

**COLI, JORGE. MÚSICA FINAL. CAMPINAS: EDITORA DA UNICAMP, 1998**

Resenha por Marcos Vinício Nogueira  
Mestre em Musicologia  
Escola de Música - UFRJ

A coluna semanal assumida na *Folha da Manhã*, de 1943 a 1945, intitulada *O mundo musical*, constituiu as últimas reflexões de Mário de Andrade acerca do que mais ocupou seu pensamento em toda a vida: a música e suas múltiplas ideologias estéticas, sociais e políticas, no seio da modernidade. Em *Música final* Jorge Coli procurou desvelar o que, de certo modo, havia de oculto atrás de questões que "quase se evidenciavam" nos textos, a partir da análise da história intelectual daquele período e de suas circunstâncias. Uma vez que alguns dos textos conformavam seqüências unitárias claras –preconcebidas até mesmo como futuros livros –, e outros poucos não se referiam, propriamente, à música, Coli entendeu excluí-los a fim de definir um corpus composto somente de escritos autônomos sobre questões especificamente musicais. Assim, não se integraram, dentre outros, a série de *O banquete*, a série do *Cantador*, os artigos que Oneyda Alvarenga incorporou a *Danças dramáticas do Brasil*, e os escritos sobre artes plásticas e etnografia.

Conquanto não formem um todo estruturado, os artigos analisados em *Música Final* acabam por se complementar devido, antes de tudo, ao estilo recorrente e didático de Mário de Andrade quando na defesa de suas questões mais essenciais, sempre avesso que era às idéias cristalizadas. A questão central problematizada por Coli é a insuficiência de recursos, manifestada pelas leituras atuais desses artigos, porque muitas vezes imersos em circunstâncias de um presente hoje esquecido, além de devedores que são de pensamentos a eles imediatamente precedentes. Compreender as idéias desenvolvidas na coluna de Mário exigiu do autor de *Música final* a elaboração de uma considerável rede de relações, de sorte que pudesse apreender as condições de existência dessa Crítica-Teoria menos preocupada com a obra que com o autor, este que, objeto de um projeto de reforma andradiano, ao reorientar-se artística e politicamente estaria implicando, naturalmente, a reforma da própria arte.

Inspirado em seu projeto de uma cultura essencialmente brasileira, Mário de Andrade considerava o papel do "gênio", o artista de relevo, quase nocivo à formação cultural de uma coletividade, pois representaria a afirmação de uma individualidade autônoma, em vez de se integrar numa expressão coletiva. Coli ressalta que em 1943 duas dentre as principais questões estéticas que preocupavam Mário de Andrade eram a aquisição de uma consciência social e política e o progresso técnico e formal. Entretanto, a exemplo de outros textos seus, a contradição estaria sempre presente nos escritos da *Folha da manhã*, como que, de alguma forma, Mário estivesse permanentemente pondo em dúvida as convicções, ou que os exemplos normativos, por mais úteis que parecessem, não lhes satisfizessem plenamente. É assim que começa *O mundo musical*, exaltando a música utilitária, a arte consciente das questões políticas, em *O maior músico*, seguido de um segundo ensaio consagrado à obra de Claude Debussy, uma rica análise sobre uma das obras musicais mais aristocráticas e que o levou a estender-se em seu comentário por uma semana mais.

Jorge Coli nos chama a atenção para o interesse que Mário sempre demonstrou por Debussy, pois um de seus primeiros textos teóricos relevantes, publicado em 1921 (apenas três anos após a morte do compositor francês) é a conferência intitulada *Debussy e o impressionismo*. Em *O mundo musical*, além dos dois textos citados, Debussy reaparece ainda em *Pélleas et Mélisande*, em *A carta de Alba*, e na série *Do meu diário*. Para Mário, Debussy é, antes de tudo, original, mais do que qualquer de seus contemporâneos, esses que, por um motivo ou outro, ainda mantinham-se mais próximos da poética e das "soluções estéticas chopinianas". Entendia-o como compositor "exclusivamente harmônico", porquanto ao conceber a harmonia em si a livrara de qualquer subalternidade, debilitando, conseqüentemente, não somente o conceito de canção, como também o cerne de uma "funcionalidade coletivista e popular, que se funda na voz e na melodia".

