



Dissonância

revista de teoria crítica

ISSN: 2594-5025

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Universidade Estadual de Campinas

www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica

Título	O artista e o artesão no jornalismo musical de Mário de Andrade e Fernando Lopes-Graça
Autor	Guilhermina Lopes
Fonte	<i>Dissonância: Revista de Teoria Crítica</i> , volume 6, Campinas, 2022
Link	https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica/article/view/4605

Formato de citação sugerido:

LOPES, Guilhermina. “O artista e o artesão no jornalismo musical de Mário de Andrade e Fernando Lopes-Graça”. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, volume 6, Campinas, 2022, p. 231-269.

O ARTISTA E O ARTESÃO NO JORNALISMO MUSICAL DE MÁRIO DE ANDRADE E FERNANDO LOPES-GRAÇA

Guilhermina Lopes*

RESUMO

Nas primeiras décadas do século XX, fez-se presente em diversos países a figura do intelectual preocupado com a relação entre a música de concerto e as tradições locais e que se desdobrava entre as funções de criador, pesquisador, crítico e pedagogo, papel em que podemos localizar os músicos e polígrafos Fernando Lopes-Graça (1906-1994) e Mário de Andrade (1893-1945). Tomando como fontes principais artigos publicados na imprensa periódica brasileira e portuguesa nos anos 1930 e 1940, apresento uma análise do posicionamento dos autores sobre a questão da missão e formação do artista enquanto conhecedor de seu ofício e consciente de seu papel social. Está presente em ambos a valorização da solidez da formação técnica, a crítica ao virtuosismo *per se* e à noção romântica de gênio, perspectivas que aproximam a arte da noção de artesanato,

*Doutora em Música pela Unicamp. Atualmente, realiza um estágio de pós-doutorado pela USP, com apoio da Fapesp. Contato: lopes.guilhermina@usp.br.

permitindo entendê-la como atividade concreta, cotidiana, prática, coletiva e contextual, distanciando-se criticamente de abordagens que valorizam as noções de obra, indivíduo, autonomia, atemporalidade e valor objetivo. Percebemos também na produção crítica dos autores a defesa da liberdade de criação face a programas estético-ideológicos. De maneira geral, podemos observar em Lopes-Graça uma compartimentação de linhas de trabalho, destacando, nas canções de protesto, uma certa grandiloquência mobilizadora, e, na música de concerto, o fragmento e o anticlímax, favorecendo, na escuta, a distância crítica. Mário de Andrade, por sua vez, deixa suas tensões internas mais expostas em seu discurso propositivo e auto-crítico, tomando frequentemente partido de uma arte engajada e “interessada”.

PALAVRAS-CHAVE

Mário de Andrade, Fernando Lopes-Graça, crítica musical, formação artística, autonomia da arte

THE ARTIST AND THE ARTISAN IN MÁRIO DE ANDRADE AND FERNANDO LOPES-GRAÇA'S MUSICAL JOURNALISM

ABSTRACT

In the first decades of the 20th Century, the figure of the many-sided intellectual that discussed the relation between concert music and local traditions was central in many countries. Fernando Lopes-Graça (1906-1994) and Mário de Andrade (1893-1945) are examples of this role, respectively, in Portugal and Brazil. Based on selected articles by both authors, published in Brazilian and Portuguese press in the

1930's and 1940's, I present, in this paper, an analysis of their position regarding the artists' formation and social engagement. Both authors bring together the notions of art and craft, pointing out the importance of a solid technical basis, criticizing virtuosity *per se* and the persistence of the romantic ideal of genius. We can say they understand art as a concrete, practical, daily, collective and contextual activity, critically distancing their views from approaches that value the notions of work, individual, autonomy, timelessness and objective value. We can also notice in their critical texts the defense of artistic freedom, in opposition of a strict adherence to aesthetical-ideological programs. It is possible to perceive, in Lopes-Graça, a tendency to compartmentalize work pathways, reinforcing, in his protest songs, a grandiloquent mobilizing ethos and, in his concert music, a fragmentary and anticlimactic writing, privileging critical distance in listening. Mário de Andrade, in turn, makes explicit his intern conflicts in his self-critical and propositive writing, frequently advocating an engaged and "interested" art.

KEYWORDS

Mário de Andrade, Fernando Lopes-Graça, Music Criticism, Artistic Formation, Autonomy of Art.

O conhecimento da trajetória e da produção intelectual do português Fernando Lopes-Graça leva frequentemente o leitor brasileiro a estabelecer um paralelo com a figura de Mário de Andrade. Ambos são, à partida, identificados com a pesquisa e estudo da música de tradição oral de seus países, defesa de seu uso como base para uma música nacional de concerto, visão crítica sobre indústria e política cultural e conjunção de naciona-

lismo e modernismo em sua produção artística. O compositor César Guerra-Peixe, em carta ao musicólogo Mozart de Araújo, descrevia Lopes-Graça como “o Mário das bandas de lá” (Assis 2013: 174). Embora os dois não se tenham conhecido pessoalmente nem se correspondido diretamente, Lopes-Graça faz diversas referências ao trabalho de Mário em seus textos. De maneira mais direta, a dedicatória das *Dezassete Canções Tradicionais Brasileiras* (1960), para coro misto *a cappella*, “à memória de Mário de Andrade” revela o reconhecimento do legado do intelectual brasileiro.

Seus escritos são testemunho de um período de grandes mudanças em vários âmbitos e importantes fontes para o entendimento dos debates estéticos da época. Sendo ambos autores de uma vastíssima produção que compreende diversos gêneros, como ensaios, crítica jornalística e obras didáticas, optei por me concentrar em textos selecionados entre os de jornalismo musical, considerando a sua maior circulação, o “calor da hora” e o seu caráter propositivo. Neste artigo, busco discutir a abordagem de ambos sobre a missão do artista enquanto conhecedor de seu ofício e consciente de seu papel social.

Artistas, artesãos, *virtuoses* e virtuosos

Em uma crônica publicada na *Revista do Brasil* em 1938, Mário de Andrade faz um bem-humorado apelo a uma relação mais espontânea com a música, que se manifestaria no cotidiano.

Repare-se a diferença entre dizer de alguém que é um músico e de outro alguém, que é um musical. [...] O músico é. É o ser que sabe música, é o elemento incomodativo da música. [...] o músico não deixará jamais de me causar um tal ou qual temor. Às vezes uma séria inquietação. Já o mundo dos “musicais” é muito mais pacífico. [...] O indivíduo muito musical é exatamente a cortesia da música. É o ser de todas as curiosidades, de todas as esperanças e de todas as compreensões [...] E se então nos dilatarmos pelo sentido da prestigiosa palavra, e pensarmos que se diz de um riso de criança, que é “musical”, e, indo mais longe, que de certas mulatas ou rainhas do nosso peito, dizemos que têm o andar “musical”: sejamos todos musicais! (Andrade 2013[1938]: 40-41).

Segundo Francini Oliveira, “a figura do artesão – ou do musical [...] – emerge [...] como um contrapeso necessário à valorização do *virtuose*, que seria o grande responsável pelo desencaminhamento da arte de sua verdadeira finalidade” (Oliveira in Andrade 2013:26).

Oliveira (idem: 29) destaca a presença do tema da técnica, aliado à problemática filosófica do impulso criador, desde os cursos no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, antes mesmo de sua participação na Semana de Arte Moderna. Podemos observar a importância desse ponto, como destaca Telê Ancona Lopez (1972), em textos do início de sua carreira literária, como o “Prefácio Interessantíssimo” de *Pauliceia Desvairada* (1922) e em *A Escrava que não é Isaura* (1925):

Arte, que, somada a Lirismo, dá Poesia, 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 fastiantas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos. (Andrade 2019 [1922]: 8, grifo nosso).

