. Na compreensão intelectual os atos de memória são intelectuais, na compreensão fisiológica, desde o passo até o fenômeno complexo que está servindo de exemplo, os atos de memória são musculares. Teve organização. Teve compreensão. Teve ritmo pois. Porém não quero provar demais. Esta exposição só serve mesmo pra lembrar que os movimentos mais complexos, que nem os automatismos assim, ou os versos livres ou a melodia livre ou os quadros de pintura etc, podem ser admitidos pelo corpo, pela parte fisiológica do ser a quem a realidade do ritmo atinge imediatamente. E que portanto, ao ser fisiológico não repugnam os movimentos complexos desde que organizados, desde dependentes duma lógica qualquer.²²⁴

As teorias da arte moderna servem de fundamentação para Mário de Andrade validar a assimilação da fonte popular na criação erudita. A “síncopa”, nesse sentido, surge como elemento primordial. É preciso ressaltar, contudo, que o seu conceito de “síncopa” provém de uma interpretação pessoal. Ela seria o resultado do conflito entre o ritmo musical europeu e o ritmo prosódico ameríndio e o africano. Dessa disparidade teria nascido o elemento de expressão musical talvez mais importante na teorização do musicólogo: o recitativo. Um aspecto importante dessa teorização é sua elaboração a partir da observação da *performance*, em particular, do cantador do nordeste brasileiro. É por essa razão que Mário chama a atenção para o problema da grafia musical, incapaz de registrar as sutilezas da invenção: “os nordestinos se utilizam no canto dum *laissez aller* contínuo, de fetitos surpreendentes e muitíssimas vezes de natureza exclusivamente musical. Nada tem de prosódico. É pura fantasia [rítmica].”²²⁵ As “síncopas”, diz o teórico, são “ritmos livres de quem aceita as determinações fisiológicas de *arsis* e *tesis* porém ignora (ou infringe propositalmente) a doutrina dinâmica falsa do compasso.”²²⁶ E conclui: “Em todo caso afirmo que *tal como é realizado* na execução e não como está grafado no populário impresso, o

---

²²⁴ *Ibidem*. Grifo do autor.

²²⁵ *Idem*. *Ensaio sobre a música brasileira*, p. 19.

²²⁶ *Ibidem*, p. 27.

sincopado brasileiro é rico. O que carece pois é que o músico artista assunte bem a realidade da execução popular *e a desenvolva*.²²⁷ Quando, por exemplo, elogia a maneira de Elsie Houston cantar *Chants du Brésil* (1930), fazendo a transposição erudita dos cantadores nordestinos, o musicólogo deixa claro que a execução estrita da grafia musical, presa aos limites do compasso, não pode servir de modelo para os movimentos que a criação artística exige.²²⁸

Em agosto de 1934, duas cartas de Mário de Andrade endereçadas a Camargo Guarnieri giram em torno da *Sonata nº 2 para violino e piano*²²⁹, composição de 1933 estreada em concerto da Sociedade Pró Arte Moderna, pertencente à fase atonal do compositor.²³⁰ Mário casualmente recebera das mãos do autor o manuscrito da peça, prometendo-lhe escrever a respeito. “Carecia pensar mais e medir mais as palavras, em assuntos tão difíceis e obscuros como são os problemas estéticos” confessa Mário a Guarnieri, cuja obra pusera em foco “uma porção de problemas gerais da arte e da música contemporânea.” A crítica se liga, em última análise, à dificuldade de invenção do compositor, isto é, à relutância em criar “formas livres”, suas. *A escrava que não é Isaura* serve de fundamentação teórica ao crítico que busca demonstrar a existência do problema mesmo em sua criação poética:

Puro impressionismo sentimental, e o que é pior, puro vício formalístico exterior, porque você se deixava levar por uma forma conhecida, que como o soneto, como a rima, como a quadra, facilitava a criação. [...] E isso é constante na sua criação. Você se deixa levar demais pelas formas existentes. Você ainda não criou uma forma sua, ou formas livres suas.²³¹

7. Considerações Finais

Apesar do caráter interdisciplinar que permeia o modernismo, poucos estudos tentaram detalhar a influência recíproca entre arte e ciência. Desenredar a complexa trama de conexões que aproximou esses dois campos do conhecimento, do modo e no momento em que se deu, é tarefa que exige a pesquisa sistemática das teorias que fundamentam o pensamento moderno e de que modo essas mesmas teorias

---

²²⁷ *Ibidem*, p. 30. (Grifo do autor)

²²⁸ *Idem*. Elsie Houston. 10 de junho de 1943. In: *Música, doce música*, p. 42-45.

²²⁹ Cartas de Mário de Andrade a Camargo Guarnieri. São Paulo 11 e 22 ago. 1934. TONI, Flávia Camargo. A correspondência. In: SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*, p. 201-208, 213-218.

²³⁰ TONI, Flávia Camargo. In: *op. cit.*, nota 12, p. 201.

²³¹ Carta de Mário de Andrade a Camargo Guarnieri. In: *op. cit.*, p. 216.

reverberaram na criação artística. Tal procedimento evitaria muitos equívocos e simplificações relacionados ao pensamento de Mário de Andrade que se apropriou dessas mesmas teorias para a construção de sua obra musicológica.

Ao se buscar, na biblioteca do autor de *Ensaio sobre a música brasileira*, os diálogos nos quais se originam seu contato com a estética fisiológica, depara-se com um tipo de interação que, historicamente, aproximou o modernismo artístico e o científico. Em *The mind of modernism*, Mark S. Micale sublinha que o encontro entre esses dois campos culturais, na transição entre os séculos XIX e XX, subentende criação, seleção e distorção. Acima de tudo, enfatiza que o encontro é marcado pela solução individual de cada artista. As relações entre as novas teorias da arte e da ciência, diz o autor, jamais foram óbvias. De fato, um estudo das influências entre esses dois campos imporia uma uniformidade falsa e simplificadora sobre o nexo arte-ciência e obscureceria o âmbito e a complexidade das relações culturais entre estes dois domínios. Raramente, os artistas conseguiam uma tradução direta de uma teoria científica para sua própria linguagem. Ao contrário, a adaptação criativa e original era a regra. Contudo, todos os intelectuais modernistas estavam preocupados em descobrir de que modo a nova arte e a nova ciência poderiam contribuir para a própria criação, justamente por aumentar a capacidade expressiva.²³²

---

²³² MICALE, Mark S. *The modernist mind: medicine, psychology, and the cultural arts in Europe and America, 1880-1940*, p. 15-16.

Bibliografia

ALVARENGA, Oneyda. A linguagem musical (1933). Nota introdutória de Flávia Camargo Toni. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia, v.1, n. 2, p. 68-86, 1984/1985.

_____. Origens técnicas e psicológicas da linguagem musical. *O Estado de Minas*. Belo Horizonte, [25 fev.; 4 mar. 1935].

_____. O sentimento na música. Criação musical. Música pura. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 2, n 1, p. 40-47, mar. 1935.

_____. Origens técnicas e psicológicas da linguagem musical. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 nov. 1935. Música e Musicistas. p. [3].

_____. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974.

_____. Entrevista concedida a pesquisadores do Departamento de Informação e Documentação Artística (IDART) do Centro Cultural São Paulo em 1980.

_____. *Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Mário de. Debussy e o Impressionismo. *Revista do Brasil*, São Paulo, n. 66, p. 193-211, jun. 1921.

_____. Introdução. In: CALDEIRA FILHO, João da Cunha. *Música criadora e baladas de Chopin*. São Paulo: L. G. Miranda, 1935, p. 5-12.

_____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1967. (Obras Completas de Mário de Andrade, 10)

_____. *Contos novos*. São Paulo: Martins, 1947. (Obras Completas de Mário de Andrade, 17)

_____. A escrava que não é Isaura. In: _____ *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 225-335. (Obras Completas de Mário de Andrade, 1)

_____. *Pauliceia desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922. In: *Caixa modernista*. Jorge Schwartz (org.). São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006. (Obras Completas de Mário de Andrade, 6)

_____. *Pequena história da música*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987. (Obras Completas de Mário de Andrade, 8)

_____. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991. (Obras Completas de Mário de Andrade, 11)

_____. *Dicionário musical brasileiro*. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni (Org.) Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros. 1989.

_____. *Introdução à estética musical*. Prefácio de Gilda de Mello e Souza. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.

BRAIN, Robert Michael. The pulse of modernism: experimental physiology and aesthetic avan-gardes circa 1900. *Studies in History and Philosophy of Science*, v.39, n. 3, p. 393-417, Sept 2008.

_____. Genealogy of *Zang Tumb Tumb*: experimental phonetics, vers libre and modernist sound art. *Grey Room*, v. 43, p. 88-117, 2011.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. (Coleção Vera Cruz, 63)

CHESSA, Luciano. *Luigi Russolo, futurist*: noise, visual arts and the occult. Los Angeles: University of California Press, 2012.

CRONOLOGIA. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 36, p. 245-256, 1994.

DAHLHAUS, C. *Esthetics of music*. Trad. William W. Austin. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Título original: *Musikästhetick*.

EAGLETON, Terry. *The ideology of aesthetics*. Oxford: Blackwell, 2004.

FERNANDES, Lygia (ed.). *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.

FRISCH, Walter. *German Modernism*: music and the arts. Los Angeles: University of California Press, 2005. (California Studies in 20th-Century Music, 3)

FULCHER, Jane F. *The composer as intellectual*: music and ideology in France, 1914-1940. New York: Oxford University Press, 2005.

GORDON, Rae Beth. *Dances with Darwin, 1875 – 1910*: vernacular modernity in France. Farnham: Ashgate, 2009.

GREMBECKI, Maria Helena. *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1969.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Trad. Cristina de Campos Velho e Birck et alii. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. Título original: *Eléments de critique génétique: lire les manuscrits modernes*.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

_____. Cronologia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/Universidade de São Paulo, n. 36, p. 247-256, 1994.

