

A forma e o fenômeno psicológico musical em Mário de Andrade: Uma experiência pré-conceitual do sujeito cognoscente

MÁRCIA HALLAK MARTINS DA COSTA VETROMILLA*

Resumo

Ao abordar os processos cognitivos envolvidos no entendimento da forma musical, o artigo procura enfatizar que em seus primórdios a musicologia brasileira, através dos escritos de Mário de Andrade, abordou a questão direta e indiretamente, ainda na primeira metade do século XX, sem, contudo, ter recebido o devido reconhecimento. Se a forma musical não é mais sintaticamente formulada pelo compositor contemporâneo, ao menos nos termos clássico-românticos, isto exige dos *performers* da música instrumental a capacidade de formar interpretando. Este *performer* contemporâneo habitua-se, cada vez mais, a objetivar conscientemente, discursiva, e conceitualmente, recursos de entendimento pré-conceitual de sua experiência da música, que proporcionarão a concretização de seus projetos interpretativos. Onde o desafio enfrentado por Mário de Andrade ao formular sua estética musical pareceu ser o de incluir a presença do indizível, do inexplicável, do imaginativo na semântica musical. Mário de Andrade revela-se extremamente sensível às questões que tangem o campo da cognição musical; seus escritos enfatizam a participação do fisiológico, do movimento corporal e dos aspectos metafóricos no entendimento e na produção crítica em música. Ele se mostra mais interessado nos processos de síntese do que nos de análise, preocupado em se desfazer do conhecimento técnico para se entregar ao ato criativo.

Palavras-chave: forma musical, Mário de Andrade, interpretação, cognição incorporada

The form and the musical psychological phenomenon in Mário de Andrade: A pre-conceptual experience of the cognizing subject

Abstract

By addressing the cognitive processes involved in understanding musical form, the article seeks to emphasize that in its beginnings, Brazilian musicology, through the writings of Mário de Andrade, addressed the issue directly and indirectly, still in the first half of the 20th century, without, however, have received due recognition. Suppose the musical form is no longer syntactically formulated by the contemporary composer, at least in classical-romantic terms; in that case, this demands the ability to form by interpreting from instrumental music performers. This contemporary performer is increasingly accustomed to consciously, discursively, and conceptually objectifying resources of pre-conceptual understanding of his music experience, which will provide the concretization of his interpretative projects. Hence, the challenge faced by Mário de Andrade when formulating his musical aesthetics seemed to include the presence of the unspeakable, the inexplicable, the imaginative in musical semantics. Mário de Andrade reveals himself to be extremely sensitive to issues that concern the field of musical cognition. His writings emphasize the participation of physiological, bodily movement, and metaphorical aspects in understanding and critical production of music. He appears more interested in the processes of synthesis than in those of analysis, concerned with getting rid of technical knowledge to indulge in the creative act.

Keywords: musical form, Mário de Andrade, interpretation, embodied cognition

* CMPC/PPGM - Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
E-mail: marciavetromilla@gmail.com

E me pus a pensar os exemplos que a natureza oferece ao músico; e que Hanslick, Riemann se esforçaram por negar... Villa-Lobos, esse musical por excelência, como um selvagem primitivo, contradizia-os. (Andrade, 1923, como citado em Toni, 1987, p.98)¹

Introdução

Uma “preocupação recorrente nos escritos de Mário de Andrade sobre música é detectada e descrita em seção denominada *Psicofisiologia e semântica musicais* na introdução de *Música Final* de Jorge Coli:

O interesse dirigido por Mário de Andrade aos problemas da semântica musical não é somente derivado de suas leituras. Há algo de mais profundo. As experiências pessoais, por ele observadas em si próprio, a facilidade com que a análise brota, apoiada em tantos exemplos que a percepção selecionou ao curso de uma vida, revelam o pensamento que se enriquece na leitura dos teóricos, mas que, de alguma forma, existe sem eles. (Coli, 1998, p.19)

As afinidades de Mário de Andrade com as reflexões e os questionamentos decorrentes dessas preocupações, hoje, poderiam ser associadas ao campo instituído academicamente como o da cognição musical. Como próprio das ciências cognitivas, abarca conhecimentos de várias disciplinas, envolvendo desde a busca de compreensão dos processos cognitivos criativos a partir do compositor ou do ouvinte como dos processos interpretativos ou da construção de teorias. Constatada então a “cadeia do pensamento musical”, que Coli (1998) coloca como incorporada por Mário de Andrade, vale valorizá-la como algo sistemático e recorrente. Este núcleo à volta do qual gravita a produção crítica de Mário, embora tenha sido considerado como nunca atingido, por vezes parece alvejado, especialmente quando se tem em conta o conjunto desta produção e a análise cuidadosa de algumas de suas ideias mais insistentes.

Quando Mário de Andrade fala, numa longa carta de 1940, à sua aluna e discípula Oneyda Alvarenga, que é através de sua “apreensão experimental” que atinge uma compreensão profunda e total de um dado ou coisa, e que, para isso, consegue ignorar o conhecimento, não permitindo que este o atrapalhe, ele parece compreender que as questões relativas à arte e à obra de arte são, de modo geral, difíceis e intrincadas. Coloca que somente depois de se adquirir a “verdade” de uma “obra-de-arte contemplada”, de a ter experimentado e vivenciado, é que se pode qualificá-la, enfeitá-la com o conhecimento geral ou técnico adquirido a partir de leituras e formação (Alvarenga, 1983). O depoimento de Coli (1998), que revela ver “brotar” no crítico a preocupação associada à “estética da percepção”, pode apoiar essa perspectiva simpática ao empirismo e apontar

¹ As citações textuais dos escritos de Mário de Andrade vão seguir a grafia tal qual aparecem na fonte bibliográfica consultada. Como o autor escrevia de maneira peculiar, por vezes, usando ortografia imitando a língua falada, alguns editores optam por fazer a correção; outras fontes consultadas mantiveram sua ortografia tal como empregada no texto original por Mário de Andrade. Assim sendo, nos casos em que a correção foi ou não feita, ficará notório aqui a reprodução do procedimento, pela dificuldade de discernir e buscar em cada caso a edição mais fidedigna. Quando do acesso ao original, optou-se, simplesmente, por manter a grafia conforme expressa por Mário de Andrade.

seus desdobramentos. Coli (1998) afirma que “se Mário não fabrica uma estética da percepção, fabrica instrumentos muito aguçados e eficazes” para realizar análises semânticas de *Mundo musical*, coluna jornalística por ele assinada entre 1943 e sua morte, em 1945.