Paulo Dermée resolve também a concepção modernista de poesia a uma conta de somar. Assim: Lirismo + Arte = Poesia. Quem conhece os estudos de Dermée sabe que no fundo ele tem razão. Mas errou a fórmula. 1º: Lirismo, estado ativo proveniente da comoção, produz toda e qualquer arte. [...] 2º: Dermée foi leviano. Diz arte por crítica e por leis estéticas provindas da observação ou mesmo apriorísticas. 3º: E esqueceu o meio utilizado para a expressão. Lirismo + Arte (no sentido de crítica, esteticismo, trabalho) soma belas-artes... Corrigida a receita, eis o marrom-glacê: Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia. [...] Daí ter escrito Dermée: “O poeta é uma alma ardente, conduzida por uma cabeça fria.” (Andrade 2010 [1925]: posição 101-117).

É interessante observar o uso, nessas citações, da palavra “arte” como sinônimo de artesanato, tratamento técnico do material, enquanto em textos posteriores ela (e suas derivadas) evocarão inspiração e genialidade, em oposição a artesanato e lapidação. O argumento defendido, contudo, permanece.

O apelo de Mário ao engajamento manifesta-se mais forte e explicitamente em seus últimos textos sobre música, publicados na Folha da Manhã entre 1943 e 1945. Chega à cobrança de extremo sacrifício, como em “O maior músico”, que abre sua coluna Mundo Musical, onde exalta a figura de Nyi Ehr, autor de cantos de resistência à ocupação japonesa na China, morto ainda jovem no país inimigo, onde procurava estudo e aperfeiçoamento (Coli 1998).

Mário insistia que o fazer artístico é, acima de tudo, artesanato, e que a valorização da solidez da formação técnica do músico teria se perdido com o advento da noção romântica de gênio. Esse argumento seria mais diretamente desenvolvido em “O artista e o artesão”, redigido em 1938 para a aula inaugural dos seus cursos de Filosofia e História da Arte do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal e posteriormente publicado na coletânea *O baile das quatro artes*. O autor reconhece que há na arte algo que não pode ser ensinado e que constitui a “concretização de uma verdade interior do artista” (Andrade 2012 [1943]: posição 59), ao que chama a “técnica individual”. O que denomina “artesanato”, o domínio material do fazer artístico, pode e deve ser, a seu ver, imprescindivelmente ensinado. A virtuosidade, que seria o conhecimento e o domínio prático da técnica, não é vista como estritamente necessária e pode até mesmo ser prejudicial, caso o indivíduo se restrinja a exibições malabarísticas de suas habilidades ou a um ferrenho tradicionalismo estético.

[...] a inflação do individualismo, a inflação da estética experimental, a inflação do psicologismo, desnortearam o verdadeiro objeto da arte [...] não é mais a obra de arte, mas o artista. E não poderá haver maior engano. [...] Faz-se imprescindível que adquiramos [...] um perfeito comportamento artístico diante da vida, uma atitude estética disciplinada, apaixonadamente insubversível [...] para que alcancemos realmente a arte. Só então o indivíduo retornará ao humano. Porque na arte verdadeira o humano é a fatalidade. (Andrade 2012 [1943]: posição 346-351).

Mário defende essa “ética do artesanato” não apenas no âmbito profissional, como podemos ver no artigo “A carta de Alba”, publicado no *Mundo Musical*. O autor se dirige à sua amiga Alba Figueiredo Lobo que, recém-casada, abandonava o estudo de piano para acudir a exigências cotidianas da casa e recusava-se a tocar diante dos amigos. Atribuindo esse constrangimento ao excesso de peso dado à genialidade e virtuosidade, Mário faz um apelo ao retorno de uma relação menos idealizada e mais cotidiana com o fazer musical.

Eu disse: a consequência mais terrível do gesto orgulhoso de Mozart, não querendo servir a ninguém mais, foi que **a arte, a música também perdeu a sua cotidianidade de servir**. E com efeito, logo em seguida, como salientei no “Baile das Quatro Artes”, **o Romantismo iria erigir a virtuosidade por si mesma**, a virtuosidade gratuita das improvisações na quarta corda sobre um tema de ópera,¹ como **finalidade, não da arte mais, mas do artista**, desrespeitando a função da arte, mandando a obra-de-arte às urtigas. E as consequências foram terrivelmente funestas para a mais cotidiana, a mais serviçal das artes, justamente **esta nossa música, que por enquanto ainda posso chamar de “nossa”, mas aos poucos irá deixando de ser sua**. (Andrade 1943 in Coli 1998: 61, grifos nossos).

A passagem do artista-artesão do Antigo Regime ao *virtuose* “gênio” romântico é a questão central do artigo “O pontapé de Mozart”, publicado uma semana antes no *Mundo Musical*. A

1 Referência a uma prática do violinista italiano Niccolò Paganini (1782-1840). Segundo Tim Blanning (2011: 64), “De seus inúmeros artifícios, o mais famoso foi aparecer com três ou quatro [sic] cordas do violino soltas – e depois executar brilhantemente uma peça com a única corda remanescente”.

partir de uma cômica narração da expulsão de Mozart dos serviços do Arcebispo Colloredo, Mário atribui o verdadeiro pontapé² ao compositor, gesto que, por um lado, teria aberto espaço para a autonomia na profissão e, por outro, iniciado um período marcado pela valorização do individualismo e da genialidade, frequentemente em detrimento da solidez da formação técnica e artística.

E hoje os artistas são todos uns habilíssimos técnicos da genialidade, mas a técnica da arte se desvalorizou substituída pela palavra formidolosa: Mensagem. Antes do pontapé de Mozart as vacas-de-leite diárias realizavam da mesma forma as suas sublimes mensagens, [...] E as mensagens aí ficavam sublimes, porque não havia tempo para matutar mensagens, o tempo só dava para obedecer tecnicamente ao material. E a obra-de-arte aí ficava, musculosa, sadia, defraudando religiões, dando pontapés em reis, mudando o tempo e os homens, porque as mensagens escapavam sempre dos dedos fáceis do operário. [...] Eu não peço a Mozart que volte a Salzburgo e vá se escravizar ao Coloredo outra vez, isso é impossível. Mas já é tempo do artista preferir o Mozart cotidiano que serviu, ao Mozart que fez da vida um domingo, bancando estátua prematura no cume do Jaraguá. (Andrade 1943 in Coli 1998: 59).

O mesmo apelo da “Carta de Alba” a um fazer musical mais “pé-no-chão” aparece na “Oração de Paraninfo”, discurso realizado em 1935 e dirigido aos formandos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Outro aspecto presente é a valorização do potencial de influência e transformação mútua entre música e espaço no âmbito das pequenas cidades, bairros e do ambiente doméstico.

2 Segundo relatou Mozart em carta ao pai, quando, após diversas tentativas de solicitar permissão para trabalhos externos, levou ao palácio de Colloredo uma petição, o Conde de Arco, seu chefe de pessoal, o teria expulsado com um “chute no traseiro”. (apud Blanning 2011: 45).

Não me orgulha de ter saído das salas conservatorianas um Francisco Mignone, por exemplo. Porque na formação de um grande artista entra um sem número [sic] de contingências e condições, todas de decisório valor. O que me orgulha sois vós, senhores diplomandos, é o enxame. O que me orgulha é a professorinha anônima do Bexiga ou da Móoca, a mulher de Taquaritinga ou Sorocaba, que ensina seu Beethoven ou, dormindo os filhos, ainda solta aos ouvidos da rua algum noturno de Chopin. (Andrade 1975 [1935]: 239).

É importante levar em consideração que a Oração de Parainfo foi redigida no ano em que Mário havia assumido a direção do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, experiência que lhe proporcionou uma visão mais prática e crítica do fenômeno musical.

Em “O salão da Escola Nacional de Música regurgitava de ouvintes” (*Revista do Brasil* – 1938), Mário, admirado com a atuação da orquestra infantojuvenil da instituição, destaca o espírito congregacional de executantes e ouvintes em torno da música, em oposição aos espetáculos centrados no exibicionismo técnico.