_____. Prefácio... também crônica. In: CÂMARA, Cristiane Yamada. *Mário na Lopez Chaves*. São Paulo: Memorial, 1996. (Coleção Pesquisa)

_____. Manuscrito: dimensões. *Manuscrita – Revista de Crítica Genética*, São Paulo, n. 7, p. 37-45, março 1998.

_____. A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 45-72.

_____. (Org, Intr. Notas) *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921*. São Paulo: Senac, 2004.

_____. A criação literária na biblioteca do escritor. *Ciência e Cultura*, v. 59, n. 1, p. 33-37, jan/mar 2007.

_____. Os manuscritos no arquivo e na biblioteca e Mário de Andrade. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11., 2008, São Paulo.

MALLGRAVE, Harry Francis; IKONOMOU, Eleftherios. Introduction. In: _____. *Empathy, form and space: problems in German aesthetics (1873-1893)*. Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994, p. 1-85.

MICALE, Mark S. (Ed.) *The mind of modernism: medicine, psychology and the cultural arts in Europe and America, 1880-1940*. California: Stanford University Press, 2004.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade, 1)

_____. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2007.

_____. Edição da Correspondência Reunida de Mário de Andrade. *Patrimônio e Memória*, v.4, n.2, p. 123-136, jun. 2009.

Relatório do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Ano letivo de 1931. São Paulo: Tipografia Firme, [1931].

NOGUEIRA, Maria Guadalupe Pessoa. Edição anotada da correspondência Mário de Andrade e Renato de Almeida. São Paulo, 2003. 362f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

PAULA, Rosângela Asche de. Mário de Andrade designer aprendiz e os móveis batutas da Rua Lopes Chaves. *D. O. Leitura*, ano 19, n. 3, São Paulo, p. 14-21 mar. 2001.

REHDING, A. The quest for the origins of music in Germany circa 1900. *Journal of the American Musicological Society*, v. 53, n. 2, p. 345-385, Summer 2000.

_____. *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2003.

SCHILLER, Friedrich. Carta XXVII. In: *A educação estética do homem*. 4. ed. Trad. Roberto Schwarz e Mário Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SOUZA, Gilda de Mello e; CANDIDO, Antonio. A lembrança que guardo de Mário. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 36, p. 9-25, 1994.

_____. Prefácio. In: ANDRADE, Mário de. *Introdução à estética musical*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995, p. XI-XIX.

_____. O professor de música. In: *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2005. (Coleção Espírito Crítico), p. 13-26.

_____. Depoimento. In: LOPEZ, Telê Ancona (Org.). *“Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cinquenta”*: Mário de Andrade visto por seus contemporâneos. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 11-33.

SPENCER, H. The origin and function of music (1857). In: *Essays: scientific, political and speculative*. London: Williams and Norgate, 1868, v. 1, p. 210-238.

_____. Progress: its law and cause (1857). In: *Essays: scientific, political and speculative*. London: Williams and Norgate, 1891, v.1, p. 8-63. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/29869/29869-h/29869-h.htm>

_____. The origin of music. *Mind*, Oxford: Oxford University Press on behalf of the Mind Association, v. 15, n. 60, p. 449-468, Oct. 1890. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2247370>>. Acesso em: 13/07/2009.

TAYLOR, Joshua Charles. *Nineteenth-century theories of art*. Berkeley: University of California Press, 1989.

TONI, Flávia Camargo. Mário de Andrade escreve para crianças. *Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 87, n. 3, p. 67-72, maio/jun. 1993.

_____. (Org. Int. Notas) Correspondência Camargo Guarnieri – Mário de Andrade. In: SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. São Paulo: Funarte; Imprensa Oficial, 2001, p. 197-232.

_____. Revistas musicais estrangeiras e compositores modernos na biblioteca de Mário de Andrade. *Remate de Males*, Campinas, São Paulo: Unicamp, v. 33, n. 1-2, p. 225-244, jan./dez. 2013.

ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Anexo I
Bibliografia das três versões de *A linguagem musical*

Bibliografia	1933	1935	1944
ALBERT, Marguerite d'. <i>R. Schumann – son oeuvre pour piano</i> . Paris, Librairie Fischbacher, 1904.		X	X
ANDRADE, Mário de. <i>Compêndio de história da música</i> . 2 ed. São Paulo: L. G. Miranda, 1933.	X	X	X
ANDRADE, Mário de. <i>Música de feitiçaria no Brasil</i> . Conferência inédita. [1933]	X	X	X
ANDRADE, Mário de. Papel da música na feitiçaria. <i>Publicações Médicas</i> , ano 6, n. 1, agosto 1934.	X	X	X
ANDRADE, Mário de. <i>Ensaio sobre música brasileira</i> . São Paulo: Irmãos Chiarato, 1928.	X	X	X
BAS, Giulio. <i>Trattato di forma musicale</i> . Milano: G. Ricordi, 1922.		X	X
BOUDOUIN, Charles. <i>Psychanalyse de l'art</i> . Paris: Félix Alcan, 1929.		X	X
BECK, Jean. <i>La musique des troubadours</i> . Paris: Henri Laurens, 1928.			X
BEKKER, Paul. <i>La musique</i> . Trad. Madeleine Cohn. Paris: Payot, 1929.			X
BERG, David Eric. <i>The art of listening</i> . New York: The Caxton Institute Incorporated, ca. 1927. (Fundamentals of musical art, v. 5)			X
BERTELIN, Albert. <i>Tratité de composition musicale</i> . Paris: Éditions de la Schola Cantorum, 1931, v. 1.		X	X
BORBA, Tomás Vaz. <i>Trechos seletos: para uso das classes de portugues do conservatorio nacional de musica de Lisboa</i> . Lisboa: Valentim de Carvalho, 1924.		X	X
BOURGUÈS, Lucien; DÉNERÉAZ, Alexandre. <i>La musique et la vie intérieure</i> . Paris: Alcan, 1921.		X	X
BRÉNET, Michel. <i>Dictionnaire pratique et historique de la musique</i> . Paris: Armand Colin, 1926.		X	X
BRUYNE, Edgar de. <i>Esquisse d'une philosophie de l'art</i> . Trad. Léon Breckx. Bruxelas: Albert Dewit, 1930.		X	X

COEUROY, André. <i>Panorama de la musique contemporaine</i> . 6. ed. Paris: Simon Kra, 1928.			X
COMBARIEU, Jules. <i>Histoire de la musique</i> . Paris: Armand Colin, 1913, v. 1.	X	X	X
COMBARIEU, Jules. <i>Les rapports de la musique et de la poesie considerées au point de vue de l'expression</i> . Paris: Félix Alcan, 1894.	X	X	X
COPLAND, Aaron. <i>What to listen for in music</i> . 4. ed. New York: Whittlesey House, ca. 1939.			X
DAURIAC, Lionel. <i>Essai sur l'esprit musical</i> . Paris: Félix Alcan, 1904.	X	X	X
DELACROIX, Henri. <i>Psychologie de l'art</i> . Paris: Félix Alcan, 1927.		X	X
DYSON, George. <i>Progrès de la musique: histoire de la musique en Europe depuis le Moyen Âge jusqu'a nos jours</i> . Trad. S. Campaux. Paris: Payot, 1933. (Bibliothèque Musicale).		X	X
ENGEL, Carl. <i>Music of the most ancient nations, particularly of the assyrians, egyptians and hebrews</i> . London: William Reeves, s.d.		X	X
EVANS, Ivor H. N. <i>Studies in religion, folk-lore, custom in British North Borneo and the Malay Peninsula</i> . Cambridge: University Press, 1923.		X	X
FELBER, Erwin. New approaches to primitive music. <i>The Musical Quarterly</i> , v. 29, n. 3, Jul. 1933.		X	X
FLESCH, Julius. <i>Maladies professionnelles et hygiène du musician</i> . Trad. Pierre Hoff. Paris: Payot, 1929. (Bibliothèque Musicale).		X	X
FRAZER, James George. <i>Le rameau d'or</i> . Trad. Lilly Grove Frazer. Paris: Paul Geuthner, 1923.		X	X
FREUD, Sigmund. Los atos fallidos y los sueños. In: <i>Introducción a la psicoanalisis</i> , Trad. Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. 2 ed. Madri: Biblioteva Nueva, 1929, v.1.		X	X
GALLET, Luciano. <i>Estudos de folclore</i> . Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934.		X	X
GASPERINI, Guido. Italie – XIV et XV siècles. In: Lavignac-Laurencie: <i>Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire</i> . Paris: Delagrave, 1913, v. 2 (Italie-Allemagne)			X
GASTOUË, Amedée. Moyen Âge – La musique occidentale (La musique mesurée et polyphonique). In: Lavignac-Laurencie. <i>Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire</i> . Paris: Delagrave, 1913, v. 1.			X