Coli, em sua análise, observa que Mário de Andrade recusa a tradicional identificação da música de Debussy com a pintura impressionista, uma vez que ao contrário desta, segundo Mário, a música impressionista "desdenha o descritivo". O que se dá é um desenvolvimento de processos musicais de grande plasticidade que dialogam com a natureza, sugerindo-a. A capacidade retórica da música em veicular idéias e conceitos, e a questão do efeito que produz no ouvinte são eixos básicos que suportam a tese de Mário acerca da possibilidade de um esforço político que a produção musical deveria demonstrar. Em relação a Debussy, Coli sublinha a retomada, que Mário de Andrade promoveu, da distinção empreendida pela crítica na questão da representação: uma oposição entre o "descritivo" romântico e o "sugestivo" debussista. A música descritiva seguiria um programa estruturado, e, para tanto, seguiria uma organização recorrente de temas "significantes" e processos imitativos que recriariam uma realidade. No pensamento de Mário de Andrade a música de Debussy

exige do ouvinte um diálogo, uma atitude de colaboração, o que faz dela uma obra "aberta e analítica". Disso é possível concluir, segundo Coli, que, ao contrário da romântica, que se impõe sobre nós, a música impressionista de Debussy, "oferecendo um conjunto de elementos fragmentários que emergem num contexto coerente, porém que perdeu a univocidade, pela própria fragmentação enriquece sua polissemia e permite uma liberdade 'dialógica' ao espírito do ouvinte". Dessa forma, Mário pensava que Debussy, ao criar um discurso musical de tal forma analítico, um extraordinário instrumento da expressão, poderia tê-lo aplicado à interrogação do universo humano, ao contrário do que fez, "por medo", tendo preferido voltar-se à neutralidade da natureza. E a natureza revelada em sua obra seria ainda tão-somente a da tranquilidade do cotidiano: "um mar sem tempestades".

O autor de *Música final* salienta que esse "instrumento analítico" que Debussy aplica à natureza oferece um problema a Mário de Andrade, recorrente em seu pensamento. Se Debussy era retratado de início como figura distante da consciência combativa que Mário exigia dos artistas seus contemporâneos, ele se revelava depois, na ótica andradiana, um exemplo de não-conformismo renovador: "se Mário de Andrade parece lastimar que Debussy não se interesse pelos seus semelhantes, se sua vocação de 'paisagista' faz do músico um artista 'capitalista', reconhece no compositor um prodigioso princípio de fecundidade criadora, que consiste em jamais repetir suas próprias fórmulas".

Em 1943 Mário de Andrade publicava um conjunto de escritos intitulado *O baile das quatro artes*, que propunha um esquema teórico da arte em que a técnica seria composta de três elementos: o artesanato (o conhecimento material e "ensinável" dos processos de realização da obra), a recuperação dos procedimentos da tradição (a assimilação de técnicas históricas), e as soluções próprias a cada artista (as técnicas pessoais). A publicação da crítica de Sérgio Milliet sobre *O baile* – centrada essencialmente no ensaio *O artista e o artesão*, nele contido, em que problematiza as definições propostas por Mário, a partir do questionamento acerca da ausência da noção de estilo – motivou uma resposta em *O mundo musical*, intitulada *Esquerzo*.

Jorge Coli observa que Milliet acabou por oferecer uma oportunidade para que Mário de Andrade aprofundasse a questão da distinção entre estilo e técnica: "existiria então um 'estilo', cujo alcance é amplo, que transcende o artista e é da ordem do coletivo. E existe um estilo pessoal, que é, enquanto tal, intransmissível. Ele contém, no entanto, uma parte de técnica pessoal, passível de transmissão". Mário justifica a ausência do conceito de "estilo" no seu texto (originalmente uma aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal) devido ao subjetivismo circunscrito nessa noção, contrário à preocupação da aula inaugural, que era a de analisar os aspectos objetivos do fazer artístico: "numa aula inaugural que principia com a frase 'a arte não se ensina', falar

em estilo, que é coisa em que indiscutivelmente entram os 'frêmitos da alma' (...) que ninguém nunca não aprendera nem poderá trabalhar como objeto de estudo. Ao passo que a técnica pessoal é justamente um grande objeto de estudo". Coli nos mostra claramente as derivações da "aula inaugural" e de suas críticas, nos escritos posteriores de Mário, cujas questões, depois de debatidas em *Esquerzo* alcançaram o díptico *O pontapé de Mozart* e *A carta de Alba*, para depois desenrolarem-se em *Do teatro cantado*.