A melhor, a mais profunda e verdadeira música, a que não desmente as suas origens nem mente aos seus ideais, não será nunca a que se faz no palco, mas a que se faz nas escolas, nos clubes, nos lares, nos bairros, nos templos. A criança que se acostuma à execução coletiva [...] recebe desde o início a música como elemento de vida. E não de subsistência, como se faz entre nós... (Andrade 2013 [1938]: 123)

O virtuosismo *per se* também era uma preocupação presente em diversos textos de Lopes-Graça, avesso ao que definia como “virtuosidade extrospectiva” (1941: 71-75), isto é, a preocu-

pação exclusiva com o aspecto exterior das obras, com a satisfação do público, a “inércia do pensamento e o amor da rotina” (idem: 67). No artigo “Virtuosidade Extrospectiva” e “Virtuosidade Introspectiva”, distingue essa abordagem problemática da técnica do seu oposto:

Digamos que há uma virtuosidade adjectiva e uma virtuosidade substantiva: aquela é a [...] virtuosidade considerada não como *meio*, mas como *fim*; a outra é a virtuosidade, simplesmente, que consiste também, sem dúvida, na perícia técnica, mas já não existente por e para ela mesma, senão que **posta ao serviço da obra e consubstancial a ela**. A segunda é modesta e apaga-se ante a obra; a primeira é exibicionista e sobrepõe-se-lhe. [...] quási podemos dizer que, hoje, o virtuoso não satisfaz mais do que um certo gôsto pelo singular e pelo excepcional por parte da multidão, sempre em atraso sobre a marcha viva do pensamento artístico. (idem: 64, grifo nosso).

Lopes-Graça aponta um bom exemplo dessa “virtuosidade introspectiva” no artigo “Viana da Mota: artista goetheano”, publicado em *O Diabo* em 1935, onde destaca o equilíbrio nas interpretações do pianista:

O seu respeito pelo pensamento dos Mestres leva-o a consultar edições, cotejando-as, criticando-as, depurando-as, até chegar ao apuramento do texto mais consentâneo não só ao estilo mas também às intenções do autor. Depois, o seu grande conhecimento e domínio absoluto do teclado permite-lhe tirar o máximo rendimento de tudo o que executa [...] revelando da obra as mais subtis, mas, por vezes, preciosas minúcias, trazendo à luz por menores insuspeitados [...] Numa Sonata executada por Viana da Mota, tudo está no seu lugar [...]: os planos bem estabelecidos, as linhas nítidas, os

temas bem recortados, as gradações perfeitamente conduzidas, os pormenores cuidados, sem se sobrepor ao essencial, os movimentos bem conjugados [...]. Sobre tudo isto, uma larga cultura literária e filosófica e um completo conhecimento não só de todo o repertório pianístico, como de toda a produção musical passada e de boa parte da presente, assim como de toda a correspondente problemática – dons estes que, se não fazem, é certo, o artista, o completam todavia enormemente, em extensão e profundidade. (Lopes-Graça 1941: 80-81).

A amplitude da formação intelectual, elogiada por Lopes-Graça em Viana da Mota, é uma preocupação de Mário enquanto educador. Na já referida *“Oração de Parainfo”* de 1935, critica o isolamento do músico e, mais que a falta de uma cultura geral, o próprio desinteresse por uma ampla formação musical:

Talvez estejais ainda lembrados da armadilha com que quase todos os anos inicio os meus cursos de História da Música... À pergunta que faço sobre o que os meus alunos vieram estudar no Conservatório, todos respondem, um que veio estudar piano, outro canto, outro violino. Há 14 anos faço tal pergunta. Não tive até hoje um só aluno que me respondesse ter vindo estudar música! (Andrade 1975 [1935]: 237).

Mais adiante, destaca a importância da vivência universitária para a formação intelectual dos músicos.

o nosso músico precisa imediatamente contagiar-se do espírito universitário, porque **a inobservância do nosso músico quanto à cultura geral, é simplesmente inenarrável.** [...] Cada qual traz a sua preocupação voltada apenas para a parte da música em que se especializou. [...] **Os violinistas vão aos recitais de seus próprios alunos ou dos violinistas célebres, os**

pianistas só se interessam por teclados. (idem: 242, grifos nossos).

A crítica de Mário ao virtuosismo e a defesa da arte como atividade coletiva não se baseiam apenas na observação do meio musical. Outras vivências, especialmente as decorrentes de suas viagens ao Norte e Nordeste do Brasil, tão marcadas em sua memória, perpassam e alimentam a reflexão sobre esse tema, como podemos observar na crônica “A cuia de Santarém”, publicada em 1939 no suplemento literário da revista *Diretrizes*:

De primeiro, os índios estavam precisando de recipientes, repararam no fruto de casca dura, criaram a primeira cuia. Mas era áspera por dentro e facilmente atacada do bicho. [...] até que um dia descobriram o verniz de cumatê. [...] um dia a cuia aparece com uns rabiscos de cor e uns sulcos que a pedra cortante fizera, destruindo em sua passagem o verniz. Agora até que o objeto servia menos porque os bichos atacavam a cuia pelos sulcos sem verniz. Mas nunca que o homem largasse mais daqueles enfeites que faziam a cuia, além de útil, bonita. [...] Foi perigoso o dia em que um fazedor de cuias apareceu todo lampeiro, porque fizera a cuia mais bonita de todas. Enfeitadíssima, tinha penduricalhos e *joujoux*, e além dos sulcos, era perfurada em recortes sinuosos por onde se via o verde do mato e se escutava as águas gementes. Mas todos se afastaram do artífice com grandes risadas porque a cuia não servia mais. [...] arte é coisa social; e se um indivíduo [...] enfeita mal suas cuias sob pretexto de pressa ou utilitarismo, a sua imperfeição se reflete na coletividade, atua aos poucos sobre ela, a maltrata, a descaminha, a conspurca e sangra. (Andrade 1939: 1-2).

A partir da ficção, numa escrita polifônica que permite a Mário deixar expostas contradições e inquietações, essa discussão sobre arte e técnica seria ainda retratada em *O Banquete*, publicado no Mundo Musical entre 4 de maio de 1944 e 22 de fevereiro de 1945.³ No fictício país de Mentira, reúnem-se na mansão da milionária novaiorquina Sarah Light a “cantora virtuose celeberrima” Siomara Ponga, o político Felix de Cima, “de origem italiana e naturalmente fachista”, o compositor Janjão e o jovem estudante Pastor Fido. Merece atenção o destaque dado ao papel formador da crítica musical em relação tanto ao público quanto aos artistas.

[Pastor Fido a Janjão] vocês se refugiaram na técnica. [...] Si vocês exigem uma crítica técnica em vez de uma crítica boa, é por ignorância ou esquecimento do que seja a música integral, a Arte enfim. Crítica não é apontar as quintas, como bem caçoava Schumann [...] e si os valores, as qualidades, os defeitos técnicos duma obra podem ser estudados pelo crítico, é devido exclusivamente à complexidade da crítica, que além de orientar o público e lhe auxiliar a compreensão da obra-de-arte, também é uma espécie de pedagogia dos artistas os tornando mais conscientes dos seus valores construtivos e suas deficiências. (Andrade 1977: 103)

3 Era intenção do autor publicar posteriormente a série em um único volume, mas ela foi interrompida por sua morte em 25 de fevereiro de 1945. Em 1977, foi publicada uma edição crítica por Jorge Coli e Luiz Dantas, incluindo o plano dos capítulos incompletos.

Consciência social e liberdade artística

Em “A Música e o Homem”, publicado em 1935 na revista *Manifesto*, Lopes-Graça defende que a arte só terá sentido se articulada e desenvolvida a partir das vivências do indivíduo, que deve estar atento e engajado em seu entorno, tanto no aspecto estético quanto político e social.

A sorte da arte é a sorte do corpo social. As vicissitudes deste repercutem-se na vida daquela. O próprio artista é, afinal, uma roda da engrenagem do corpo social, ainda que não aspire senão à categoria de rouxinol ou de lunático. A verdade, todavia, é que a dura realidade contemporânea mata impiedosamente os rouxinóis e lunáticos.⁴ E há, portanto, que tomar partido: ou ser rouxinol morto ou homem vivo. [...] **Não se trata de vincular a música a coisa alguma, a não ser àquilo a que ela pode e deve, naturalmente, estar vinculada – à Vida.** Mas, se a arte é, pois, como se afirma, uma expressão totalista da Vida, não se trata também, do contrário, isto é, de negar a possibilidade de um dos aspectos da vida – o social, [...] poder servir de centro ou de ponto de partida à obra de arte, visto como toda obra de arte só vem, afinal, a alcançar esse totalismo vital através de uma irradiação do particular para o universal.[...] **A liberdade de criação não é uma ilusão, nem é um ilusionismo, quando, como nos melhores exemplos, a arte sabe conciliar a sua necessidade de ser livre com a sua obrigação de ser humana, universalmente humana.** (Lopes-Graça 1978 [1935]: 200-206, grifos nossos).