GASTOUÉ, Amedée. <i>Les primitifs de la musique française</i> . Paris: Henri Laurens, s.d. (Collection les Musiciens Célèbres)			X
GATARD, Augustin. <i>La musique grégorienne</i> . Paris, Henri Laurens, s.d. (Collection les Musiciens Célèbres).			X
HANSLICK, Eduard. <i>Du beau dans la musique: essai de reforme de l'esthetique musicale</i> Trad. Charles Bannelier. Paris: Brandus, 1877.	X	X	X
HULL, Arthur Eaglefield. <i>Music – Classical, Romantic and Modern</i> . London; Toronto: J.M. Dent & Sons Ltd.: E.P. Dutton & Co., 1927. (Dent's International Library of Books on Music)			X
INDY, Vincent d'. <i>Cours de composition musicale</i> . 5 ^a ed. Paris: Durand, 1912, v. 1.		X	X
INGENIEROS, José. <i>La langage musical et ses troubles hystériques</i> . Paris: Félix Alcan, 1907	X	X	X
JADASSOHN, Salomon. <i>Le forme nelle opere musicali</i> . Trad. [Achille Schinelli.] Lipsia: Breitkopf & Hartel, 1906.		X	X
LACHMANN, Robert. <i>Musica de Oriente</i> . Trad. Antonio Ribera y Maneja. Barcelona;Buenos Ayres: Editorial Labor, 1931. (Colección Labor. Sección 5: Música, 284).		X	X
LALOY, Louis. <i>La musique chinoise</i> . Paris: Henri Laurens, s.d. (Les Musiciens Célèbres)		X	X
LASSERRE, Pierre. <i>Philosophie du goût musical</i> . Paris: Bernard Grasset, 1922. (Les Cahiers Verts, 11)	X	X	X
LEVY-BRUHL, Lucien. <i>Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive</i> . Paris: Félix Alcan, 1931. (Bibliothèque de Philosophie Contemporaine)		X	X
LOPES GONÇALVES, Augusto. Uma viagem musical à Itália no séc. XVIII. <i>Revista Brasileira de Música</i> , Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, v. 1, n. 1, p. ..., março 1934.		X	X
LUSSY, Mathis. <i>Traité d'expression musicale: accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale</i> . 2. ed. Paris: Heugel, 1877.	X	X	X
LUZZATI, Arturo. La antigua musica hindu y los fenomenos acusticos musicales de la naturaleza. Buenos Ayres, <i>La Nación</i> , 28-2-1934.		X	X
MAGRINI, Gustavo. <i>Espressione e interpretazione della musica</i> . Milano: Ulrico Hoepli, 1906. (Manuali Hoepli)		X	X

MIGOT, Georges. <i>Essais pour une esthétique générale</i> . 3 ed. Paris: Eugène Figuière, s.d.		X	X
NEF, Charles. <i>Histoire de la musique</i> . 2 ed. aum. Paris, Payot, 1925.			X
PEIXOTO, Júlio Afrânio. <i>Psicopatologia forense</i> . 2. ed. [Local]: Francisco Alves, 1923.		X	X
PRUNIÈRES, Henry. <i>Nouvelle histoire de la musique</i> . Paris: Aux Éditions Rieder, 1934-1936. 2 v.			X
REINACH, Salomon. <i>Orpheus: Histoire générale des religions</i> . 12. [?] ed. Paris: Alcide Picard, 1909.		X	X
RIBOT, Théodule. <i>Essai sur l'imagination créatrice</i> . 6. ed. Paris: Félix Alcan, 1921.		X	X
RIBOT, Théodule. <i>La logique des sentiments</i> . 5. ed. Paris: Félix Alcan, 1920.		X	X
RIEMANN, Hugo. <i>Dictionnaire de musique</i> . Trad.... 2. ed. Paris: Payot, 1913.		X	X
RIEMANN, Hugo. <i>Elementos de estetica musical</i> . Trad. Eduardo Ovejero y Maury. Madrid: Daniel Jorro, 1914. (Biblioteca Científico-Filosofica).		X	X
ROLLAND, Romain. <i>Beethoven: Les grandes époques créatrices</i> . Paris: Éditions du Sablier, ca.1928.		X	X
ROLLAND, Romain. L'opéra au XVIIe siècle en Italie. In: Lavignac-Laurencie. <i>Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire</i> . Paris: Librairie Delagrave, 1921, v. 2.			X
SEASHORE, Carl Emil. The inheritance of musical talent. <i>The Musical Quarterly</i> , v. 6, n. 4, p. 586-598, Oct. 1920.		X	X
SCHURIG, Prod'homme. <i>W. A. Mozart, sa vie et ses oeuvres</i> . Paris: Delagrave, 1925.		X	X
STRICKLAND, Lily. The Mythological Background of Hindu Music. <i>The Musical Quarterly</i> , Oxford University Press, v. 17, n. 3, p. 330-340, Jul. 1931.		X	X
STUMPF, Carl. <i>Die Anfänge der musik</i> . Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1911.		X	X
TACCHINARDI, Alberto. <i>Ritmica musicale</i> . Milano: Ulrico Hoepli, 1910.		X	X
TOCH, Ernst. <i>La melodia</i> . Trad. Roberto Gerhard. Barcelona: Labor, 1931.	X	X	X

Anexo II

*A Linguagem Musical*²³³

Oneyda Paoliello de Alvarenga^I

I

ORIGENS TÉCNICAS E PSICOLÓGICAS DA LINGUAGEM MUSICAL

A música é um produto artificial como as línguas: não apareceu tal como é, fez-se aos poucos. O homem não encontrou nenhum sistema musical na natureza, nem nada que lhe servisse de base prá elaboração de um. A natureza lhe deu apenas como instrumentos naturais o aparelho vocal, as mãos e os pés (instrumentos de percussão), o ouvido, o material bruto prá feitura de instrumentos (madeira, metais e animais), dotando-o finalmente da capacidade de criar um sistema musical, que foi conquistado lentamente, com o trabalho e a elaboração de séculos. A música é produto do homem, que a tirou aos poucos de si mesmo. Nem o canto apareceu com ele. Até hoje existem povos de civilização primitiva que desconhecem completamente o canto e qualquer instrumento rudimentar.

Um único elemento da música o homem encontrou na natureza: o RITMO, existindo nele, fora dele e o primeiro que se desenvolveu depois com ele.

Brotada do grito instintivo que exprimia uma emoção e da exageração das inflexões expressivas da voz, a primeira manifestação de som foi vocal. Embora pobre, não passando de uma declamação dentro de 3 ou 4 sons no máximo, no canto está toda a musicalidade da música primitiva, isto é, está a sua única manifestação verdadeira de som. Os instrumentos são de percussão e marcam, naturalmente, o ritmo apenas.

---

²³³ Oneyda/ Paoliello/ de/ Alvarenga/ *A Linguagem Musical*. Versão de texto; datada: Varginha, 3 ago 1933; conteúdo: datiloscrito original: fita preta; folha de rosto: autógrafo a tinta preta; 47 folhas; papel almaço não pautado (31,7 x 21,6 cm); numeração: a grafite: “1” a “41” a partir da terceira folha (f. 4); 2 folhas não numeradas entre as páginas “35” e “36” (f. 39 e 40), 2 folhas não numeradas no final do volume (f. 47 e 48); timbre em alto relevo no canto superior esquerdo do f. 4: “COLEÇÃO MÁRIO DE ANDRADE”; encadernação: artesanal: capa de cartolina verde costurada com linha branca sobre o papel; rasgamentos em todas as bordas e na lombada; sinal de oxidação; escrita ocupa o anverso; f. 1-49. Exemplos musicais: autógrafos a tinta preta em cartolina colada sobre papel almaço.

Os primeiros instrumentos que o homem usou foram os que encontrou em seu próprio corpo: o aparelho vocal, os pés e as mãos. Música vocal acompanhada com 2 instrumentos de percussão... Naturalmente partindo daí, o homem buscou fora dele qualquer coisa que lhe desse também som e ritmo. O primeiro era mais difícil obter, incapaz como era de construir instrumentos sonoros, faltando-lhe consciência musical e meios pra isso. Quanto ao ritmo tornava-se naturalmente mais fácil: e os instrumentos de percussão tomaram toda a música primitiva, deixando um lugar mirim pro canto, pouco sonoro, não passando naturalmente de uma declamação monótona.

Ora, o homem primitivo construiu instrumentos pra que eles o imitassem. Baseado em sua própria voz, quis tirar dos poucos instrumentos de sopro relativamente sonoros que construía sons iguais aos que o seu aparelho vocal lhe dava. O instrumento nasceu pra imitar a voz. Mas não dando nunca sons predeterminados – pela incapacidade de construção instrumental do homem primitivo – foi alargando o senso sonoro do homem. Com a sua voz só o homem não teria feito musica. (E posteriormente, em todo o percurso da evolução musical, não é direta ou indiretamente o aperfeiçoamento instrumental a causa das transformações musicais? O alaúde e o órgão não são os pais da harmonia? Quanta coisa se deve à invenção do piano, e que papel preponderante não representam os timbres puros na musica contemporânea!).

A música primitiva, e até a das grandes civilizações antigas anteriores à grega, não passa de música de percussão. É o ritmo que predomina. O som não é consciente, deriva dos instrumentos construídos sem intenção de se obter nenhum som preestabelecido.

Música quer dizer escala, sistema sonoro organizado. Tanto faz ter quatro sons como o Tetracorde grego, ter 4, 5 ou 6 como as escalas hindus ou árabes, ou 7 como o sistema harmônico tonal.

Sobre essa base de sons organizados é que se cria música. Entre os primitivos esses sistemas não existem, porque não existe consciência sonora, e consciência sonora implica mais ou menos diretamente consciência da escala.

Nessas origens obscuras da linguagem musical ainda não há música; há elementos dela, há a massa de onde ela sairá. Pode-se dizer que só principiou a existir

uma linguagem musical verdadeira quando o homem adquiriu um pensamento musical, uma consciência sonora. E isso aparece bem tarde na história da evolução musical.

A manifestação dos elementos musicais entre os primitivos sempre teve uma função social ou religiosa e permaneceu sempre unida à palavra. Orientados apenas pelas tendências fisiológicas, guiados unicamente pelas necessidades da luta pela vida, sem o desenvolvimento intelectual que lhes desse interesse por um elemento puramente decorativo, a manifestação dos elementos musicais, pra importar alguma coisa, devia estar fatalmente ligada a manifestações religioso-sociais. O som que eles sentiam, que exercia influência fisiológica viva – influência que não podia ser compreendida – e que era um elemento ininteligível foi explicado pelas palavras, pra ter um interesse imediato e uma razão de ser dentro da vida social. Passou a funcionar então como elemento religioso, de eficiência mágica, às vezes até de caráter sagrado, e como elemento de interesse social, empregado em todos os ritos comemorativos da vida primitiva.