Jorge Coli (1998) faz essa afirmativa depois de citar passagem de Mário de Andrade, de 1941, publicada em *O baile das quatro artes*, na qual fala da dificuldade e mesmo da impossibilidade de se saberem os “limites expressivos da música” em função do grau de força e imprevisibilidade do “seu dinamismo encantatório” e do “seu poder associativo e metafórico”. Mário de Andrade alerta neste texto que a música “se divulga” e “se derrama por muitos escaninhos de nossa consciência”, assumindo “os fantasmas e os mais profundos avatares do juízo” (Coli, 1998, p.22). Considerando dessa maneira, ao invés da construção sistemática de uma teoria da música, as ideias e pensamentos sobre o tema nos escritos diversos do pianista e professor de estética Mário de Andrade encontram-se presentes em seus textos jornalísticos, literários acadêmicos e epistolares. O presente artigo pretende enfocar uma semântica musical cognitiva subliminar na produção teórica de Mário de Andrade.

Villa-Lobos por Mário de Andrade: Mau construtor de formas?

Ao menos desde 1926, Mário de Andrade já incrementava o debate crítico sobre técnica musical e distinguia certos posicionamentos estéticos de Heitor Villa-Lobos, que julgava polêmicos, da capacidade e valor artístico do compositor, de quem se declarava, antes de tudo, um ouvinte atento e admirador de sua obra. Num artigo reproduzido e analisado por Coli (1998) é significativo e revelador um comentário de Mário em relação a *Impressões Seresteiras*, obra para piano solo de Villa-Lobos. Segundo Coli (1998, p. 381), este e outros dois artigos de Mário de Andrade, demonstram que o crítico “incorpora a ideia de irregularidade na compreensão da obra de Villa-Lobos”:

As “Impressões Seresteiras” têm instantes que chegam a ser detestáveis. A forma, por pouco que não é monstruosa, tanto na obediência fácil e mesmo servil ao corte rondó, como pela incapacidade mesma, incapacidade técnica, de valorizar ou renovar esse corte. Que não é ruim por si mesmo, é humano e de todos os tempos e culturas. Mas o que irrita mais são as improbidades nos divertimentos, mero esparramamento virtuosístico... Ainda não faria definitivo mal que o compositor quisesse expor piano e pianista em seus terremotos de milagre...mas com seus possíveis defeitos, que valsa maior não são essas “Impressões Seresteiras”!... Por certo que é bem menos caracterizadamente brasileira que as inventadas por outros compositores nacionais.... A melodia das “Impressões Seresteiras” não será das mais características e nem será das mais raras, das mais originais. Por pouco que não se dirá banal. Não é banal, mas é vulgar. Não nos põe na espera da caça fina, não nos põe o espevitado espírito da crítica que saboreia: se diz apenas e logo faz com que nos esqueçamos de nós e nos envolve. E depois dela vem

o dilúvio. Uma torrente diluvial de gritos extemporâneos, de curtas e admiráveis tempestades em mar de sargaços, e súbitas calmarias em que o canto volta meigo e manso e nos envolve outra vez. Onde o equilíbrio? Não existe. Mas o tonto seria requerer equilíbrio numa obra que tira talvez a sua maior força de convicção do seu desequilíbrio genioso. É estranho esse mundo contraditório da arte... Se as valsas de Camargo Guarnieri ou de Gnatalli, se algumas das “Valsas de Esquina” faltasse equilíbrio de forma e concepção, elas se estragariam. Mas as “Impressões Seresteiras” ganham por seu desequilíbrio. Qualquer equilíbrio conceptivo ou formal lhes faria perder o que elas têm de mais intrínseco, de mais inexplicável e misterioso em seu valor. Força que nos arrasta destruindo, que machuca, mas deslumbra. E convence. Quando as “Impressões Seresteiras” acabam, nós não estamos mais naquele mundo contemplativo que decide o bom do ruim, mas naquele Josafá que separa os homens bons dos ruins. Quem é bom, entrega os pontos, aplaude, ama e perdoa. (Andrade, 1944, como citado em Coli, 1998, pp.167–168)

A singularidade do depoimento de Mário de Andrade em relação à sua percepção da obra de Villa-Lobos deixou marcas no sentido de ser traduzida por vezes como denúncia ou acusação de que o compositor fosse encarado apenas como um mau construtor de formas musicais. Se, em certo aspecto, é plausível esta conotação, por outro lado mostra-se parcial e fora de contexto, visto que Mário de Andrade referiu-se a outros compositores da mesma maneira, inclusive e especialmente aqueles que possuíam sua grande admiração, como se dá por exemplo também em relação a Claude Debussy (1862–1918).

A conotação negativa foi, entretanto, difundida e ressaltada por alguns autores. Isso geraria uma esperada e conseqüente reação dos estudiosos da obra de Villa-Lobos, que sentiram necessidade de construir um discurso na direção oposta, buscando, evidentemente, destacar as regularidades dos procedimentos composicionais e sua sistematização a partir da definição de novos parâmetros de análise. Entretanto, por mais tradicional e acadêmico que Mário de Andrade tenha sido em relação às suas críticas à produção de Villa-Lobos, suas formulações e seu aprofundamento conceituais em torno da questão da forma musical impedem-nos de aceitar a tese de que teria desmerecido a obra do compositor.