4 O artigo tinha como epígrafe a seguinte citação, do compositor russo Modest Musorgsky (1839-1881): “Os músicos têm probabilidades de subir pouco a pouco da categoria de rouxinóis e de lunáticos à de membros da sociedade humana” (Lopes-Graça 1978 [1935]: 197).

Esse artigo teve como ponto de partida uma crítica ao posicionamento de Darius Milhaud em um inquérito promovido pelo jornal francês *Candide* a alguns intelectuais acerca da possibilidade de um governo de Frente Popular no país. O compositor, *grosso modo*, defendia que os músicos se restringissem às suas atividades:

A música deve rir-se da forma do regime. Um quarteto de cordas nunca será fascista ou comunista. Uma sonata em mi bemol será sempre uma sonata. Graças a Deus, os músicos não têm outro ideal além da música, nem outras preocupações além das escalas e dos acordes. (Milhaud, apud Lopes-Graça 1978 [1935]: 198).

Chocado com este “estatuto de menoridade cívica atribuído ao músico” (Vieira de Carvalho 2017:26), o compositor português contra-argumenta, mencionando exemplos de envolvimento social de músicos célebres do presente e do passado. Ao final do texto, há uma seção intitulada “Cinco anos depois (comentário sem comentários)”, onde Lopes-Graça notifica a passagem de Milhaud por Lisboa e suas intenções de fuga para os Estados Unidos, devido à perseguição aos judeus e eclosão da Segunda Guerra Mundial. Com muita tristeza, o autor nos lembra que mesmo os que se alheiam acabam por ser afetados e aponta um paralelo entre a fuga literal e o pretenso posicionamento apolítico do compositor francês, colocando seu destino ao lado do de colegas que também assim se posicionavam e igualmente recorreram ao exílio, como Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky.⁵

5 Mais informações sobre esta questão encontram-se em Toni e Lopes (2022).

Nesse período, o próprio Lopes-Graça estava envolvido no movimento para a constituição de uma Frente Popular em Portugal, em oposição ao Estado Novo, regime político de extrema direita, marcado pela repressão política e controle das práticas culturais, atividade que levaria à sua segunda prisão política em 1936.⁶ (Vieira de Carvalho 2017: 28).

Anos mais tarde, no contexto da chamada “polêmica interna do neorrealismo”, Lopes-Graça, mantendo o mesmo posicionamento, destaca, desta vez, a importância do aspecto estético e da liberdade do artista. O neorrealismo foi uma corrente artística vigente em diversos países nas primeiras décadas do século XX, marcada pelo tratamento crítico de questões sociais, culturais, políticas e econômicas, com forte influência marxista. Uma das principais referências para o movimento foi a doutrina soviética do realismo socialista, que emergiu nos anos 1920 como reação ao princípio da arte pela arte e sua manifestação na produção cultural do período.

Em 1954 foi publicado na revista portuguesa *Vértice* em nome de António Vale (que mais tarde descobriu-se ser pseudônimo de Álvaro Cunhal, líder do Partido Comunista Português, escritor e artista plástico) o artigo “Cinco notas sobre forma e conteúdo”. Tal texto teve papel decisivo em um debate que já se desenrolava na revista entre intelectuais e artistas ligados ao PCP, como António José Saraiva, João José Cochofel,

6 A primeira prisão ocorreu em 1931, na cadeia do Aljube, em Lisboa (3 meses, seguidos de 3 de exílio na vila de Alpiarça), devido ao seu pertencimento à Organização Comunista de Tomar e à atribuição à sua pessoa, da autoria de inscrições nas paredes de Tomar “que significavam pouco amor à Ditadura” (Vieira de Carvalho 2017: p. 27; Freitas Branco, apud Sousa 2006: 117).

Mário Dionísio, Carlos de Oliveira e Lopes-Graça. A principal questão em jogo, segundo Manuel Deniz Silva (2013: 176) era a autonomia da produção artística em relação ao social. O texto de “Vale” foi uma resposta direta a “O sonho e as mãos”, em que Mário Dionísio defendia que “a actividade criadora não será autónoma, mas é diferenciada”. Nas suas “Cinco notas”, Cunhal procurou demonstrar justamente a inexistência dessa diferença. Citando passagens do ensaio “Introdução à música moderna” (1942), de Lopes-Graça, classificou a música desse autor e a pintura de Picasso como exemplos de concepção formalista da arte. Lopes-Graça escreveu à redação da revista uma carta (1974 [1954]:281-283) em que denunciava a descontextualização das frases de seu livro e a conseqüente deturpação de suas ideias, indicando ao leitor uma série de textos de sua autoria a esse respeito.

Podemos encontrar na seguinte citação da *Autobiografia* de Mário Dionísio, escrita em 1987, uma lúcida análise daquele momento, dos dilemas de sua geração e da posição partilhada com Lopes-Graça, Cochofel e Carlos de Oliveira:

Tudo se complicava muito porque [...] sentíamos, como um espinho na carne, o dever de lutar pela felicidade dos outros. [...] Mas lutar seria obedecer de olhos fechados a uma orientação que (e assim me parecia mais e mais) não levaria a lado algum, à transformação dos homens certamente não? E o papel do intelectual (como o de qualquer outro militante) poderia limitar-se a subir e descer escadas com o único objetivo de subir e descer escadas? Não seria sua estrita obrigação (não só dele mas sobretudo dele) esclarecer, esclarecer, esclarecer os que só o não são, à partida, por defeituosa, criminosa organização da sociedade? Uns, como eu, pensavam (o

Cochofel, o Carlos de Oliveira, o Lopes Graça, não só estes) **que a militância do artista deveria ser sobretudo (sobretudo, não só) no campo cultural. E que ela de modo nenhum deveria impedir o artista de dedicar-se ao conhecimento profundo da linguagem específica da arte e seus problemas. Que não havia arte revolucionária sem começar por ser arte.** (Dionísio 1987: 54, grifo nosso).

Mário Vieira de Carvalho, lembrando-nos que Lopes-Graça, em “A música e o homem” (1978 [1935]: 204-205), observa que “não se trata, nem de ‘enfeudar a música à política’, nem de ‘divorciar a Arte da vida’”, esclarece que o compositor, embora defendesse o regresso da música moderna à noção de “música pura”, “absoluta”, em oposição à noção romântica de música como fonte subjetivista de sonho ou evasão, distanciava-se do seu sentido mais radical.

“Música pura” não devia ser entendida no sentido que Stravinsky [...] lhe dera “dogmaticamente” nas *Chroniques de ma vie*, isto é, como uma “denegação absoluta da possibilidade que a música tem de sugerir ideias ou de despertar sentimentos”, mas sim como “uma afirmação do primado da imagem sonora, com a imanência das suas leis próprias, na informação da obra musical” (Vieira de Carvalho 2017:30).

Vieira de Carvalho destaca a convergência da visão de Lopes-Graça sobre a autonomia da obra de arte com a defesa da mediação estética do supraestético por Adorno, embora o compositor nunca tenha citado e possivelmente não fosse familiarizado com a obra do filósofo alemão.

Em arte, o que é mais do que arte só pode ser veiculado através da arte, através do cumprimento das suas exi-

gências imanentes, e não na medida em que ela amaina a vela e se subsume em propósitos que lhe são exteriores. O seu supraestético é mediado esteticamente. [...] Toda a música que, desde a era da Revolução Francesa participou, no conteúdo e na forma [*Gehalt und Gestaltung*], na ideia de liberdade, pressupôs a emancipação de finalidades [*Zwecke*] heterónomas. (Adorno 1956 apud Vieira de Carvalho 2017: 43-44).