Mozart, simbolizado por Mário de Andrade como violador da relação de submissão do músico com seu patrão, promovia, paralelamente, uma ruptura situada no interior do processo histórico da criação musical. Como salienta Coli, Mário, lembrando o episódio biográfico em que Mozart recebe o "pontapé" do arcebispo de Colaredo, reflete sobre o revide mozartiano, que assentou, por sua vez, "um pontapé na arte, na servidão artística, e conquista a pura liberdade para suas criações de gênio". E se isso significou para Mozart a liberdade para suas invenções musicais, trouxe igualmente uma espécie de "sacralização" da arte e o desejo, por parte do artista, de reconhecimento da sua genialidade. Jorge Coli adverte que Mário de Andrade, nessa época, era especialmente sensível às questões trazidas pelos comunistas a respeito de uma arte mais contida em seus impulsos criadores, para submeter-se "a uma ideologia cujos critérios estéticos eram fortemente normativos e delimitados". Vê certamente a impossibilidade de um retorno aos tempos do artista subordinado a senhores, mas repudia o tipo de independência reivindicada pelo artista moderno, exigindo que, ao contrário, este sirva o próprio objeto artístico, que deve ser produzido num cotidiano sem almejar uma sacralização, eliminando a "sinonímia entre ser gênio e fazer arte": em *O pontapé de Mozart* Mário de Andrade "leva mesmo à idéia de que não apenas inexiste essa sinonímia como, pelo menos na época contemporânea, as duas palavras são contraditórias e excludentes".

No artigo seguinte, *A carta de Alba*, é o intérprete que está em questão: depois da problemática do "gênio", Mário de Andrade se lança na discussão do "virtuoso", permanecendo, pois, na esfera ainda de *O artista e o artesão*. A questão central é a busca de celebridade, observada na atitude dos intérpretes. Alba se recusou a tocar durante uma reunião de amigos, instaurando um constrangimento coletivo, por julgar-se, naquele momento, incapaz de oferecer-lhes uma execução impecável ao piano, de cor. Mário assinala que Alba, enquanto pianista diplomada por um conservatório, impunha-se a missão de "dar satisfação ao mundo e a si mesmo, não da música, não da arte, mas do seu valor pessoal e de sua glorificação". E completa que não é mais música que esses músicos se percebem "na função humanística de fazer", buscam é a dificuldade de um repertório que estão "na obrigação teatral de mostrar". Coli vai concluir que *A carta de Alba* acentua a necessidade da recuperação de uma relação com a música em que esta participe mais cotidianamente na

vida de cada um, e não apenas na relação espectador/palco, na relação do profissional com um público passivo: "é o apelo a uma inserção da música no cotidiano, como participante do 'ser' de cada um – não apenas como atividade de exceção."

Jorge Coli percorre ainda, dentre outros artigos de *O mundo musical*, uma paródia sobre Wagner, em *Parsifal*, interpretando o suposto nazismo de sua obra; a demonstração do gênio-artesão em *Scarlatti*, músico que de alguma forma prolonga uma das questões anteriores, na medida em que se contrapõe ao "personagem" descrito em *O pontapé de Mozart*; além de comentar uma espécie de busca da gênese de uma relação que haveria entre o autoritarismo e a música alemã, em *A bela e a fera*, música esta que conteria, pois, um "nazismo latente". Faz ainda uma análise extraordinária, lançando mão de vários outros escritos do autor, sobre os rodapés que Mário de Andrade consagrou a Heitor Villa-Lobos, observando a obsessão de Mário sobre o academismo e sua ameaça ao gênio, que, segundo ele, rondou Villa-Lobos. Comenta também as críticas de Mário à "verborragia de escasso nexos" do compositor, além de fraudes por ele cometidas (como a simples inscrição de uma data falsa na partitura, como "álibi de ali assinalar uma primeiríssima proto-concepção da obra"), para em seguida empreender uma análise das obras de Villa-Lobos e de sua inserção naquele momento de modernidade internacional, que gerava uma "quase-música" post-música, uma vez que se apresentava como produto dos séculos de história musical.

Assim, Coli nos oferece uma leitura absolutamente transparente desses últimos escritos de Mário de Andrade, possuidores dos inúmeros traços que sempre caracterizaram a crônica desse notável músico-pensador, suas questões estéticas, sociais e políticas: vemos aqui um Mário de Andrade por inteiro, desvelado criteriosamente por este *Música final*.