No seu livro *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: Forma e função* Paulo de Tarso Salles (2019) observa que se criou um questionamento da “credibilidade artística” de Villa-Lobos em função da incompreensão de sua música e de sua personalidade, com uma valorização do exotismo e do lado pitoresco. Salles afirma que “esse processo de desqualificação do compositor parece ter começado na década de 1930, a partir de comentários feitos por Mário de Andrade” (Salles, 2019, p.17): “Mário de Andrade não só criou o anti-herói literário Macunaíma como também foi responsável por tornar Villa-Lobos uma espécie contraditória de ‘anti-herói cultural’, a quem se admira os feitos ‘apesar de tudo’”. Salles acrescenta ainda que, apesar da circulação restrita de algumas colocações de Mário de Andrade, através de notas críticas publicadas em jornais, “o crítico e poeta disseminou sua visão sobre as limitações do

compositor também em meios de maior repercussão” (p.18). Comprometido a difundir um melhor entendimento da linguagem musical de Villa-Lobos, Salles propõe de maneira brilhante estudar as constâncias e regularidades dos procedimentos villalobianos, partindo de novas concepções e termos.

Em relação, particularmente, a Mário de Andrade, Salles, contudo, parece reafirmar a visão mais tradicionalista e consagrada na literatura musicológica brasileira, que mantém a perspectiva de oposição de Mário a Villa-Lobos. Com isso, aprofunda-se, como em tantos outros estudos analíticos, a ideia de um legado teórico musical de Mário de Andrade, o “nacionalista”, que se cristaliza como uma espécie de “deixa” teatral para desenrolar uma estória de incompreensão do criador em seu tempo.

Na mesma linhagem de estudos em defesa do compositor, Guilherme Bernstein (2015), em *Sobre poética e forma em Villa-Lobos: Primitivismo e estrutura nos Choros Orquestrais*, busca também evitar o que chama de “numerosos mal-entendidos” sobre a obra de Villa-Lobos. Bernstein cita várias críticas² à maneira de Villa-Lobos estruturar especialmente as obras de grande porte, embora não atribua à figura de Mário de Andrade a responsabilidade por esta reputação — nem mesmo por incitá-la originalmente. Bernstein ressalta inclusive que a visão de um Villa-Lobos “irracional, espontâneo e amorfo” se popularizou nos meios musicais nacionais e internacionais, ocorrendo, curiosamente, que “os autores estrangeiros a lamentam, os brasileiros a celebram” (Bernstein, 2015, p.18).

Dois artigos analisados por Coli (1998) destacam um Mário de Andrade empenhado na discussão da questão da forma em Villa-Lobos, referindo a crítica internacional a respeito e tentando respondê-la. É o caso do artigo *Some aspects of Villa-Lobos principles of composition* da musicóloga norte-americana Lisa Peppercorn, publicado em fevereiro de 1943 na *The Music Review*, vol. IV, nº 1 — republicado na íntegra no anexo de *Música Final* (Coli, 1998). Mário de Andrade aborda o artigo em sua coluna *Mundo Musical*. Ele contesta várias colocações feitas pela autora, desde a afirmativa segundo a qual a “celebridade internacional de Villa-Lobos” deve-se “ao reconhecimento do seu valor pelos Estados Unidos” (Coli, 1998, p. 169) até a que acusa Villa-Lobos de “ignorância e incompreensão” ou “incapacidade pessoal” observada “nas peças maiores, que exigem maior severidade de estrutura” (Coli, 1998, p. 174).

Antes de Coli, Flávia Toni já reproduzira trechos dessa polêmica em seu *Mário de Andrade e Villa-Lobos* (1987). Entretanto, lendo na edição de

² Bernstein cita os seguintes autores: Simon Wright a partir do livro *Villa-Lobos* de 1992, Oxford University Press, EUA; William Austin a partir do livro *Music in The 20th Century – From Debussy through Stravinsky*, 1966, W.W. Norton & Company, EUA (Bernstein, 2015, p.18); Lisa Peppercorn a partir do livro *The Music*, 1991, EUA Pro/Am Music Resources Inc.; Eero Tarasti a partir do texto “Villa-Lobos e a Música dos Índios Brasileiros” in “Presença de Villa-Lobos” vol. 11, de 1980, Museu Villa-Lobos (Bernstein, 2015, p.149).

Música Final (1998) a crítica estrangeira que motivou a análise de Mário de Andrade, nota-se de maneira mais esclarecedora como sua resposta foi condizente, elegante e proporcional. A questão da *forma musical* é central neste episódio e é, sem dúvida, a dita “dificuldade de construção formal de Villa-Lobos” que está em pauta no artigo de Peppercorn (1943). A crítica (Peppercorn, 1943, como citada em Coli, 1998, p. 393) afirma que Villa-Lobos teria consciência de sua dificuldade de conceber a estrutura formal, tendo sido esta dificuldade o motivo da sua “invenção de novas formas de composição” como o *Chôros* e as *Serestas*. Mário de Andrade concorda e comenta o fato, avaliando que a atitude do compositor, teria sido entendida como uma “tentativa de Villa-Lobos de elevar sua fraqueza à virtude”, o que motivara a condenação de Peppercorn (Andrade, 1945, como citado em Coli, 1998, p. 174). Na sequência, todavia, surpreende a clareza de Mário de Andrade, em sua justificação:

Na verdade, é muito difícil saber o que Villa-Lobos sabe, quero dizer: onde ele se afasta voluntariamente das formas pré-estabelecidas e processos formais de desenvolvimento de uma ideia, e onde ele se afasta disso por ignorância e incompreensão, ou incapacidade pessoal. Em geral, nas peças maiores, que exige maior severidade de estrutura, quase jamais Villa-Lobos consegue manter uma forma orgânica e lógica. Porém, mesmo nisso não me parece possível reconhecer simploriamente uma ignorância ou incapacidade de desenvolvimento temático. A sra. Peppercorn acha que o frequente segmentarismo e consequente ausência de desenvolvimento temático em Villa-Lobos deriva, ou se protege, do fato de suas obras serem de concepção horizontal e tratamento linear das partes (polifonia), e do pensamento musical dele se manifestar por linhas melódicas e efeitos de timbração. Não sei, confesso que essa explicação não me satisfaz. Conceptivamente, muito embora Villa-Lobos possa ignorar isso, a ausência de desenvolvimento temático é um dos caracteres de toda uma enorme corrente da música contemporânea, e se defende esteticamente muito bem. (Andrade, 1945, como citado em Coli, 1998, p. 174)