Também distingue sua visão da do realismo socialista:

Enquanto para o realismo socialista a “autonomia” da arte era em si mesmo “ideologia” – “formalismo” como sintoma de alienação –, Lopes-Graça vê a “arte autónoma” como uma “actividade de conhecimento” que concorre com outras actividades de conhecimento e na qual as crenças do autor e a relação com o seu mundo vivido só podem ser captadas pela mediação estética. (Vieira de Carvalho, 2017: 44).

Falando de Álvaro Cunhal, Manuel Deniz Silva observa que se, por um lado, recusava ser considerado artista e declarou-se “intruso” nas “Cinco Notas”, mesmo escrevendo sob pseudônimo, sua paixão, seu senso estético e sua busca de aprimoramento técnico revelavam-se em sua obra.

As figuras que traçou [...] procuram certamente representar uma determinada realidade social, apontando um horizonte fixado pelo sonho. Mas dizem mais, e por vezes muito mais, sobre Cunhal (as suas angústias, as suas hesitações, os seus gostos) e sobre a complexidade das próprias lutas para que remetem. Dizem sobretudo coisas efectivamente “diferentes”, na luta da mão que desenha com o carvão e o papel, espaços de outros possíveis que, Cunhal o quisesse ou não, só existiam e só existem no desenho enquanto desenho. E nessa diferença, nesse intervalo, praticou uma intervenção estética

que nunca quis assumir nem pensar, ocupado que estava em encontrar a linha mais directa entre o sonho e o traço. (Deniz Silva 2013: 184-185).

Questões similares pautaram, quinze anos antes, um debate entre escritores brasileiros em que Mário teve um importante papel.⁷ No artigo “A palavra em falso”, publicado no *Diário de Notícias do Rio de Janeiro* em 6 de agosto de 1939, Mário criticava o emprego, em textos literários, de palavras que, em nome de um apelo à realidade crítica, arrancariam o leitor de um “sublime estado de fusão estética, daquela “empatia” onde se está”, da “perfeita comunhão com a ideia” (Andrade 1993 [1939]: 91 e 93). Identifica nas artes plásticas e na música a presença de uma incontestável questão exclusivamente formal, objetiva de beleza. A ética ali defendida, que retomará em textos futuros como o prefácio à biografia de Shostakovich, é a do constante esforço de aprimoramento técnico do artista engajado: “a lei moral do artista digno, é o fazer melhor, o esforço contínuo de se realizar cada vez melhor em sua personalidade” (idem: 94).

O texto gerou uma resposta em um artigo anônimo publicado na revista literária *Dom Casmurro*, atribuída a Jorge Amado, então diretor de redação, em que o autor comentava a desilusão de jovens escritores com o mestre, por eles percebido, nas palavras de Marcos Antonio de Moraes (2007: 164) como “totem caído, pálida sombra do mito do revolucionário”. Numa sugestão de formalismo, Amado ironizava ainda o incômodo “dos termos que soaram falso aos seus ouvidos de esteta e professor de música. Ouvido gran-fino e educadíssimo” (1939b: 8).

⁷ Mais detalhes sobre essa polêmica podem ser obtidos em Salla (2006) e Moraes (2007).

Mário responde à crítica em “A raposa e o tostão”, publicado em 27 de agosto no *Diário de Notícias*. Afirma sua admiração literária por Jorge Amado, porém chama “tostão” aos autores em que faltaria apuro técnico em nome de uma vaga crítica social e busca de sucesso editorial fácil. Não podendo agradar aos decepcionados jovens, Mário insiste na busca pela “lealdade interior” encerrando o artigo com a seguinte frase: “só na solidão encontraremos a caminho de nós mesmos”, que dará o mote à resposta de Jorge Amado, “A solidão é triste”, publicado em 2 de setembro na *Dom Casmurro*, em que aponta no escritor uma “volta desesperada à torre de marfim”. (AMADO 1939a: 2)

Joel Silveira, no mesmo número e página da *Dom Casmurro*, critica a recepção negativa de seu livro de contos *Onda raivosa*, comentado em *A palavra em falso*, destacando a distinção de classe social entre ambos:

o sr. Mário de Andrade com óculos, cultura, espírito e tudo, inclusive fichário e biblioteca representa a gordíssima soma de cinquenta contos de réis em cédulas novinhas do Banco do Brasil. Eu, com toda a palidez, com todos os intestinos arruinados por uma alimentação deficiente com toda a ignorância, ousadia e burrice, valho simplesmente um tostão, um microscópico tostão sem utilidade”. (Silveira 1939: 2).

Especialmente digno de nota é o artigo “Os sapateiros da literatura”, de Graciliano Ramos, em que o escritor alagoano reconhece e entra em ressonância com o esforço dialético de Mário, destacando a relação arte-artesanato, à semelhança do já referido ensaio “O artista e o artesão”.

Difícilmente podemos coser idéias e sentimentos, apresentá-los ao público, se nos falta a habilidade indispensável à tarefa, da mesma forma que não podemos juntar pedaços de couro e razoavelmente compor um par de sapatos, se os nossos dedos bisonhos não conseguem manejar a faca, a sovela, o cordel e as ilhós". (Ramos 2016 [1939]: 193).

Individualidade do artista e crítica à demagogia musical

Esses debates ajudam-nos a entender o aparente paradoxo que vemos ao observar nos dois autores aqui estudados a defesa intransigente da liberdade artística. Não se trata de restringir o artista ao seu *métier*, alheando-se das questões sociais que o cercam, mas tampouco de impor à criação propósitos partidários.

Encontramos frequentemente em Lopes-Graça momentos bem distintos de prioridade de comunicação nos planos artístico (música apresentacional) e político (canções de intervenção), embora fortemente articulados. Utilizando as categorias música “coloquial” (ou funcional) (*Umgangsmusik*) e “apresentacional” (*Darbietungsmusik*) propostas pelo musicólogo alemão Heinrich Bessler [1959],⁸ Mário Vieira de Carvalho (2017, 2012a, 2012c), aponta uma distinção de abordagem de Lopes-Graça em relação

8 Tais categorias eram usadas por Bessler originalmente para descrever as estruturas de comunicação da música vocal polifônica europeia entre os séculos XVII e XVIII. Tais termos lembram a distinção realizada por Thomas Turino (2008) entre música participativa e música apresentacional. Embora os conceitos se relacionem, é importante observar que o foco, na definição do etnomusicólogo americano, é a maior ou menor distância entre músicos e público e o seu engajamento na prática musical, enquanto na do musicólogo alemão é a centralidade da música enquanto objeto de escuta ou a sua subordinação a outra função (religiosa, de trabalho, de entretenimento etc.).

às suas canções de intervenção e à sua música de concerto. A primeira vertente está associada principalmente ao repertório que ficou conhecido como *Canções Heroicas*, composto a partir de 1945, no contexto da fundação do Movimento de Unidade Democrática. Trata-se de canções de crítica política, com textos de poetas neorrealistas, escritas originalmente para coro misto com piano ou *a cappella*, porém idealizadas para serem adaptadas às mais diferentes formações e cantadas em manifestações, comícios, confraternizações, no ambiente doméstico ou mesmo – como se deu – nas prisões políticas.⁹

Em sua música de concerto, por outro lado, buscava uma abordagem a partir da perspectiva de uma arte autônoma, destinada à escuta em primeiro lugar, mesmo quando a composição partia de uma questão política, como, por exemplo, nas *Cinco Estrelas Funerárias*, para orquestra, compostas em 1948, em memória de amigos antifascistas mortos. Na vertente “apresentacional”, segundo Vieira de Carvalho, Lopes-Graça convida o ouvinte a ter um papel mais ativo na coprodução do sentido musical. Enquanto muitas *Heroicas* trazem uma certa grandiloquência mobilizadora, sua música de concerto é marcada pelo fragmento e pelo anticlímax, favorecendo, na escuta, a distância crítica. Nesse sentido, Vieira de Carvalho o aproxima de compositores como Hans Eisler e Luigi Nono.