Música verdadeira aparece quando já corresponde a uma necessidade de enfeitar a vida. Mesmo nesse momento a música ainda apresenta esse caráter social e religioso. Na Grécia antiga, por exemplo, em que já se encontra um sistema musical bem organizado, a música vive ainda completamente socializada e com função religiosa, embora seja um elemento de prazer e de enfeite. A música perderá o caráter social (conservando o religioso) apenas no início da civilização cristã.

II

MÚSICA VOCAL E INSTRUMENTAL E SUAS DIFERENÇAS DE CARÁTER

A música, originariamente vocal, continuou largo tempo unida à palavra. Sendo o som um fenômeno vago, incompreensível, ininteligível, nasceu daí essa necessidade de comentá-lo, de explicá-lo, de torná-lo acessível à inteligência por meio de um texto.

Tocando mais de perto o homem por ser produto de um instrumento humano, a voz serve melhor a fins interessados que a música instrumental. O poder unificador e socializador da música vocal permaneceu sempre vivo no povo em todas as épocas. Os cantos de trabalho são o reflexo da necessidade de conjugar todos os esforços num ritmo único. Os hinos patrióticos e as marchas de guerra obedecem à mesma orientação interessada e tendem ao mesmo fim: despertar pelo texto comentado e dinamizado pela música o mesmo ardor patriótico, e unir esse ardor num mesmo movimento que lhe dê coesão e energia. Os hinos nacionais por exemplo, são eminentemente despertadores da ideia da pátria, provocam um sentimento racial forte, em que tem lugar preponderante o caráter moral atribuído a tais melodias. Demais há a notar que a música popular, sempre interessada, é quase exclusivamente vocal. Mesmo quando é música de dança, é dança cantada. Os instrumentos populares têm ordinariamente só função acompanhante.

A música religiosa sempre se conservou essencialmente vocal. Enquanto a música não sentiu o sopro das coisas profanas os instrumentos não se desenvolveram nem representaram nenhum papel importante. O canto, considerado como elemento de purificação e elevação entre os cristãos (Mário de Andrade), como meio de encantação entre os primitivos, como de origem divina nas civilizações antigas, nunca abandonou os cultos, ou melhor, nunca foi abandonado pelos cultos.

Esse fato de pela sua própria natureza ser a música vocal mais ou menos interessada e intelectualizada, fez com que a Música Pura sempre fosse mais ou menos incompatível com o canto. O poder fisiológico da música vocal é incontestavelmente superior ao da música instrumental.

Nascida de um instrumento vivo, conservando a acentuação da linguagem instintiva da emoção, tendo ainda a aumentar o seu domínio o valor claramente

ininteligível das palavras, o canto está naturalmente fadado a despertar mais emoções, a tocar mais de perto todo o sistema nervoso. A sua própria natureza de fenômeno fisiológico torna-o mais apto a fins interessados.

A música vocal, considerada através de sua evolução histórica, foi no início apenas reforçadora do texto. Depois mais tarde, com o refinamento dos sentimentos, passou então a comentadora deles. Estava assim iniciado o domínio da expressão, o intuito de traduzir em sons a significação das palavras. A música procura segui-las de perto, ou ampliá-las, desenvolvê-las, comentá-las.

O texto, prá a música vocal, não passa no fundo de um programa com o qual o compositor tem que se conformar. Baseado nas semelhanças entre o som, a linguagem falada e a linguagem natural da emoção, o compositor busca a expressão, a que não pode fugir totalmente. Mesmo quando violenta os limites do texto, em linhas gerais sua música será sempre o comentário dele.

Se é verdade que o musicista tem seu ritmo próprio, suas leis particulares, usa de um pensamento musical pelo qual passam os sentimentos ou ideais que deseja pôr em música, não é menos verdade que esse texto lhe impõe um plano geral de movimentação.

O poeta fornece ao musicista uma série de ideias gerais e certas divisões rítmicas mais importantes. O compositor dá a essas ideias gerais um equilíbrio sonoro, comentando-as e interpretando-as dentro dos recursos de sua arte e da natureza dela, diversa da natureza da poesia. Passando pelo ato da elaboração musical, a ideia tornada música se faz independente e diversa, na essência, do impulso que a criou. O músico a refunde em si e mostra-a com um aspecto diverso do que tinha na poesia. A ideia poética, intelectualizada e facilmente compreensível, se une então à ideia musical, vaga, que a colore e sublinha pelo jogo dinâmico das suas partes, pelos recursos que lhe fornece todo o simbolismo dos sons ou seu poder imitativo e descritivo (exatamente: sugestivo): o musicista escolhe os timbres, os registros, as tonalidades, a intensidade dos sons, tudo que lhe pode auxiliar a dar ideia de um movimento psicológico.

Esse comentário musical só é exato ou mais ou menos verdadeiro pelas palavras a que está unido. Se a música atingiu o belo estritamente musical, separada do texto ela será sempre bela, mas perde totalmente esse caráter de comentário

preciso. Livre dos versos, pode-se constatar um caráter geral – tristeza, alegria, ardor, etc. – mas será impossível precisar a que ideia ou sentimento esses caracteres dinâmicos gerais pertencem. É o que se observa principalmente na música dramática, em que verso e som são intimamente dependentes. Música em que todas as impressões produzidas estão ligadas ao texto, ao ambiente, à ação dramática, o poder expressivo dela consiste justamente nessas condições estranhas às combinações puramente musicais. Sem o texto conhecido, sem a ambientação a música poderá não provocar nenhum sentimento ou se aplicar a qualquer outro que tenha com o sentimento inicial semelhança dinâmica.

Outro caráter rege a música instrumental, que de princípio não passou de uma mera adaptação a um instrumento de qualquer melodia vocal. As primeiras músicas pra órgão e alaúde não vão além disso. Depois aos poucos a música instrumental se alarga. O alaúde, simplesmente instrumento acompanhante, passa a executar introduções e epílogos, e o mesmo acontece ao órgão. Daí os Ricercari e as Fantasias. Desse momento em diante, mesmo as simples transposições de música de canto passarão a ter um cunho novo, procurando se identificar ao caráter do instrumento pro qual são arranjadas. Com o século XVI os instrumentos se desenvolvem mais, perdem aquela velha função estritamente acompanhante e passam a ter vida própria. E abre-se o caminho pra Música Pura.

Desintelectualizada, sem necessidade de nenhuma explicação, a música instrumental sempre pôde ser menos interessada que a vocal. Livre do texto que força o compositor a se conformar com um programa, a música instrumental lhe deixa toda a liberdade de invenção, de combinações sonoras que busquem apenas a ser belas, sem pretender designar coisa alguma. Só a música instrumental, sem palavras que forçosamente dão uma significação precisa a um som e o objetivam pôde se libertar de intuítos claramente expressivos, e levar a música a esse jogo puro de formas sonoras, que é o seu ideal estético.

Mesmo perseguindo qualquer fim expressivo ou descritivo, a música instrumental deixa ao ouvinte a liberdade que na música vocal as palavras lhe roubam. Pode ser gostada em si, independente do sentido que seu autor lhe quis dar. Se tal música tem um programa que eu absolutamente desconheço, nada me obrigará a ligar um sentido aos sons. Conhecendo-o, posso abandoná-lo do mesmo modo.

III

ANÁLISE TÉCNICA DA LINGUAGEM MUSICAL

Constituição da Melodia

Por um fenômeno da percepção auditiva que se une à memória visual, pode-se dizer perfeitamente que na linguagem musical existem as 3 características dadas aos corpos: a linha, a superfície e a cor, substituindo-se o conceito de espaço pelo de tempo.

As sucessões de sons podem nos dar a sensação de linhas retas ou curvas. Para nós uma melodia desce ou sobe ou segue sempre o mesmo plano. Constitui, pois, na verdade pro ouvido uma linha.

Quando 2 linhas partem de um mesmo ponto seguindo direções diversas, ainda não existe superfície. Falta uma terceira linha que as limite. Essas 2 linhas são o que em geometria se chama ângulo. Transportando o conceito pro domínio da acústica, temos os intervalos, sensação perfeita de duas linhas que se fecham ou se abrem mais.

Basta uma terceira linha que corte as duas outras pra que o ângulo se torne uma superfície. Unindo-se ao intervalo uma terceira nota tem-se assim a superfície musical, o acorde.

O correspondente da cor na sensação auditiva é o timbre, que se une às outras sensações de linha e superfície (melodia e harmonia) como o colorido à superfície e à linha na pintura.

Dois elementos caracterizam a melodia: a direção da linha e o ritmo. Numa simples sucessão de notas colocadas sem nenhuma divisão rítmica, é impossível se distinguir qualquer caráter melódico. O ritmo entretanto a transfigurará, transformá-la-á verdadeiramente em melodia.

A direção mais simples da linha melódica é a linha reta, que se divide em reta horizontal – repetição prolongada do mesmo som – e reta oblíqua – direção ascendente ou descendente dos sons.

A reta horizontal, monótona pela repetição do mesmo som, pode ter a colorida a variedade harmônica e rítmica. E o compositor conseguirá assim, com essa forma aparentemente descaracterizada, uma variedade de acentos que poderá lhe dar uma verdadeira e pura beleza.

A reta oblíqua é naturalmente mais movimentada. Uma escala é em última análise uma melodia e constitui o tipo da linha melódica oblíqua descendente ou ascendente. A melodia escala, passando pela escolha de um movimento rítmico, de um compasso, por uma harmonização e um desenvolvimento da melodia depois dela, adquire cor e vida.

Chopin – Mazurka op. 41 n° 3.

V. Lobos – Todo o mundo passa...

A linha ondulada pode ser considerada em sentido restrito ou amplo.

A linha ondulada no sentido restrito consiste em pequenas alterações da linha de altitudes pouco abaixo ou acima de uma linha média horizontal, quase

constantemente em movimento conjunto. Essa linha pelo seu aspecto e seu movimento balanceado é uma linha característica e peculiar a músicas descritivas. Por ser facilmente apreendida pelo ouvido é encontrada frequentemente em cantos populares, na música vocal religiosa e no coral antigo.