Enfim, Mário de Andrade reconhece os mencionados equívocos de Villa-Lobos em algumas entrevistas, quando chama uma imitação de “fuga”, ao falar de uma de suas *Bachianas*. Entretanto, ao analisar algumas obras, como *Amazonas*, Mário considera-a “duma perfeição muito rara, mesmo sendo peça de longa duração; ele vê nesta produção de Villa-Lobos a presença de lógica e audácia “admiráveis” (Andrade, 1945, como citado em Coli, 1998, p. 175). Interpreta o *Choros n°10*, como exibindo uma “arquitetura” que pode ser considerada “sem falha conceitual”. Mário de Andrade discute que aquilo que, muitas vezes, pode ser entendido como um “desajeitamento da estrutura” em Villa-Lobos se deve ao fato de o compositor não trabalhar “em planos preconcebidamente elaborados” e, sim, de possuir uma “fantasia rica, uma imaginação sempre pronta, apta a trabalhar por sensações e episódios” com ideias que se acumulam (Andrade, 1945, como citado em Coli, 1998, p. 175). E menciona ainda outras obras de Villa-Lobos que desmentiriam a crença em sua inabilidade para elaborar peças longas:

Haja vista os “Choros nº 5”, também chamados menos satisfatoriamente, “Alma Brasileira”. Não só a forma dessa obra-prima é muito perfeitamente conseguida, como o seu tecido temático é duma unidade e duma contextura esplêndida. E até mesmo inteligentemente sutil em certas soluções. Não há um só elemento melódico que esteja solto e sem razão. Na verdade, eu creio que teremos de buscar outra explicação mais plausível que a simples ignorância. Não creio que Vila Lobos deixe de ter o conhecimento suficiente dos princípios do desenvolvimento temático que lhe sejam realmente úteis para a expressão da sua individualidade. (Andrade, 1945, como citado em Coli, 1998, p. 175)

Um artigo de quase meio século é essencial para tratar o tema da teorização de Mário de Andrade no campo da música. Foi também escrito por Jorge Coli e denomina-se *Mário de Andrade e a Música*, publicado originalmente, em 1972, e republicado³, em 1990, pela editora *Ensaio*, dentro da coletânea *Cadernos Ensaio 4, Mário de Andrade Hoje*. Segundo Coli, torna-se difícil a pesquisa sobre música na obra andradeana, tendo em vista que os escritos de Mário sobre o tema se encontram dispersos. Além disso, podemos admitir que ele não deixou, propriamente, uma “obra que contivesse as premissas, os axiomas e o desenvolvimento de uma estética musical” (Coli, 1990, p. 40). Entretanto, cada pequeno escrito seu traz uma questão importante para a musicologia do seu período ou revela alguma noção nova acerca da produção musical nacional.

A música como jorro sonoro ou como puro movimento sonoro no tempo

Considerando Mário de Andrade um “teórico da música por profissão”, Coli (1990) entende que o caso de Mário com a música é “privilegiado”, pois ele nunca pretendeu ser um filósofo ou um teórico “da arte”, o que lhe exigiria a produção de um arcabouço sistemático. Provavelmente já a par do conteúdo do futuro *Introdução à Estética Musical* (1995), posteriormente editado e organizado por Flávia Toni, Coli afirma que o “privilégio” na teorização musical de Mário de Andrade deve-se ao fato de este ter se dedicado, no final de sua vida, a “elaborar em alguns ensaios uma verdadeira filosofia da música, inquirindo sobre os seus fundamentos, discutindo a sua função social, buscando determinar a sua natureza” (Coli, 1990, p. 42). Desse modo, ele verifica que seguramente em relação à música Mário de Andrade teria chegado a fazer “estética normativa”. Em sua visão, o crítico prescreve direções e orientações a compositores e a intérpretes, observando ainda que ele “não se abandon[ava] a teorizações” desnecessárias, tendo muitas das orientações caráter de crítica: a reunião de vários de seus escritos revelaria sua coerência teórica.

³ Jorge Coli o publicou originalmente na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, em 1972. A publicação de 1990 foi revisada pelo autor, que suprimiu uma parte final e fez algumas correções, segundo explicação do próprio presente na edição.

Mário parece ter entendido a ênfase que a célebre definição musical de Hanslick — quando este define música como “formas que se movem nos sons” (Nogueira, 2004) — pretendeu dar à ideia de “movimento” como aquilo que assume e condiciona a emergência de sentidos na experiência da música. Apropria-se da expressão *música pura* e da ideia de movimento, que perpassam toda a sua *Pequena História da Música* (1942), revelando enfaticamente seu pensamento formalista. O termo “jorro sonoro” é cunhado então nesta republicação de seu *Compêndio*⁴ e aparece ligado à ideia de movimento e às suas reflexões sobre o entendimento do ouvinte e sobre a música moderna. Afirma: “as obras contemporâneas são jorros de música contínua, acabam sem uma razão de ser formal, por pura movimentação e cessação do estado lírico no compositor” (Andrade, [1942]1977, p. 219). Em revelando “o movimento sonoro que passa”, movimento sonoro seria o conceito de música atual — única arte que seria capaz de realizar o “movimento puro, desinteressado, ininteligível, em toda a extensão dele” (p. 220).