9 O coro do MUD, fundado pelo compositor e seu principal “laboratório” de composição, seria integrado à Academia de Amadores de Música, escola onde lecionava, e assim permanece até os dias atuais. Lopes-Graça o dirigiu até 1988, tendo composto cerca de uma centena de *Canções Heroicas*. Foi sucedido por seu aluno e assistente José Robert e desde 2019 o grupo é dirigido por Alexandre Branco Weffort.

O musicólogo assim justifica esta compartimentação na atitude do compositor: “A relação entre estrutura musical e estrutura de comunicação era tão relevante para Lopes-Graça que ele partia sempre desta para aquela. Eis a razão porque o seu repertório se repartia segundo os contextos a que se destinava” (Vieira de Carvalho 1999: 192). Relaciona essa postura à distinção entre “ação vivida” e “ação imaginada”, proposta pelo próprio compositor na crítica “As visitas da orquestra Filarmónica de Berlim”, publicada na revista *Seara Nova*:

Dêem-lhes todos os dias a *5a Sinfonia*, a *Incompleta*, os *Mestres Cantores*, a *Morte e Transfiguração* e, ao fim de certo tempo, as massas não desejarão mais nada, porque aquelas obras, que possuem uma inegável força atractiva e um enorme poder absorvente, serão suficientes para lhes satisfazer as necessidades de evasão do quotidiano, ao mesmo tempo que lhes adormecem os instintos de luta, pela substituição da acção vivida pela acção imaginada (Lopes-Graça 1990 [1941]: 150-151).

Reafirmando que a “arte autônoma” buscada por Lopes-Graça em sua música de concerto divergia da “política de despolitização” presente no posicionamento de compositores como Milhaud e Stravinsky, Vieira de Carvalho (2017: 61-62) destaca outras facetas de sua atuação política, como a crítica musical e editoria no periódico *Gazeta Musical e de todas as Artes* e a programação musical junto à sociedade de concertos Sonata – órgãos de difusão da música a um público socialmente mais amplo – e o próprio Coro da Academia de Amadores de Música, como instrumento de formação dos cantores e do público.

Segundo Vieira de Carvalho (2017: 39), Lopes-Graça via mais uma semelhança do que uma diferença entre o regime de Stalin na União Soviética e o Estado Novo de Salazar, no tocante à subordinação da arte à propaganda política e uso de clichês e receitas banais, na tentativa de tornar a música acessível às massas. Mário de Andrade, por sua vez, apresenta uma visão crítica, porém mais positiva em relação à proposta soviética de desenvolvimento da música a partir de fontes populares, como podemos notar em seu prefácio à tradução brasileira da biografia de Dimitri Shostakovich (1945), de Victor Seroff, texto onde convergem, segundo Jorge Coli (1998), várias das últimas e essenciais preocupações de seu pensamento musical.

Podemos encontrar, em sua afirmação de que “o trabalho do compositor soviético consistiria em aprender incessantemente com o povo, apanhar tudo quanto este cria, e ser digno do período histórico que está vivendo” (Andrade in Seroff 1945: 14) uma similaridade de raciocínio e uma síntese entre as proposições do *Ensaio sobre música brasileira* – estudo aprofundado das fontes populares e trabalho composicional a partir delas – e “O artista e o artesão”, consciência do artista de seu papel social e envolvimento com as questões de seu tempo.

Se Lopes-Graça destaca as vanguardas musicais do início do século XX como uma resistência à tendência romântica de evasão (1942: 96 e seg.), Mário, por sua vez, destaca o recurso de Schostakovich às formas tradicionais “burguesas” como oposição ao modernismo esteticista, ou seja, à ideia de arte pela arte. Destaca, na trajetória do compositor, a luta entre os elementos “bur-

gueses” herdados de sua educação musical (por exemplo, lógicas modulatórias provenientes do Romantismo tardio, com passagens por regiões tonais afastadas, alheias à estrutura harmônica das melodias folclóricas) e a intenção de criar uma música política e popular. Suas “escorregadelas na banalidade”, no entender do autor de Macunaíma, não viriam da música do povo.

Si aceitou com franqueza a liderança melódica e suas consequências estratégicas de espírito, de estilo e de técnica, nem sempre êle soube se conservar dentro da pureza melódica e da necessária facilidade do acessível. Não só se impurificou por demais nos cromatismos, não sabendo como, ou não podendo ultrapassar a deliquescência burgues-capitalista do ultratonalismo, como, por outro lado, confundiu por vezes o vulgar e o simples, com o simplório e o banal. (Andrade in Seroff 1945: 23).

Não há dúvida que a obra do grande compositor comunista é de uma complexidade enorme. É bastante confusa mesmo, e não devemos lhe querer mal por alguma contradição. [...] Mas esta demonstra o esforço de reeducação do compositor e prova a educação de um povo. E que mais exigir dela, se além disso ela nos vulnera a sensibilidade e nos engrandece, nos oferecendo algumas das mais esplêndidas comoções da beleza, do drama e do triunfo do homem? (idem: 32-33).

Podemos certamente destacar, tanto em Mário quanto em Lopes-Graça uma postura antidemagógica, de recusa à simplificação como via de acesso ao público.

O autor afirmou sempre [...] que nunca separou sua posição, e continua a sê-lo, frente a doutrinas [...] que advogavam o resguardo aristocrático da arte de Beethoven, a sua vinculação a uma dada concepção abstracta da música, a sua “pureza” liberta das contingências do mundo e da hora... Posição, no entanto, que recusa e

tem combatido toda e qualquer forma de demagogismo artístico, neste caso toda e qualquer forma de subversão dos valores e exigências da arte dos sons nos seus pressupostos técnicos e estéticos, não imutáveis, seguramente, mas nunca alienáveis em benefício de uma proclamada, e não raro aberratória, facilidade e comunicabilidade “democrática” da música. Também a maré baixa chegou ultimamente aqui, neste particular, a extremos grandemente alarmantes, desde a recusa do que é e se impõe como elementar no ofício de músico, até às afirmações, feitas sem pestanejar, de que se “faz” música sem “saber” música... É entre estas duas balizas – por um lado, a defesa de uma verdadeira cultura musical e a sua inserção no processo histórico e social português, por outro lado, o combate a todas as formas de degradação dessa cultura – que se tem jogado o serviço pedagógico do autor na vida musical do País. (Lopes-Graça, 1978, p. 18-19).

A citação acima, da introdução à 2ª edição da coletânea *Reflexões sobre a música*, resume bem a posição do autor acerca de vários temas, como a autonomia da arte, a demagogia musical e a importância da base técnica para o músico.

A crítica à ideia de incapacidade de compreensão ou rigidez de gosto do público está presente na argumentação de Lopes-Graça em relação às vanguardas musicais do início do século XX. O autor atribui essa postura, na verdade, a uma parcela do público de elite, que se afirmava “cultivada”:

A nossa experiência pessoal tem-nos feito ver que um auditório de cultura musical não sistematizada, **sem prejuízos musicais, portanto**, aceita ingenuamente a música moderna, sem lhe opor as reacções que de ordinário se observam num auditório considerado “cultivado”, mas cuja “cultura” não é, afinal, mais do que uma petrifi-

cação de noções, conhecimentos e sentimentos adquiridos (Lopes-Graça 1942: 109 [rodapé], grifo nosso).

Em 1938, residindo no Rio, Mário alertava para o excesso de óperas repletas de “dós-de-peito” na programação musical da cidade, destacando a presença maciça de público nas audições comentadas promovidas pela Discoteca Pública de São Paulo, fundada em sua gestão no Departamento de Cultura, onde se ouvia um repertório bem mais variado.