V. Lobos – Olha aquela menina.

Mozart – Sonata em Lá M.

Na linha ondulada no sentido amplo é que se encontra a essência da constituição melódica. Tende sempre em seu desenvolvimento a um ponto mais elevado, a um cume melódico, e desce mais ou menos rapidamente depois de alcançado esse cume. Resulta da ligação de frases melódicas, que sucessivamente se unem e se reforçam, até atingir o ponto culminante de seu desenvolvimento.

Chopin – Mazurka op. 6 n° 1.

(Nesse exemplo de CHOPIN há a notar: a parte parece uma melodia vocal que um instrumento finaliza: os quatro últimos compassos constituem uma espécie de coda. O cume melódico – a nota RÉ do 5º compasso é superado pelo MI da coda. Ao mesmo tempo se observa, com a repetição do cume melódico total por 3 vezes uma exceção do princípio natural que indica que o cume melódico seja alcançado de uma vez só).

Numa forma clássica como a Sonata, em que cada movimento se divide em 3 partes (exposição, desenvolvimento, reexposição) cada uma delas terá o seu cume melódico, que será excedido sempre pelo da parte seguinte, até que a coda supere a todos. É pois cada parte uma grande linha ondulada, que se alarga cada vez mais.

A constituição da linha ondulada obedece a três princípios deduzidos diretamente da observação:

“1º O cume melódico será alcançado uma única vez pelo desenho melódico.

2º Se a linha de altitudes volta a tomar um curso ascendente depois de ter alcançado o cume melódico, se evitará que se aproxime da altura máxima já alcançada anteriormente, ou deverá excedê-la.

“3º O cume melódico se alcançará em regra geral perto do final da melodia, em seu último terço ou quarto.” (Ernest Toch – La Melodia).

Tais princípios se referem à melodia ampla, que foge dos limites do tema, mas que não chega a ser ainda a melodia infinita, que escapa também a esses princípios. Não obstante, mesmo no tema clássico de 8 compassos o mesmo fenômeno pode ser observado.

Beethoven – Sonata op. 26.

Poderá haver casos em que o princípio que estabelece que o cume melódico só seja atingido uma vez esteja quebrado. Mas são casos em que o musicista se utiliza dessa repetição como pra convencer o ouvinte, pra lhe pôr no ouvido um certo e determinado desenho. Daí a repetição da nota mais elevada ou de todo o trecho em que está incluída (Ver o exemplo anterior de CHOPIN).

Outra lei natural da melodia é a que Ernest Toch chama de ELASTICIDADE MELÓDICA. A um trecho melódico em movimento conjunto se segue logo um salto em sentido contrário, e vice-versa. (Aqui as noções de salto e de movimento conjunto sofrem uma alteração: depois de um salto de 10ª por exemplo, um movimento com intervalos 3ª será considerado como movimento conjunto. Do mesmo modo quando a sucessão de sons segue intervalos de segunda, uma terceira será claramente um salto. Essas noções são, pois, quando se referem à melodia, relativas ao movimento melódico geral).

Quando o movimento conjunto se estende muito, o salto não será feito logo de uma vez, o que romperia o equilíbrio formal. Desce, pode-se dizer, por etapas, formando uma linha quebrada.

Chopin – Berceuse.

Camargo Guarnieri – Toada.

Esses movimentos da linha melódica não são independentes de influências harmônicas e rítmicas. A harmonia quebra o impulso natural da linha melódica, obriga-a a se fixar em determinadas notas que têm maior importância harmônica, e assim, se não chega a influir na totalidade da linha, os fragmentos sofrem logo seu jugo. E não é só esse o seu papel na constituição da melodia: há melodias que são totalmente melodias harmônicas, isto é, meros desdobramentos de acordes. A melodia harmônica, mais ou menos descaracterizada entre os clássicos, adquire entre os românticos uma grande força criadora e expressiva, torna-se pessoal, traz o cunho forte de cada individualidade. Se tira todo um mundo de melodia de uma simples tríade.

Beethoven – Sonata op. 10 n° 2.

Do mesmo modo as chamadas notas estranhas à harmonia fazem sentir seu influxo sobre a melodia. As notas de passagem, as apogiaturas, antecipações e retardos são importantes valores melódicos.

A elasticidade rítmica vem sempre unida à elasticidade melódica. Em geral o ritmo é lento nos saltos, apressando-se na progressão conjunta.

A força influenciadora do ritmo sobre a melodia manifesta-se nos motivos. É a união de diversas figuras rítmicas que lhe dá essa força.

Unidos com a influência rítmica estão os 2 fenômenos melódicos da aglomeração e da interrupção. A AGLOMERAÇÃO consiste na repetição de um mesmo som ou de uma série de sons dentro do mesmo ritmo e da mesma harmonia, e a INTERRUPÇÃO, na quebra da linha melódica por meio de pausas; pausas, entretanto, que fazem parte essencial dessa melodia, são outros tantos valores musicais e expressivos como o som mesmo. Dois fenômenos que são dois auxiliares poderosos pra criação de melodias harmônicas.

O PONTO DE APOIO MELÓDICO é um fenômeno de aglomeração também. Nesse caso parece que a melodia volta sempre a uma mesma nota (quase sempre tônica ou dominante), como se sobre ela se sustentasse.

EXPRESSÃO MUSICAL

Um poema qualquer que alguém lesse com absoluta igualdade, com idêntica intensidade de voz e inflexões em todas as palavras, sem observar as leis naturais do ritmo, com absoluto descaso por todos os sinais de pontuação, seria uma coisa perfeitamente horrorosa.

A linguagem musical está sujeita também a divisões naturais do pensamento musical, comporta acentuações, gradações de movimento ou de intensidade, que precisam de se fazer sentir pra que a música não se torne um amontoado amorfo de sons. Dessa exata observância das divisões, das acentuações da linguagem musical é que nasce a chamada expressão musical.

Consideradas as divisões e acentuações da linguagem musical, a expressão musical tem por base 3 grandes fatos:

1º Acentuação métrica

2º Acentuação rítmica

3º Acentuação patética (acentuação patética propriamente dita, nuances, movimento.)

A expressão musical foge pois ao domínio direto do sentimento do intérprete e se coloca sob a evidência imediata da contextura da obra, são os acentos rítmicos, métricos, patéticos e os elementos que os provocam que governam o sentimento, não é o sentimento que determinará tal ou qual acentuação.

A acentuação de todo bom musicista diante de uma certa música é igual em linhas gerais. Varia naturalmente pelo cunho de sua personalidade, que cada intérprete imprime à música que executa, e pela sua maior ou menor sensibilidade artística. O que prova que a expressão musical coloca-se fora do domínio do capricho do intérprete. Os valores musicais forçam-no a dar tal expressão em vez de uma outra. O intérprete que se abandona a seu capricho nunca porá em relevo a beleza da página musical que interpreta. Pelo contrário muitas vezes irá de encontro à expressão inerente aos valores musicais.

Se pode dizer que a escolha desses valores não é arbitrária, que o compositor os emprega visando tal ou tal fim, e que portanto esse fim deve ser conhecido do intérprete. Se pode colocar, pois, como fator principal da expressão musical o

conhecimento do sentimento que levou o compositor a escolher tais valores em vez de outros, isto é, o conhecimento dos caracteres sentimentais, morais ou filósofos associados aos valores musicais.

A essa objeção podem se opor duas outras:

1ª – O próprio compositor pode dar à sua obra uma interpretação visivelmente contraditória com os valores musicais que ela apresenta. Há bons compositores que são péssimos intérpretes de sua própria música. Se o conhecimento do simbolismo sentimental e moral dos sons é o critério único da expressão, isso seria uma coisa que não aconteceria. Conhecendo naturalmente o que poderia ter sido o impulso criador de sua obra ou o que ele quis descrever nela, não haveria nenhuma causa, portanto, para falhas de expressão. O que vale dizer: o compositor pode não sentir musicalmente bem a sua música, pode não ser dotado da faculdade da inteligência musical que corresponde à interpretação artística e que é como uma 2ª criação.

2ª – Tudo isso vai se ligar diretamente a uma outra questão: até que limite a música pode traduzir o sentimento humano. É evidente que, constituída por um elemento ininteligível – o som – ela é incapaz de descrever, de expressar, em todo o rigor do termo, qualquer sentimento predeterminado. Entretanto, está perfeitamente dentro do domínio dela a dinâmica dos sentimentos – isto é, a maior ou menor intensidade, a maior ou menor vibração que os sentimentos imprimem à alma e aos nervos – pela sua associação com o movimento sonoro.

Todo movimento sentimental é uma quebra do ritmo psicológico normal. Bem, os valores acentuadamente expressivos da música são os que quebram, de alguma sorte, o grande ritmo musical. São as exceções, os imprevistos, as harmonias inesperadas, a deslocação de acentos métricos e rítmicos que produzem todo o dinamismo emotivo de uma música. Esses imprevistos forçam o intérprete a acentuá-los, a dar-lhes mais colorido, mais movimento. Sendo os geradores da dinâmica musical, são associados naturalmente à dinâmica dos sentimentos. Se a música pudesse expressar claramente qualquer sentimento, o conhecimento dos valores psicológicos associados aos sons seria necessário. Mas expressando apenas seu lado dinâmico, basta que o intérprete sinta a dinâmica dos sons, a maior ou menor movimentação causada pela associação dos valores musicais, basta que sinta, depois de pesados todos os valores que o compositor empregou, o caráter do que tem a

interpretar, caráter proveniente da associação do movimento musical ao movimento psicológico e da influência psicofisiológica dos sons.

Entretanto, a expressão musical depende não apenas da estrita observância de todas as acentuações e movimentos decorrentes da contextura da obra. Tudo isso poderá ser frio e sem vida, embora rigorosamente correto, se o intérprete não lhe associa uma emotividade musical intensa e refinada que a observância das leis de expressão não lhe pode ensinar.