E na condução de sua argumentação, pretensamente histórica inicialmente, Mário passa a generalizar esta concepção, advertindo que as formas tradicionais preestabelecidas (fuga, sonata, poema sinfônico) não impediram que as obras antigas também fossem “puro jorro sonoro no tempo”. O crítico incrementou ainda mais seu discurso quando discutiu a apreensão da música pelo ouvinte, observando que “é certo que nas obras populares a memorização, e, portanto, a compreensibilidade, obrigam o povo a construir por meio da repetição de elementos” (Andrade, [1942]1977, p. 221), estando, portanto, na base de qualquer estrutura formal a ideia de rondó, de estrofe e de refrão:

poder-se-ia supor que o ouvinte musicalmente inculto, que escuta e ama a “Heróica”, o “Escravo”, a “Ciranda, Cirandinha”, só as compreende pelo jorro sonoro no tempo que essas músicas também são? Será que as não compreende especialmente por causa dos elementos espaciais que estão nelas: por causa da Forma, do tonalismo harmônico, das repetições e transformações temáticas, do lado rítmico? (Andrade, [1942]1977, p. 221)

Focalizando um “processo de apreensão musical” por parte do ouvinte, Mário de Andrade convidava seus leitores a pensar a questão da forma menos como esquema sintático que como experiência de “compreensibilidade formal metafórica e intelectualmente espacial.” Assim como em relação a outros termos — relativos à harmonia, à melodia, ao timbre ou ao ritmo —, Mário parece propor um fio condutor que, nos dias de hoje, se pode dizer pertinente ao campo da cognição musical. Ele se mostra interessado em discorrer sobre o processo cognoscente da escuta. Aborda a *forma musical*, num primeiro momento, considerando

⁴ O livro *Pequena História da Música* é uma versão refundida do livro publicado originalmente como *Compêndio de História da Música* no ano de 1929, ambos dedicados a Renato de Almeida. A quarta edição deste último, de 1942, de acordo com Coli (1990) fez surgir o que se conhece, portanto, como *Pequena História da Música* de Mário de Andrade que contou também com várias edições.

a pertinência de se denominar mais propriamente “esquema formal”, para em seguida mudar a sua perspectiva conceitual, ressaltando o caráter dinâmico da experiência formal, associando-a à escuta e à produção de sentido do ouvinte. Adverte então:

demos de barato que o ouvinte inculto compreenda as obras musicais, mesmo formalísticas, como puro jorro sonoro no tempo. Também por outro lado, as músicas modernas que escapam das formas tradicionais populares e de arte erudita, sempre, pois que são obras, não de possuir uma Forma. E esta forma, depois de assimilada pela gente, há de sempre influir nas futuras reaudições da mesma obra, como elementos de que a gente se utiliza para a compreensão dela. Portanto, à peça sem forma preestabelecida, eis de novo ajuntada uma compreensibilidade formal, isto é, metafórica e intelectualmente espacial. Qual, pois, a diferença entre a música de até agora e da atualidade? O que será que distingue o “puro movimento sonoro no tempo” da música de agora, do “puro movimento sonoro no tempo” da música de até agora? A diferença é essencialmente conceitual. (Andrade, 1933, p. 208)

Mário de Andrade considera assim que a música se tornou mais “essencialmente temporal”, sendo antes primordial e essencialmente mais espacial, enfatiza que a concepção da atualidade difere da anterior. Na passagem seguinte Mário de Andrade prossegue e se utiliza de outra manifestação artística, que lhe é familiar, para apoiar seu discurso:

Hoje a forma das obras musicais é uma resultante direta da invenção, ao passo que até agora, na infinita maioria dos casos, era o elemento determinante da criação. Sempre a forma determinou em grande parte a invenção. E a facilitou. E a prendeu. Do mesmo jeito que o verso metrificado determina, facilita e prende a invenção poética. Era um mal? Era um bem? Nem bem, nem mal, era apenas diferente. (Andrade, 1933, p. 208)

Ao final do texto de “Atualidade”, último capítulo de seu *Pequena História da Música* (1977), Mário reconhece que não se tratou de um capítulo propriamente histórico, mas sim uma exposição de conceitos de estética musical. Usando a metáfora segundo a qual a música é como se fosse “uma faixa de gaze movendo no vento”, o autor considera que abordou as últimas consequências do conceito de *música pura* que os antigos apenas profetizaram e o momento histórico da música pôde atingir (Andrade, 1933, p. 209). O crítico parece incentivar um pensamento sintético e não analítico, quando aborda os diferentes parâmetros e critérios musicais de sua atualidade. Nessas aproximações, as experiências de compositores, intérpretes ou ouvintes são constantemente evocadas.

A música como fenômeno psicológico: A experiência musical pré-conceitual, inconsciente e sintética

Gilda de Mello e Souza, que assina o prefácio da edição de *Introdução à Estética Musical* (1995), ao observar que parte significativa do livro é baseada em anotações de aulas de Mário — de cursos por ele ministrados, desde a década de 1920 —, destaca que o fato de esta escrita pare-

cer provisória, se comparada à de outros trabalhos do autor, não deixa de revelar seu claro direcionamento teórico. Dentre os pontos destacados por Mello e Souza estão uma acentuada conotação psicológica e o fato de que o “nacionalismo, que ocupara lugar tão importante na teorização literária anterior, não merece nenhum destaque.” (Andrade, 1995, p. XVIII).

Introdução à Estética Musical (1995) e *Pequena História da Música* (1942) — *Compêndio de História da Música* (1929) — podem de fato suscitar novas reflexões acerca da produção teórica andradeana, pois não parece dubitável a busca do musicólogo por uma renovação da teoria da forma musical, apesar de seus registros esparsos e difusos. É interessante notar como Mário de Andrade estava determinado ao exame do fenômeno psicológico: “o primeiro resultado psicológico da sensação é o conhecimento, sem o qual psicologicamente falando a sensação não existe” (Andrade, 1995, p. 41). A partir desta afirmação ele dá início a argumentação teórica surpreendente, defendendo a hipótese de que existiria uma espécie de experiência pré-conceitual, não-consciente, que se configura como sentido para o sujeito cognoscente. Mário discute, portanto, que o conhecimento resultante de uma nova experiência sensorial está associado então a esses saberes anteriores e é nesta confrontação que uma nova experiência pode enfim se tornar objeto de compreensão.