O correio, suculento de invejas, me traz semanalmente os programas dos concertos fonográficos que realiza, em São Paulo, a Discoteca Pública do Departamento de Cultura... Não há um dó-de-peito. São sempre obras importantes, na sua maioria difíceis de serem executadas entre nós. [...] O concerto de 5 de setembro passado, por exemplo, apresentou a *Suíte em si menor*, de João Sebastião Bach, para flauta e cordas, dirigida por Mengelberg, e em seguida o *Concerto em mi bemol*, de Beethoven, com a Filarmônica de Londres e Schnabel ao piano.¹ No de 28 de setembro [...] foram recordes de órgão com peças de Frescobaldi, Buxtehude e Bach, terminando com a *Sinfonia em ré menor*, de César Franck. [...] A 21 de setembro, peças orquestrais de Fauré e D’Indy, com uma parte central de canções de Duparc. [...] a Discoteca ainda realiza, com muita frequência, conferências-concertos, [...] cobertos de público. (Andrade 2013 [1938]: 55-56).

Podemos notar, por outro lado, sobretudo em Mário, uma postura empática em relação aos sujeitos de suas críticas. Sobre a questão do virtuosismo, por exemplo, o autor reconhece nos intérpretes certa falta de escolha, a partir de um desejo do público pela repetição de um repertório já por eles consagrado.

É preciso insistir ainda sobre essa criminosa mania estratificadora do público, que, depois de consagrado um artista numa determinada personalidade criadora, não lhe permite mais que mude e só quer ouvi-lo dentro dessa mesma personalidade. O caso mais espantoso [...] é o da sra. Guiomar Novaes, essa indiscutível vítima do *Hino Nacional* de Gottschalk. Consagrada como intérprete dessa inconcebível peça, os anos passam [...] de menina virou moça, depois casou, tornou-se mulher feita, muito viu e muito ouviu, houve guerras e revoluções, carnavais, tempestades, e o advento do fascismo. Mas para o público brasileiro [...] será eternamente a executora do *Hino Nacional* de Gottschalk. E assim os artistas viram escravos do seu público, não podem se modificar. (Andrade 2013 [1940]: 158-159).

Mário também expõe essa situação, num tom mais ácido, em *O Banquete*, quando afirma que a cantora virtuose “Siomara Ponga, por causa da sua carreira, ou melhor, por causa da sua celebridade pública, já não tinha direito mais de gostar de coisa nenhuma nesta vida” (Andrade 1977: 160).

Mesmo em autores social e politicamente engajados, como Mário e Lopes-Graça, faz-se presente a sensibilidade a especificidades da arte que têm efeito no espectador e escapam a tentativas de normatização ou enquadramento, raciocínio que podemos perceber tanto no trecho anteriormente citado do prefácio a *Shostakovich* quanto no posicionamento de Lopes-Graça no contexto da polêmica interna do neorrealismo. Uma reflexão de Mário a esse respeito surge na crônica “Os concertos de Backhaus”¹⁰ (Andrade 2013 [1938]: 67-74), motivada por uma nota de

10 Essa consideração surge como desdobramento de uma discussão acerca da visão do crítico Andrade Murici sobre o ecletismo na arte, questão que foge ao escopo deste artigo.

fim do livro *Art et Scholastique*, do filósofo francês Jacques Maritain, passagem que Mário considera “luminosa” no contexto das “páginas severamente sistemáticas” da obra:

o filósofo e o crítico podem e devem bem julgar o valor das escolas artísticas, assim como a verdade ou a falsidade, a boa ou má influência de seus princípios. Mas para julgar o próprio poeta ou artista essas regras são insuficientes: o que importa, antes de tudo, é discernir se se trata *de um artista, de um poeta*, de um homem que possui verdadeiramente a virtude da arte, virtude *prática e operativa*, não especulativa. Um filósofo, se seu sistema é falso, não é nada, uma vez que não pode *dizer a verdade*, a não ser por acaso; um artista, se seu sistema é falso, pode ser alguma coisa, e alguma coisa de grande, porque ele pode *criar algo belo* apesar de seu sistema e a despeito da inferioridade da forma de arte na qual se mantém. Do ponto de vista da obra feita, há mais verdade artística (e portanto mais de um verdadeiro “clássico”) num romântico que tem aparência do que em um clássico que não a tem. Quando falamos do artista ou poeta, estejamos atentos para não menosprezar a virtude que pode nele estar e ofender assim algo de naturalmente sagrado. (Maritain 1920: 145, tradução nossa, grifos do autor).

Deve haver uma verdade da arte, mas esta não será única e exclusivamente o artefazer?... Mas se jamais se conseguiu chegar a um acordo sobre o que seja artefazer!... Nem o próprio belo, invocado por Maritain, e que também não conseguimos saber o que é, nem o próprio belo será elemento absolutamente necessário do artefazer, pois que aí estão os surrealistas e expressionistas de todos os tempos a negar essa preocupação de beleza, e vemos um Rivera fazer feio de propósito, maltratar propositalmente o fato plástico (até este!) nos seus afrescos, com os mesmos interesses sociais com que o Aleijadi-

inho maltratava os soldados romanos que... amorosamente talhava... (Andrade 2013 [1938]: 73).

Uma leitura do excerto do corpo do texto ao qual se refere a nota de Maritain destacada por Mário revela que o próprio filósofo, embora demonstre um certo apego às noções de gênio e de “regras eternas” e uma visão de decadência da música de seu tempo, entende as linguagens artísticas e o que denomina o “belo” como algo dinâmico, destaca a importância da disciplina como nutriz da originalidade e critica a “aceleração febril do individualismo moderno”.

O gênio, o criador da arte, é aquele que encontra um *novo análogo* do belo, uma nova maneira pela qual a clareza da forma pode brilhar sobre a matéria. A obra que ele faz [...] está, portanto, em um novo gênero e requer novas regras, ou seja, uma nova adaptação das regras originais e eternas e mesmo o uso de *viae certae et determinatae* não usados até então e que, a princípio, desconcertam. Neste momento, a atividade contemplativa em contato com o transcendental, que constitui a própria vida das artes da Beleza e de suas regras, é obviamente predominante. Mas é quase inevitável que o talento, a habilidade, a técnica pura, a atividade unicamente operativa que é do domínio do *gênero* arte ganhe gradualmente a vantagem, até que [os artistas] só se empenharão em explorar o que já foi descoberto; as regras antes vivas e espirituais então se materializarão, e essa forma de arte eventualmente se esgotará; a renovação será necessária. [...] esta renovação irá talvez rebaixar o nível geral da arte, mas permanece a condição para o florescimento de obras mais altas. De Bach a Beethoven e de Beethoven a Wagner podemos acreditar que [...] a forma ou o gênero de arte declinou em qualidade, em espiritualidade, em pureza. Mas quem ousaria dizer

que um desses três homens é mais baixo que o outro? É bem verdade que não há progresso necessário em arte, que a tradição e a disciplina são as condições para a própria existência da arte entre os homens, e as verdadeiras nutrizas da originalidade; e que a aceleração febril desse individualismo moderno, com sua mania de revolução no medíocre, impõe a sucessão das formas de arte, das escolas abortadas, das modas infantis, é o sintoma da pior decadência intelectual e social; no entanto, permanece na arte uma necessidade essencial de novidade, sazonal como a natureza (Maritain 1920: 64-66, tradução nossa, grifos do autor).

Considerações finais

É perceptível em ambos os autores a convicção da necessidade de uma resposta, por parte dos artistas – enquanto tal e enquanto cidadãos – aos dilemas estéticos, políticos e sociais de seu tempo. Diferencia-os, no entanto, a sua atitude enquanto analistas da própria produção e trajetória.

Para o músico português foi preciso que a música do século XX se despidesse de transcendentalidade, porém longe de se tornar algo “gelado e cerebralista”. O artista é por ele entendido como um “obreiro das belas coisas” (1942: 92-94). A seu ver, a instabilidade atribuída à música desse período face aos anteriores é consequência dos embates de seu tempo. A uma consciência social em crise só poderia corresponder uma arte em crise (idem: 102). Embora possamos observar, na prática, a imbricação entre engajamento político e distância crítica, seja nas suas canções de protesto ou nas composições de concerto que se preten-

dem mais “autônomas”,¹¹ a distinção apontada por Mário Vieira de Carvalho (2017) faz sentido enquanto atitude do artista; uma necessidade de compartimentar linhas de trabalho para se organizar e, de alguma forma, sentir satisfeitos seus diferentes anseios pessoais.