IV

O PAPEL DO SENTIMENTO NA MÚSICA. MÚSICA PURA.

O prazer estético experimentado diante de qualquer obra de arte não está absolutamente livre do sentimento. As artes se transformam, evoluem, mudam seus meios de expressão, não só pelo único prazer de renovar, de combinar valores ainda não empregados. Esse lado de pesquisa pura é incontestável, mas as modificações correspondem em parte às necessidades novas do tempo em que aparecem. Em qualquer época da humanidade, as obras de arte refletem naturalmente as características gerais do tempo que atravessam, a sensibilidade da época em que foram criadas. Nós, hoje, por exemplo, podemos adorar Mozart em companhia de qualquer compositor contemporâneo. Poderá ser uma adoração igualmente intensa, mas de natureza um pouco distinta. Gostamos de Mozart pelo prazer puramente musical que nos dá, mas é evidente que pelo lado de sentimento seremos mais ou menos estranhos a ele. Quando não o sejamos, é porque nos transportamos pra época em que ele viveu e assimilamos desse modo a sensibilidade daquele tempo. Com o moderno que acontece? Gosta-se dele por assim dizer com um gosto vivo. Está dentro da nossa sensibilidade, reflete a vida como a entendemos e orientamos hoje. O prazer puramente musical poderá ser igual ou até menor que o que experimentamos diante de Mozart. Entretanto ele será mais nosso, estará mais intimamente conosco. Mozart só já não nos bastaria. Há sempre uma necessidade duma arte do presente e as artes só têm valor atual, só têm vida quando são o reflexo de sua época. Arte anacrônica poderá ter beleza, mas não satisfaz plenamente ninguém.

Assim as artes se renovam e se transformam não só orientadas unicamente por princípios estéticos, mas levadas naturalmente pelas transformações dos estados sociais e dos sentimentos humanos. Correspondem a uma necessidade de épocas. A música não é só prazer estético, como todas as outras artes não o são igualmente: atua fortemente sobre os nervos e se dirige diretamente a um sentido – o ouvido. Ora, os nervos se habitua com essa impressão de prazer, e hábito é extinção de prazer. Daí o renovamento constante da linguagem musical, dando aos nervos de uma época um prazer que eles não encontrariam no que deleitou os nervos da época anterior... (Lasserre).

A música, por mais música que seja, por mais destituída que esteja de caráter descritivo ou psicológico, tem o dom especial de trocar o sentimento humano. Não exprimindo exatamente nada deixa por isso mesmo ao ouvinte a liberdade de divagar dentro dela à vontade. As outras artes chegam ao prazer estético por intermédio mais ou menos direto (poesia) ou indireto (pintura, escultura) da inteligência. A música, brotada da imaginação do compositor e se dirigindo à imaginação não à inteligência do ouvinte, poderá quando muito lhe sugerir qualquer coisa.

Desse fato, que é a maior riqueza da música, que a torna superior às outras artes, pois que ela, pelo seu poder admirável de sugerir e dinamizar diz tudo sem dizer absolutamente nada, se fez uma inferioridade e se quis dizer que ela podia exprimir exatamente sentimentos, fatos e ideais.

O som é um elemento absolutamente ininteligível. Um som não é uma palavra que por si só é capaz de despertar uma série de ideias. Um som isolado nada vale. Só adquirirá intensidade expressiva e dinâmica pela relação em que estiver com outros sons que se ajuntem a ele. Formada por um elemento desintelectualizado, é evidente que a música não pode descrever um sentimento, defini-lo ou torná-lo reconhecível.

Entretanto o sentimento é um movimento psicológico. A música também é movimento, não movimento no sentido exato, mas movimento no sentido figurado, porque é essa a impressão exata que ela dá. Assim, poderá assimilar do sentimento o lado dinâmico, e dos seres e dos fenômenos físicos – o movimento. Ora como o movimento psicológico, o dos fenômenos físicos e o movimento musical não são da mesma natureza, é claro que a música não pode pois imitá-los no sentido perfeito do termo. Poderá imitá-los, por assim dizer, por analogia, e portanto sugerir apenas, não descrever. O sentimento em música é irreconhecível: o lado dinâmico, apenas, toca o ouvinte, que divagará à sua vontade, tomando-o como ponto de partida da imaginação. Sem o comentário das palavras ninguém o define. A prova é a interpretação diversa que cada ouvinte dará a qualquer música: assimilando o caráter dela, cada um julgará ver um sentimento que, se não difere totalmente pelo lado dinâmico, difere pela natureza. Numa música agitada um tal poderá achar que o sentimento expresso é paixão amorosa, um outro – desespero, um outro – cólera, e quem sabe se até uma... tempestade?

Todo o sentimento despertado pela música se coloca pois sob a influência da sua intensa sugestividade e dinamismo, não sob uma pretensa precisão descritiva.

A música pela sua natureza mesma, age mais direta e fortemente sobre os nervos que qualquer outra arte. Sua influência fisiológica é incontestável. As músicas de dança provocam irresistivelmente o movimento dos pés, qualquer melodia mais alegre ou de ritmo mais vivo nos obriga a acompanhá-la involuntariamente com as mãos ou com a cabeça. Essa influência foi tão reconhecida e exagerada que chegaram a fazer da música um processo terapêutico. Dizem que Pitágoras foi o primeiro médico-musical... A emoção é um fenômeno psicofisiológico, e é claro que a emoção musical não é de outra natureza. Assim os sentimentos despertados pela música são devidos em grande parte à sua influência fisiológica. Tanto maior é a sensibilidade nervosa do indivíduo, tanto mais intensos serão os sentimentos despertados nele pela música. Música que em uma situação de equilíbrio do sistema nervoso não provoca nenhuma emoção mais intensa, em certas circunstâncias pode despertá-la e fortemente.

O fator psicológico puro que poderá concorrer pra que a música desperte sentimentos, dependerá menos de qualquer exatidão descritiva do que de alguma associação de ideias despertada pelo caráter da peça. Não definindo nenhum sentimento, a gente lhe empresta o que quer – dentro do limite, é claro, que o seu caráter impõe – e faz viver dentro dela os seus próprios. Certas músicas nos põem tristes ou alegres pelas recordações que a elas se associam ou por fatos e ideias que sem motivos conhecidos, apenas por terem um lado comum – o caráter triste ou alegre, ligamos involuntariamente a elas.

O sentimento na música é pois um fato de natureza muito precária. Só podendo ser descrito em uma de suas faces – a dinâmica, e colocando-se sob o ponto de vista do ouvinte na dependência de determinadas condições fisiopsicológicas, não poderia se arvorar nunca em princípio estético, como quiseram os Românticos.

O conceito de Arte corresponde a uma criação do espírito humano, livre de fins interessados, com o único intuito de despertar prazer e enfeitar. A poesia, por se servir de um meio completamente intelectual – a palavra –, por não poder se livrar de todo do consciente, por mais que busque representar o lirismo inconsciente com a maior pureza possível, por mais esforço que faça para se desintelectualizar, o meio de

que se serve nunca permitirá essa libertação completa. Demais, a poesia reproduz um modelo interior – sentimento ou pensamento puro – e o reproduz pelo infinito poder de evocação da palavra. A pintura imita a natureza, e por mais libertada que esteja, por mais que o subconsciente do pintor se mostre nela, o modelo aí está também: a natureza tal como a vemos, ou tal como se reflete na sensibilidade e no inconsciente do pintor. São duas artes, portanto, que pela sua essência são mais interessadas e incapazes de atingir o verdadeiro conceito de Arte.

A música – que nunca se baseou no belo natural, que não foi tirada de elementos da natureza estranhos ao homem, que este arrancou de si mesmo, incapaz de descrever, de pintar, não carecendo de modelo nem exterior nem psicológico - era a única arte fadada a atingir a perfeição do conceito artístico. O século XVIII realizou integralmente essa perfeição.

Desde que abandonou a monodia católica, deixou de lado o gregoriano e se fez sentir sobre ela o influxo da música popular – sempre interessada – a música artística vocal principiou a se enriquecer de intuítos expressivos, sublinhando o sentido dos textos, comentando-os, acentuando-os (quando antes o sentido era deixado pra palavra) e acabou levando os mesmos processos pra música instrumental. Tal orientação, afinal, foi a causa do progresso musical, ativou a evolução da música, enriqueceu-a tecnicamente.

O Século XVIII encontrou a música em um grau elevado de aperfeiçoamento técnico e já com o predomínio da música instrumental – mais livre que a vocal, incompreensível pela ausência de texto que dê um valor psicológico aos sons. A psicologia social da época, unida a esse desenvolvimento técnico, levou então a música a seu apogeu artístico. Sendo a música no século XVIII uma arte inteiramente aristocrática, feita pra príncipes em ambiente de príncipes, arte de elite, arte de uma época em que o sentimento era afidalgado, não tinha exageros e não se mostrava a público, abandonando-se as manifestações violentas dele à gente sem sangue azul, a música pôde se esquecer do sentimento. Não quis descrevê-lo, buscou a sua razão de ser bela em si mesma, desinteressou-se de tudo que não era essencialmente música e chegou a ser integralmente Música Pura.

Depois desse momento de perfeição, a música cai novamente no domínio do intuito expressivo, fruto também da época em que ia viver.

O Romantismo veio dar um sentido estético falso prá música. Alargando-a, fez duma concepção existente mais ou menos através de toda a evolução da música – a de que ela podia reforçar pelo seu dinamismo a expressão do sentimento contida nas palavras ou na ação do drama – um princípio estético. Tornou uma qualidade, um atributo que não era a essência dela, em fim estético. Achou que a música podia expressar sentimentos, ideias e fatos, e que portanto, esse devia ser seu fim. Tornou-a interessada, tornou-a de função social e moral, e se bem que tudo isso também tenha concorrido prá riqueza maior da música, se trouxe progresso técnico, foi uma formidável queda estética, de que a música hoje procura se levantar e... restabelecer.