O que se sobressai da argumentação de Mário é seu entendimento de que há dimensões distintas de produção de sentido na experiência humana. O que ele descreve como “compreensão”, algo que está para além da mera experiência sensorial, é algo que se alcança por conceitualização de experiências prévias que ainda não estavam claramente elaboradas. A partir de uma elaboração se converteriam em objetos de compreensão “com valor lógico, moral ou estético”, ocorrendo no *a posteriori*:

Ora diante do fenômeno musical, observa-se o seguinte: uma frase musical não é apenas objeto de conhecimento, porém também objeto de compreensão. Toda a gente não só percebe, porém compreende uma música, uma estrofe musical. Quando se ouve uma frase musical (dar musicalmente o primeiro verso de *Fui passar na Ponte*) o ouvinte conhece a sensação sonora e percebe nela um dado de compreensão. Porém a compreensão ainda não se realiza, porque lhe faltam dados que são independentes dele e exteriores a ele (evidentemente, suponho ouvinte que ainda não conhece a melodia). Se lhe damos a segunda frase que de algum modo conclui a primeira (dar musicalmente “A ponte tremeu”) a compreensão se aclara, porém ainda não é total. Se agora concluirmos a estrofe (dar musicalmente “Água tem veneno Baiana/ Quem bebeu morreu”) ele sente incontestavelmente que os conhecimentos associados se tornaram objeto de compreensão total, satisfatória, absoluta, independente de qualquer continuidade ou esclarecimento. Por esta compreensão da Música já se prova a precariedade da observação fisiológica sozinha, pois que toda compreensão ultrapassa o terreno da sensação, da comoção, pra se tornar uma abstração do espírito. (Andrade, 1995, pp.41-42)

Mário está focado em determinar, a partir das formulações acima, dialogadas com as suas leituras sobre a constituição do fenômeno sonoro musical, qual seria a natureza da inteligibilidade ou compreensibilidade musical. O aspecto inconsciente da natureza da “compreensibilidade” ou do entendimento formal da música parece configurar-se como sendo uma das mais profundas constatações teóricas do musicólogo, a qual se referiria, em carta a Manuel Bandeira, como sendo de “vistas novas”.

Neste ponto é importante então destacar duas importantes hipóteses expressas nos escritos de Mário de Andrade em relação à natureza da produção de sentido musical, que incidem diretamente sobre a prática de ouvintes, intérpretes e compositores: a primeira, relacionada à “inteligibilidade” ou “compreensibilidade”, é de que o entendimento musical não é consciente, pois de natureza intuitiva e não conceitual; e a segunda é que este entendimento se revela em atitudes menos intelectualizadas e mais sintéticas colocadas em ato. Quanto a esta busca de síntese, ele declara:

O criador que interpreta sua obra tende facilmente à análise, a minudenciar um poder de pormenores inúteis que passam despercebidos ao espectador, quando a obra-de-arte por mais que lhe sublinhemos as passagens têm de ser interpretada como síntese que é. O criador que interpreta tende facilmente a *recriar* a obra dele, isto é, a segui-la pouco a pouco em sua formação, ao passo que o intérprete, desconhecendo o trabalho de criação, concebe a obra na sua realidade integral e total. O criador enfim descobre na obra intenções que ela não tem, ao passo que o intérprete tira da obra intenções que ela lhe sugere. Essa passividade inicial do intérprete lhe permite ser muito mais fiel à obra-de-arte que ao criador. E isso é que é importante pra manifestação artística e, principalmente, musical. (Andrade, 1995, pp.60–61)

Verifica-se uma espécie de “fio condutor” associado ao tema do sentido e da forma nos escritos de Mário de Andrade, revelado, inclusive, em inúmeras correspondências com compositores, quando ele, sistematicamente, lhes encomendava obras com exigências particulares no campo formal. Muito mais que alguém preocupado com um projeto nacionalista, Mário se mostrava um musicólogo preocupado com o efeito da forma na recepção da música. Coli (1998), de alguma maneira, vislumbra esta condição quando diz que uma “estética da percepção” ou ao menos alguns aspectos que a pressupõem, se mostra mais presente na produção andradeana, a partir dos anos 1930; ele afirma que depois que “o impulso do projeto nacional já fora dado”, aflorava em Mário uma consciência da “responsabilidade social” que no modo de pensar do teórico estava ligada às questões da “relação da música com o ouvinte” (Coli, 1998, p. 19). Os laços entre o individual e o coletivo (“social”) haviam, num primeiro momento, passado pela questão do nacional, mas concordamos com Coli que logo passaram a gravitar em torno de um foco que, destacamos, raramente fora abordado pela musicologia daquele período e podemos chamar de *estética da percepção*.

Nos últimos 15 anos de sua produção crítica, Mário já parecia elaborar algumas de suas hipóteses em semântica musical, que se tornam ainda mais claras com a publicação do livro póstumo *Introdução à Estética Musical* (1995). Em uma de suas argumentações ele defende que a compreensibilidade formal está longe de ser um fenômeno puramente psicológico associado e restrito à percepção consciente. Pelo contrário, ele expressa abertamente sua crença numa característica inconsciente — ou pré-consciente — do fenômeno, e exhibe um discurso coerente com o qual já debatia com compositores como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Gallet. Enfim, as questões do formalismo musical, que superaram em vários momentos as demandas do projeto nacionalista ou a estas se misturavam, estão configuradas, ora mais, ora menos explicitamente, no conjunto de formulações dispersas em inúmeras cartas e reflexões teóricas do musicólogo.