Mário de Andrade, por outro lado, deixa suas tensões internas mais expostas em seu discurso propositivo e autorreflexivo. Entre arte autônoma e engajada, desinteressada e interessada, toma sempre partido dessa última vertente, com frequência a partir de uma ferrenha autocrítica, como podemos perceber no seguinte excerto de sua conferência “O movimento modernista” (1942), balanço dos 20 anos da Semana de Arte Moderna:

Abandonei, traição conciente, a ficção, em favor de um homem-de-estudo que fundamentalmente não sou. Mas é que eu decidira impregnar tudo quanto fazia de um valor utilitário, um valor prático de vida, que fosse **alguma coisa mais terrestre que ficção, prazer estético, a beleza divina**. Mas eis que chego a êste paradoxo irrespirável: **Tendo deformado toda a minha obra por um anti-individualismo dirigido e voluntarioso, toda minha obra não é mais que um hiperindividualismo implacável!** (Andrade 1974 [1942]: 254, grifos nossos).

Telê Ancona Lopez (1972) destaca, no discurso crítico de Mário, certa confusão entre individualidade e individualismo, sobretudo em sua escrita da juventude, mas da qual podemos sentir resquícios em manifestações posteriores como essa. É

11 Para uma discussão desse aspecto, cf. o 2º capítulo da minha tese de doutorado, especialmente o item 2.2 *A articulação entre diferentes paradigmas de prática musical*.

muito forte no autor a associação entre engajamento e sacrifício, em grande medida fruto de sua tentativa de conciliação entre a formação católica e suas leituras marxistas, conforme observam Lopez (op. cit.) e Pedro Fragelli (2013). Este estudioso destaca uma alternância não linear entre político/estético, arte interessada/desinteressada na produção crítica e ensaística do autor, num “desnorteante vaivém teórico do pensamento estético” (idem: 95), dando-se uma abordagem dialética do problema apenas em “O artista e o artesão”. A experiência de acompanhar os distintos momentos do discurso marioandradino é, de fato, vertiginosa, porém irresistível em sua humanidade.

Recebido em 15/12/2021

Publicado em 31/12/2022

Atualizado em 25/01/2023

Referências

- AMADO, J. [atribuído a]. “A solidão é triste”. *Dom Casmurro*, ano III, n° 116, p. 2, 1939a. Disponível em <http://memoria.bn.br/pdf/095605/per095605_1939_00116.pdf>. Acesso em 10 dez. 2021.
- . “O tempo que vai passando”. *Dom Casmurro*, ano III, n° 113, p. 7, 12 de agosto de 1939b. Disponível em <http://memoria.bn.br/pdf/095605/per095605_1939_00113.pdf>. Acesso em 09 dez. 2021.

- ANDRADE, M. A cuia de Santarém. In: *Suplemento Literário de Diretrizes*, Rio de Janeiro, Ano 2, nº 20, nov. 1939. (Série Matérias extraídas de periódicos, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP). Transcrição de Flávia Camargo Toni.
- *A escrava que não é Isaura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. Edição do Kindle. Não paginado.
- “A palavra em falso”. In: ANDRADE, M. de. SACHS, S. (pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas) *Vida Literária*. São Paulo: Edusp/Hucitec, 1993.
- *Aspectos da música brasileira*. 2ª. ed., S Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.
- *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª ed. S Paulo: Martins, 1974.
- *O Banquete*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- *O baile das quatro artes*. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 2012. Edição do Kindle.
- *Pauliceia desvairada*. Jandira, SP: Editora Principis, 2019. Edição do Kindle.
- *Sejamos todos musicais: as crônicas de Mário de Andrade na Revista do Brasil, 3ª fase*. Apresentação Flávia Camargo Toni. Introdução, estabelecimento do texto e notas Francini Venâncio de Oliveira. São Paulo: Alameda, 2013.
- ASSIS, A. C. “Conversa com Fernando Lopes-Graça: trânsitos culturais na música brasileira”. *Revista Música Hodie* 13 (2), p. 168-180, 2013.
- BLANNING, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. Tradução de Ivo Korytowski. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

- COLI, J. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna Mundo Musical*. Campinas, Editorada Unicamp, 1998.
- DENIZ SILVA, M. “Cinco notas sobre o pensamento estético de Álvaro Cunhal”. In: NEVES, José (org). *Álvaro Cunhal: Política, História e Estética*. Lisboa: Tinta-da-China, 2013.
- DIONÍSIO, Mário. *Autobiografia*. Lisboa: O jornal, 1987.
- FRAGELLI, P. “Engajamento e sacrifício: o pensamento estético de Mário de Andrade”. *Revista do IEB*. São Paulo 57 (83-110), dez. 2013.
- LOPES-GRAÇA, F. *Dezassete canções tradicionais brasileiras*. Manuscrito autógrafo, 1976 [1960]. 1 partitura. Coro misto *a cappella*.
- , *Introdução à música moderna*. Lisboa: Edições Cosmos, 1942.
- , *Reflexões sobre a música*. Lisboa: Seara Nova, 1941.
- , *Reflexões sobre a música*. Segunda edição muito aumentada. Lisboa: Editora Cosmos, 1978.
- , *Talia, Euterpe e Terpsicore*. Lisboa, Editorial Caminho, 1990.
- LOPES, G. *O viajante no labirinto: a crítica ao exotismo na obra musical de temática brasileira de Fernando Lopes-Graça*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. Disponível em <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/331833>>. Acesso em 15 dez 2021.
- LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.
- MARITAIN, J. *Art et Scholastique*. Paris: Art Catholique, 1920.

- MORAES, M. A. de. “Drácula e os moços”. In: MORAES, M. A. de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2007, p. 162-166.
- RAMOS, G. “Os sapateiros da literatura”. In: RAMOS, G. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 2016, p. 193-195.
- SALLA, T.M. “Palavras em falso e literatura engajada nos anos 30: Mário de Andrade e ‘A raposa e o tostão’”. *Magma* 9, p. 61-70, 2006.
- SEROFF, V. *Dmitri Shostakovich*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.
- SILVEIRA, J. “Podia ser pior: fala um tostão”. *Dom Casmurro*, *Dom Casmurro*, ano III, nº 116, p. 2, 1939. Disponível em <http://memoria.bn.br/pdf/095605/per095605_1939_00116.pdf>. Acesso em 10 dez. 2021.
- SOUSA, A. *A construção de uma identidade: Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Edições Cosmos, 2006.
- TONI, F. C.; LOPES, G. “Músicas em tempos de guerra: o papel social do artista no contexto da Segunda Guerra Mundial na escrita de Mário de Andrade e Fernando Lopes-Graça.” *Revista Música*, v. 22, n. 1, p. 163-194, 2022. DOI: 10.11606/rm.v22i1.200585. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/200585>. Acessado em 4 de Janeiro de 2023.
- TURINO, T. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

- VALE, A. [Álvaro Cunhal]. Cinco notas sobre forma e conteúdo. *Vértice*, Vol. XIV, n.º 131-132, Agosto-Setembro de 1954, p. 466-484. Disponível em <<http://ric.slihi.pt/docs/Extras/0000002787.pdf>>. Acesso em 04 ago. 2021.
- VIEIRA DE CARVALHO, M. Buscar a identidade na alteridade: Lopes-Graça e o conceito de “povo” na música tradicional. *Revista Nova Síntese*, 7 (1), p. 157-166, 2012a.
- “Entre a autonomia da arte e a militância política: uma abordagem dialética”. In: *Lopes-Graça e a Modernidade Musical*. Lisboa: Guerra e Paz Editores, 2017, p. 21-64.
 - Música e política: o “caso” de Fernando Lopes-Graça. In: SANTOS, Maria do Rosário Girão, LESSA, Elisa Maria (ed). *Música, Discurso, Poder*. Braga: Universidade do Minho p. 15-41, 2012b.
 - Politics of identity and Counter-Hegemony: Lopes-Graça and the concept of “National Music”. *Music and Politics* 6 (1), p. 1-12, 2012c.
 - *Razão e sentimento na comunicação musical: Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa: Relógio d'Água, 1999.