É verdade que, como diz Hanslick, “em última análise o belo repousará sempre sobre a evidência imediata do sentimento”. Mas o sentimento é exatamente o lado impreciso da música, o que carece de regularidade e estabilidade. E tudo o que apresenta esse caráter não pode se arvorar em princípio estético.

Considerar o sentimento como princípio estético seria mais ou menos matar a arte musical. Se o sentimento fosse o único guia nessa questão, que havíamos nós de fazer diante da obra de Bach? O modo de sentir uma obra de arte varia com as épocas, as raças, os climas, as individualidades. Assim, não haveria nada estável na beleza musical. A linguagem musical é, de todos os meios de expressão artística o que amais muda e rapidamente. Essas mudanças correspondendo à mudança da sensibilidade humana, às transformações sociais, estabelecer o sentimento como princípio estético seria condenar uma música escrita hoje a não ser entendida daqui a vinte anos. Mas isso é um fato que não se dá. Apesar de todas as mutações dos sentimentos e da linguagem musical, o belo em música permanece sempre belo, por mais afastado que esteja de nós no tempo. Não é o sentimento que lhe dá estabilidade, nem é ele a causa essencial do belo musical. Há músicas que não exprimem nada e são maravilhosas. Há outras que querem ser muito expressivas e não valem um caracol. O sentimento pode aumentar o grau de dinamismo e sugestividade da música, mas não constitui a sua razão de ser bonita ou feia. O belo em música consiste unicamente no equilíbrio sonoro, na musicalidade intrínseca da obra de arte, nas belas ideias musicais expressas com os elementos essenciais da arte, consiste, afinal, exclusivamente em ser música e nada mais. Mesmo em uma peça característica de intuito pictórico, imitativo ou psicológico em que exista o belo, ele será proveniente não dessa pintura, imitação ou expressão, mas apenas da harmonia das relações exclusivamente musicais. É esse o

belo fundamental, independente de condições extrínsecas de épocas, que permitirá que uma verdadeira obra de arte seja gostada e compreendida em qualquer tempo e qualquer parte, no século XX ou no século XL, aqui ou na China.

Afastado como princípio estético, isso não quer, entretanto, dizer que o sentimento é um fato banido da música.

A emoção lírica determina no poeta a criação artística. Vinda de um sentimento, de um objeto, de um fato qualquer, essa emoção, subconsciente, independente da vontade individual, o poeta a toma e transforma em palavra. Aí começa a criação artística, tendo por base, entretanto, um fenômeno psicológico que se manifesta em todo indivíduo. No sentido de experimentar esse movimento lírico diante de qualquer fato psicológico, físico ou social, todo homem é poeta-. Mas poeta – artista é o que sabe tirar partido desses estados líricos. A arte do poeta não teria nascido sem esse impulso inicial. Mesmo quando à criação artística preside apenas a vontade de criar, será um estado lírico mais ou menos provocado e a reminiscência de sentimentos e emoções experimentados antes que agirão nela, que serão modelo interior a ser transformado em poesia.

Isso tudo faz brotar uma série de interrogações: Em música qual é esse impulso inicial? O que faz nascer no consciente do músico uma melodia? É apenas o espírito musical do compositor que se revela livre de influências emotivas anteriores e que continua agindo depois guiado pela pura vontade de criar? Não haverá uma emoção inconsciente ou consciente de natureza extra-musical a se refletir na criação do compositor?

Afinal, tanta interrogação se resume numa só: O sentimento representa ou não um papel no fenômeno da inspiração musical?

É evidente que embora o compositor não pretenda dar nenhum cunho psicológico à sua obra, embora ela seja uma criação pura da musicalidade de seu espírito, não será nunca uma coisa amorfa e despersonalizada. A vida de um músico é mais ou menos a explicação psicológica da sua obra. Toda a sua maneira de ser se reflete direta ou indiretamente nela. Não há dois compositores que embora se servindo dos mesmos valores musicais tenham feito coisa igual. Tomemos por exemplo, Bach e Mozart. Refletindo a mesma orientação estética, sendo ambos Música Pura, são entretanto completamente diferentes. É que o lado humano da criatura, suas

tendências, suas paixões, seus gostos, o sentimento individual ou social, o momento psicológico em que a música é criada se intrometem no terreno puramente musical do compositor e estarão sempre, consciente ou inconscientemente, voluntária ou involuntariamente, em tudo o que ele fizer.

PERTURBAÇÕES DA LINGUAGEM MUSICAL NOS INDIVÍDUOS

Em psicologia linguagem é todo meio de expressão de que o homem se serve. Podendo o homem usar de três meios pra exprimir seus estados psíquicos – o gesto, o som e a palavra – três pois são as espécies de linguagem: a mímica, a música e a verbal.

Sendo quatro as funções em que se divide a linguagem articulada verbal (ouvir, falar, escrever, ler), correspondem a elas quatro centros cerebrais: centro das imagens auditivas, visuais, fônicas e gráficas. Os dois primeiros centros se comunicam por meio de nervos sensitivos com os órgãos dos sentidos correspondentes; e os dois últimos com os músculos encarregados da articulação dos sons e da escrita. Todos esses centros têm além do mais comunicação entre si e com os chamados centros de ideação.

A linguagem musical compreende cinco funções: ouvir, cantar, leitura, escrita, execução instrumental (duas funções sensoriais: ouvir-ler; e três motoras: cantar, escrever, executar).

Dessas funções, duas podem ser adquiridas por educação natural – ouvir e cantar – e as outras três se adquirem por educação técnica. (É o mesmo caso da linguagem articulada verbal: ouvir e falar podem ser adquiridos por educação natural, o que não se dá com a leitura e a escrita).

Cada uma dessas funções, criando imagens especiais, vai formar no cérebro centros criados e desenvolvidos pela educação, independentes – se bem que semelhantes – dos grupos de células cerebrais correspondentes às mesmas funções da linguagem verbal:

1º Centro sensorial das imagens visuais (especialização do centro sensorial das imagens auditivas da linguagem articulada verbal, sendo ambos, por sua vez, uma especialização do centro sensorial auditivo geral).

2º Centro sensorial das imagens auditivas (especialização do centro sensorial visual da palavra escrita, sendo ambos especialização do centro visual geral).

3º Centro motor das imagens de articulação (movimentos do aparelho vocal durante o canto. Especialização do centro correspondente da linguagem articulada).

4º Centro motor das imagens gráficas. O centro motor das imagens gráficas da linguagem verbal é uma especialização dos centros motores do membro superior direito. O centro motor das imagens gráficas da linguagem musical é pois uma subespecialização dos centros motores do membro superior direito).

5º Centro motor das imagens de execução instrumental (Variando de acordo com a especialização instrumental do indivíduo e sem nenhuma relação com nenhum centro da linguagem verbal).

Os centros fisiológicos da linguagem musical têm a mesma localização anatômica dos centros da linguagem articulada, pois que [porque] são especializações deles. São subcentros anatômicos localizados nos centros de Broca (memória de articulação das palavras – imagens motoras da articulação dos sons), de Wernicke (memória auditiva das palavras – representação de sons, ou? imagens auditivas verbais), de Kussmaül (representações dos sinais gráficos – imagens visuais verbais) e de Exner (representação dos movimentos necessários à escrita – imagens motoras gráficas). Nesses centros da linguagem articulada (centros especializados em centros gerais de imagens visuais, auditivas e motoras), dão-se novas especializações cada vez que se dão subdivisões das funções.

Esses centros têm atividade sinérgica. Entretanto, devido a circunstâncias hereditárias ou decorrentes da educação, uns podem ter ascendência sobre outros, derivando-se daí os vários tipos funcionais individuais da linguagem musical.

Os analfabetos musicais têm apenas dois tipos funcionais: o fônico e o auditivo. No primeiro predominam as imagens motoras dos movimentos musculares necessários ao canto, e no segundo, as imagens sensoriais auditivas. O primeiro cantará interiormente e [deve ser a] música de que se quiser lembrar e o segundo a ouvirá interiormente.

A esses tipos funcionais correspondentes à educação natural do indivíduo, se acrescentam outros, formados pela educação musical e divididos em duas categorias: sensoriais e motores.

SENSORIAIS;

TIPO AUDITIVO: “Lembra ou pensa a música como se a ouvisse interiormente” (Ingegnieros). É o tipo mais comum, não só porque é próprio da linguagem musical adquirida por educação natural, mas também porque o número de imagens musicais acumuladas no centro auditivo é maior do que nos outros.

TIPO VISUAL: “Lembra ou pensa a música como se a visse escrita, lendo-a mentalmente”. Tipo raro mesmo entre os letrados musicais.

MOTORES

TIPO DE ARTICULAÇÃO FÔNICA: “Os indivíduos que o possuem lembram ou pensam a música cantando-a interiormente”. Frequente pelo hábito comum de cantar e predominante, por educação, entre os cantores profissionais.

TIPO GRÁFICO: “Entre esses indivíduos a memória e o pensamento musicais agem sobre as imagens gráficas da linguagem: lembram e pensam escrevendo”. O mais raro de todos os tipos funcionais. Encontrado apenas em alguns copistas musicais e raros compositores.

TIPO DE EXECUÇÃO INSTRUMENTAL: “Os indivíduos desse tipo lembram ou compõem música executando-a mentalmente”. Tipo determinado pela educação. Comum em executantes profissionais, virtuosos e compositores.

No tipo funcional COMPLETO ou INDIFERENTE cada tipo de imagens concorre no mesmo grau para função total da linguagem. Mais comum nos analfabetos musicais, mais raro nos letrados, porque a educação especializada traz o predomínio de um centro sobre os outros.