Passando ao exame do fenômeno cognitivo com vistas ao enfrentamento do problema da expressão musical, Mário adverte que nada pode ser percebido que não seja objeto de conhecimento: “o primeiro resultado psicológico da sensação é o conhecimento, sem o qual psicologicamente falando a sensação não existe.” A partir desta afirmação, ele alega que o conhecimento, ele mesmo, embora indispensável não seria o mais relevante resultado psicológico da sensação (Andrade, 1995, p. 41). Para ele o conhecimento resultante de uma nova experiência sensorial está associado a conhecimentos anteriores e é nesta confrontação que a nova experiência pode enfim se tornar objeto de compreensão. O que sobressai aqui dessa argumentação é o entendimento de que há dimensões distintas de produção de sentido na experiência humana. E então Mário de Andrade passa a desenvolver uma surpreendente argumentação enacionista ao descrever a *compreensão* como algo que está para além da mera experiência sensorial. Para ele, a construção do sentido musical é algo que alcançamos por conceituação de experiências prévias, conhecimentos estes proposicionais com valor lógico, já elaborados criativamente pelo raciocínio objetivista e memorizado. Chamarmos, portanto, atenção para a tentativa de Mário de fundamentar a hipótese de existência de uma categoria de conhecimento indispensável, mesmo que fosse, necessariamente, a mais importante do processo cognitivo: aquilo que ele denominou, simplesmente, “percepção” — ou mesmo “conhecimento”. Desse modo, podemos reconhecer que não obstante a tradição filosófica não ter considerado semanticamente um conhecimento não conceitual como “sentido”, parece que o musicólogo pretendia considerar a existência de um entendimento musical anterior à produção intelectual.

Não é difícil reconhecer que existem questões importantes da estética musical andradeana, como a motricidade humana—que interage com o meio e experimenta cada sensação sonora como provocadora de uma *dinamogenia* particular—e o gesto subsequente—não um gesto

corporal determinado pelo movimento da música, mas um gesto subliminar, oculto nas *atitudes* que a música provoca. Analisando as anotações de Mário de Andrade, incluídas na publicação póstuma de *Introdução à Estética Musical*, Luciana Barongeno (2014), por exemplo, dá uma centralidade à questão do gesto na teorização de Mário de Andrade. A ideia de “gesto vocal” como um “ponto de tangência” entre os textos da *Introdução* e o texto de *A Escrava que não é Isaura*, identificando ambas as obras como referenciais para os dois campos nos quais Mário de Andrade atuou: música e poesia é bem valorizado pela autora. A ideia de gesto vocal serviria então às duas áreas. Considerando que se deu uma mudança de concepção a partir dos estudos sobre o movimento empreendidos pela medicina experimental, a autora enfatiza que a percepção da natureza passou de estática para dinâmica com a ideia de movimento sempre muito valorizada desde as últimas décadas do século XIX, levando a uma mudança “capital” para a compreensão das artes nas primeiras décadas do século passado. E acrescenta, ao valorizar a ideia de gesto vocal em Mário de Andrade: “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” (Barongeno, 2014, p.48).

De fato, no capítulo *Da Música*, após seções intituladas *definição, o fenômeno fisiológico musical, o fenômeno psicológico musical*, Mário de Andrade começa seção dedicada à *evolução histórica do conceito de música* na qual inicia afirmando que “não há mais quem discuta essas verdades estabelecidas pela psicologia evolucionista de que as primeiras manifestações musicais se originaram do gesto oral, do grito primitivo” (Andrade, 1995, p. 44). Considerando que para o primitivo este gesto oral ou grito expressava uma ideia ou um sentimento. Ao abordar as teses oitocentistas, observa que:

Hanslick em 1854 com o seu célebre livro *Do Belo Musical*, seguindo a orientação de Herbart, de Hegel, principalmente, nega resolutamente que a música possa ser concebida como linguagem dos sentimentos. Helmholtz singularmente impressionado pelas ideias de Hanslick, conclui por seu lado que a Música não tende a expressar nenhuma verdade natural. De outra parte os psicólogos enrubescidos pela teoria dos sentimentos reflexos de James, Sergi, Ribot consideram a Música como simples provocadora de comoções sensoriais, puro fenômeno fisiológico sem nenhuma inteligibilidade consciente. (Andrade, 1995, p. 45)

Enfim, com grande poder de síntese, o pesquisador atento está focado em determinar, a partir das colocações acima, qual a natureza da inteligibilidade ou compreensibilidade musical. Se Mário de Andrade pode concordar, em parte, com Hanslick e Helmholtz, concebendo que a música nada representa e nada pode expressar, o teórico estaria longe também de acreditar, sem questionar, que a música pudesse somente provocar comoções sensoriais ou se constituir em fenômeno fisiológico

sem inteligibilidade. A questão do gesto oral importa, na medida em que Mário de Andrade considera que “a Música e a Palavra são “intelectualizações [do] grito reflexo primitivo” (Andrade, [1925-1938]1995, p. 46), sendo, entretanto, a música diferenciada da sua “irmã gêmea”, a palavra, por não ser passível de representação de mesma natureza. Para ele é por esta razão que a inteligibilidade ou compreensibilidade musical precisa ter sua natureza investigada.

Nos textos *A Escrava que não é Isaura* (1925), *O artista e o artesão* (1943) e no “Prefácio Interessantíssimo” da *Pauliceia Desvairada* (1922), quando associados à *Pequena História da Música* (1929/1942) e à *Introdução à Estética Musical* ([1925-1938]/1995) e ainda às tantas cartas trocadas com seus pares do meio artístico musical e acadêmico, contém direcionamentos do pensamento de Mário de Andrade que podem ser considerados uma sistematização em processo para uma teoria musical profundamente original. Observando as mudanças de concepção que o modernismo ia procedendo e exigindo, em função da produção artística que se expandia em várias partes e diante da variedade de técnicas e formas que o novo tempo incluía, o teórico tem consciência, por vezes expressa em obras referenciais, especialmente no campo da literatura, de sua formação tradicional. Afirma: “E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro [*Paulicéia Desvairada*, 1922] seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem” (Andrade, 1986, p.19).

Quando no mesmo texto, ainda no “Prefácio Interessantíssimo”, o autor trata do estado lírico, das questões de consciência, subconsciência ou inconsciência do processo criativo, das questões de quebra de expectativa na música e na poesia modernas (que por vezes se estende para as de outros tempos), da busca de sentido e da inteligibilidade daqueles que as recebem, e ainda as questões de memória envolvidas na apreensão da obra de arte musical, parece se debruçar sobre questões que se aproximam estreitamente das perguntas e preocupações da corrente enacionista das ciências cognitivas contemporâneas.

A compreensão das Artes do tempo nunca é imediata, mas mediata. Nas artes do tempo coordenamos atos de memória consecutivos, que assimilamos num todo final. Este todo, resultante de estados de consciência sucessivos, dá a compreensão final, completa da música, poesia, dança terminada. (Andrade, 1986, p.29)

Adiante, Mário esclarece e justifica seu empenho: “Esteticamente: fui buscar entre as hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas e críticos sobre os primitivismos das eras passadas, expressão mais humana e livre de arte” (Andrade, 1986, p. 33).

Forjar uma teoria musical cognitiva em Mário de Andrade, sem se pretender uma tradução abusiva e deturpada dos termos usados

pelo autor pode ser, com as devidas ressalvas, realizada a cada passo. Trata-se de um desafio e de um exercício produtivo no sentido de tentar refletir e entender o alcance das elaborações do musicólogo brasileiro, para além do seu tempo. O “algo mais” contido nas formulações andradeanas, como colocado acima, levou Luciana Barongen (2014) a associá-lo à *Estética fisiológica*. Jorge Coli (1998), por sua vez, o resumiu naquilo que entendeu enquadrado em preocupações com *Psicofisiologia e semântica musicais*. Entendo, por outro lado, que em seu esforço reflexivo iniciado, sobretudo, na segunda metade dos anos 1920, Mário aproximara-se, surpreendentemente, de pressupostos básicos das ciências cognitivas incorporadas, cujo advento só se daria 50 anos depois.

Considerações finais

Enfim, os referenciais teóricos da corrente enacionista das ciências cognitivas contemporâneas aplicados à investigação da forma musical remetem diretamente ao pensamento de Mário de Andrade, guardando muitos pontos de tangência com o seu discurso teórico. Ele entendeu, pioneiramente, a experiência de forma em música não como atada a existência de uma estrutura sintática ou seccional—a ser abstraída por seus fruidores—, mas enquanto essência da obra como obra, como aquilo que a torna possível como objeto de escuta e entendimento e não como signo musical.

Como vimos, um conceito primordial para Mário, destacado ao longo desta pequena revisão, é o de *movimento*, inspirado, inicialmente, pela definição de Hanslick—sua tese afirmativa, quando o teórico alemão discute as formas que se movem nos sons da música. Este mesmo conceito de movimento, redesenhado por Andrade, foi discutido na monografia de Oneyda Alvarenga (1933), orientada pelo musicólogo. É plausível reconhecer que a prototeoria formal de Mário de Andrade ressurge na perspectiva enacionista de movimento em música, que refere o que é percebido como fluxo, um fluxo dinâmico e metamórfico. Assim entendida, a experiência de movimento possibilita a percepção de agregações de eventos em unidades hierarquicamente variadas, que mantêm juntos os eventos constitutivos, como um campo de forças, até que as mudanças no fluxo ultrapassem o limiar de reconhecimento de um novo padrão figurativo.

A habilidade do ouvinte para perceber tais contrastes figurativos mais significativos é a condição para a experiência “pré-consciente” de concatenação de padrões numa lógica de sentido que denominamos “forma”: uma experiência pré-conceitual do sujeito cognoscente. Penso que o presente estudo pôde mostrar que o recente aporte teórico das ciências cognitivas incorporadas ratifica com clareza algumas das hipóteses de Mário.

Referências

- Alvarenga, O. ([1933] 2014). *A Linguagem Musical*. Em L. Barongeno, “*Ainda sinto umas cócegas de explicar certas coisas*” Mário de Andrade, professor de Oneyda Alvarenga. (Tese de Doutorado) São Paulo: USP.
- Alvarenga, O. (1983). *Mário de Andrade - Oneyda Alvarenga: Cartas*. São Paulo: Duas Cidades.
- Andrade, M. ([1929] 1993). *Compendio de História da Música*. 2ª edição, São Paulo: Casa Editora Musical Brasileira.
- Andrade, M. (1933). *Música, doce música*. São Paulo: L. G. Miranda Editor.
- Andrade, M. ([1942] 1977). *Pequena história da música*. 8ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- Andrade, M. (1986). *De Paulicéia Desvairada a Café (Poesias Completas)*. São Paulo: Círculo do Livro.
- Andrade, M. (1995). *Introdução à estética musical*. São Paulo: Hucitec Humanismo, Ciência e Tecnologia. (Estabelecimento do texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni).
- Barongeno, L. (2014). “*Ainda sinto umas cócegas de explicar certas coisas*” Mário de Andrade, professor de Oneyda Alvarenga. (Tese de Doutorado) São Paulo: USP.
- Bernstein, G. (2015). *Sobre Poética e Forma em Villa-Lobos: primitivismo e estrutura nos Choros orquestrais*. Curitiba: ed. Prismas.
- Coli, J. (1990). Mário de Andrade e a Música. Em C. E. Berriel (Org.), *Mário de Andrade Hoje*. São Paulo, Ensaio.
- Coli, J. (1998). *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas: Ed. Unicamp.
- Nogueira, M. (2004). *Comunicação em música na cultura tecnológica: O ato da escuta e a semântica do entendimento musical*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ.
- Salles, P. T. (2019). *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: Forma e função*. São Paulo: Edusp.
- Toni, F. C. (1987). *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo.
- Vetromilla, M. H. M. C. (2019). *Forma musical e performance cognitivamente orientada: um modelo de construção interpretativa inspirado no pensamento de Mário de Andrade*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: EM-UFRJ.