Pela frequência dos diversos tipos, Ingegnieros[,] coloca-os na seguinte ordem:-

Entre os analfabetos musicais:

1º Auditivos.

2º Completos.

3º Fônicos.

Entre os indivíduos de educação musical:

1º Auditivos.

2º Fônicos.

3º De execução instrumental.

4º Visuais.

5º Gráficos

6º Completos ou indiferentes

As perturbações da linguagem são produzidas pela perturbação da correlação existente entre os meios simbólicos de expressão da linguagem – gestos, sons e palavras – e os estados psíquicos, e pela perturbação do mecanismo psicofisiológico de seus meios de expressão.

Essas perturbações constituem uma série de fenômenos resumidos sob a designação geral de ASIMBOLIAS ou DISIMBOLIAS, e são divididas em três classes:

Das três apenas a última interessa sob o ponto de vista musical.

A alopazia comporta duas subdivisões: a DISFONIA (alteração na formação dos sons) e a DISFASIA ou AFASIA (alteração da utilização das palavras).

“A AFASIA é a perda de uma ou de várias modalidades da linguagem, com integridade dos aparelhos de recepção e de exteriorização das palavras” (Dejerine). Um surdo, um cego, um paralítico não tem afasia. É afásico aquele que, gozando da integridade de seus aparelhos sensitivos e motores externos, é incapaz de exprimir seu pensamento, ou de comunicar com seus semelhantes por um dos processos habituais: palavra articulada, leitura, escrita, audição. A afasia supõe ainda a integridade do pensamento o que não se pode exprimir: um idiota ou um alienado, que não fala porque não tem nada a dizer, não é um afásico. A perda das idéias deve se separar da afasia, que se refere somente a um dos modos de expressão – a linguagem” (Ingegnieros).

Se a lesão afeta os centros da linguagem, chama-se central; se consiste na interrupção da conexão dos centros entre si, com outras partes do cérebro ou com o exterior, chama-se AFASIA DE CONDUTIBILIDADE. As afasias dividem-se assim em quatro classes:

(Os esquemas foram feitos de acordo com o quadro das assimbolias de Blocq e Onanoff, com a classificação das afasias de Lichteim, e com esquema geral de Grasset – citados por Ingegnieros).

Como os centros da linguagem articulada podem sofrer lesões que formam o quadro das perturbações da linguagem, iguais lesões podem se produzir nos centros da linguagem musical. Às afasias (perturbações da linguagem verbal) correspondem as afasias musicais ou AMUSIAS (perturbações da linguagem musical), com o mesmo mecanismo daquelas, embora sejam perturbações independentes, existindo afasias sem amusias, e vice-versa.

As perturbações da linguagem musical foram designadas por Morselli (citado por Ingegnieros) com o nome de DISMUSIAS e divididas em três grupos: - AMUSIAS, HIPERMUSIAS e PARAMUSIAS.

(As hipermusias e paramusias constituem mais perturbações da inteligência que propriamente da linguagem musical).

Em suas linhas gerais, o mecanismo das amusias é o mesmo das afasias. Os quadros destas servem igualmente pra aquelas. A linguagem musical e a verbal[,] constituem duas divisões de um mesmo fenômeno psicofisiológico, suas patologias

conservam um grau estreito de afinidade. A linguagem musical é um meio de expressão como a verbal e a mímica e, como elas, é um meio de expressão simbólico e convencional.

As amusias podem ser PURAS e COMBINADAS; TOTAIS, MÚTIPLAS, PARCIAIS; COMPLETAS e INCOMPLETAS.

AMUSIA PURA – Sem Afasia.

AMUSIA COMBINADA – Acompanhada de afasia.

AMUSIA TOTAL – Todas as formas da linguagem musical.

AMUSIA MÚTIPLA – 2 ou mais formas da linguagem musical.

AMUSIA PARCIAL – Uma só forma da linguagem musical.

AMUSIA COMPLETA – Impede de modo absoluto o exercício da função afetada.

Esses tipos se combinam, resultando assim 12 variedades (nomenclatura clínica de Ingegnieros):

- 1- Amusia pura total completa.
- 2- Amusia pura total incompleta.
- 3- Amusia pura múltipla completa.
- 4- Amusia pura múltipla incompleta.
- 5- Amusia pura parcial completa.
- 6- Amusia pura parcial incompleta.
- 7- Amusia combinada total completa.
- 8- Amusia combinada total incompleta.
- 9- Amusia combinada múltipla completa.
- 10- Amusia combinada múltipla incompleta.
- 11- Amusia combinada parcial completa.
- 12- Amusia combinada parcial incompleta.

(De acordo com o tipo funcional do indivíduo, se a lesão afetar o seu centro principal da linguagem musical, essa lesão prejudicará completamente os outros centros e produzirá uma amusia total. Se o centro prejudicado é secundário, a lesão poderá não se refletir ou refletir-se apenas fracamente nos outros).

Os casos observados de amusia pura total completa são de origem histérica. Diz Ingegnieros: “Pra que uma lesão orgânica produza amusia total ela deveria ser muito extensa e muito grave (periencefalite, meningoencefalite, amolecimento, hemorragia, meningite tuberculosa em placas, placas de esclerose, etc.). É impossível conceber que uma lesão dessa natureza e dessa extensão se limite a produzir uma amusia pura total, sem afasia. “Nunca se observou casos de amusia pura total causados por lesão orgânica e pode-se afirmar que dificilmente se observará. Não que a amusia total orgânica seja impossível; sabe-se que as afasias totais são possíveis, e que a sua localização é a mesma pela proximidade de todos os centros, costeando a cisura silviana e porque recebem todos a mesma irrigação vascular da artéria silviana, que, em seus ramos e no seu tronco poderia se obliterar ou se quebrar, se bem que isso ordinariamente não aconteça. Mas uma amusia total orgânica deveria ser acompanhada ao menos de afasia total. Não seria nunca pura”.)

As HIPERMUSIAS constituem “exagerações mórbidas da linguagem musical. Compreendem as impulsões musicais e outros fenômenos semelhantes” (Ingegnieros).

Nessa divisão clínica encontram-se também os casos de crises intelectuais, de imaginação criadora, observáveis às vezes nos gênios musicais.

As PARAMUSIAS são “perturbações atípicas da linguagem musical”: fobias musicais, transposições sensoriais (audição colorida, olfato musicalizado, etc.), perversão do gosto musical, gosto por sons desagradáveis, perturbações na percepção do ritmo e da sonoridade, diplacusia (o indivíduo ouve uma segunda voz que canta uma oitava acima da verdadeira). Consistem, pois, numa desviação das funções musicais da sua forma natural.

Nessa divisão incluem-se as associações mórbidas da linguagem musical, por exemplo – sua associação com as excitações sexuais.

ESQUEMA GERAL DAS PERTURBAÇÕES DA LINGUAGEM MUSICAL DE INGEGNIEROS

A essas perturbações da linguagem musical que constituem síndromas anatômicos, se junta um outro grupo clínico – as perturbações que constituem síndromas funcionais: as dismusias históricas. Não são produzidas por lesões dos centros cerebrais. São perturbações funcionais e sistematizadas. São acidentes históricos, observáveis nos neuropatas como quaisquer outros sintomas neuróticos.

As dismusias históricas dividem-se, como as dismusias e disfasias comuns, em três grupos:

1º AMUSIAS HISTÓRICAS.

2º HIPERMUSIAS HISTÓRICAS.

3º PARAMUSIAS HISTÓRICAS.

Como as afasias e as amusias nas disfasias e dismusias comuns, as AMUSIAS HISTÓRICAS constituem o grupo mais importantes dessa nova divisão clínica.

“As mesmas perturbações vasculares, microquímicas, ou outras do córtex cerebral, que se traduzem por anestésias, paralisias, etc., produzem a afasia quando se localizam na zona funcional da linguagem ordinária. Sabemos que os centros da linguagem musical são especializados nos centros gerais da linguagem ordinária e constituem um sistema funcional autónomo. Basta pois que a mesma perturbação que produz a anestesia, a paralisia ou a afasia se localize nos subcentros da linguagem musical pra determinar os diversos síndromas da amusia histórica”. (Ingenieros).

As amusias históricas podem ser puras e combinadas; totais, múltiplas e parciais; completas e incompletas.

PURAS – Não perturbam as funções da linguagem ordinária.

COMBINADAS – Acompanham os outros acidentes históricos, principalmente o mutismo.

TOTAIS – Perturbam todas as funções da linguagem musical.

MÚLTIPLAS – Perturbam duas ou mais funções da linguagem musical.

PARCIAIS – Perturbam apenas uma função da linguagem musical.

COMPLETAS – Suprimem totalmente a função atingida.

INCOMPLETAS – Deixam à função um trabalho defeituoso.

As amusias históricas apresentam 3 tipos clínicos:

Quanto às HIPERMUSIAS (exagerações das faculdades musicais) são comuns entre os históricos – principalmente a tendência ao canto - alcançando entretanto proporções patológicas muito poucas vezes.

As PARAMUSIAS apresentam os mesmos tipos das paramusias comuns: obsessão musical, fonofobia, fobia musical, dissonofobia, olfato musicalizado, audição colorida, associação mórbida erótico-musical, etc. Essas aberrações musicais são mesmo muito comuns entre os históricos, inclusive a associação erótico-musical.

Varginha, 3 de VIII de 1933.

¹ Nota de Mário de Andrade a grafite na folha de rosto: “Tese notabilíssima para aluno, sob qualquer ponto-de-vista. Originalidade de assunto; admirável facilidade de expressão verbal, sucinta, clara; excelente divisão e disposição do assunto; inteligência muito nítida dele, auxiliada por boa bibliografia. Certas ideias seriam discutíveis se bem que não se possa garantir que sejam inexatas. Também, e é a falha mais sensível, a aluna poderia acrescentar um capítulo de exame técnico das partes do discurso musical, o que lhe será fácil ainda fazer para tornar o seu estudo mais completo”