

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

Flávia Camargo Toni
Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros
flictis@usp.br

Guilhermina Lopes
Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros
lopes.guilhermina@usp.br

Resumo: Considerando os artistas, educadores e polígrafos Mário de Andrade (1893-1945) e o português Fernando Lopes-Graça (1906-1994) como homens de um mesmo tempo, analisamos, neste artigo, abordagens do papel social do artista e de temas relacionados, como a comunicabilidade da música de concerto com o público, na escrita de ambos, concentrando-nos no entorno da Segunda Guerra Mundial e tomando como base livros que circularam entre ambos, como as coletâneas de críticas *Reflexões sobre a música* (1941) e *Música e Músicos Modernos* (1943) e o ensaio *Introdução à Música moderna* (1942) de Lopes-Graça, bem como a biografia do compositor russo Dmitri Shostakovich por Victor Seroff (1945), com tradução de Guilherme Figueiredo e prefácio de Mário. Observamos um deslocamento de foco dos autores, nesse período, da contextualização estética dos artistas em relação ao modernismo para a discussão de sua função na realidade de cada país.

Palavras-chave: Mário de Andrade, Fernando Lopes-Graça, música engajada, Segunda Guerra Mundial, crítica musical

Music in wartime: Artists' social role in the context of II World War in Mário de Andrade and Fernando Lopes-Graça's writing

Abstract: Considering Brazilian Mário de Andrade (1893-1945) and Portuguese Fernando Lopes-Graça (1906-1994), many-sided intellectuals and artists, as contemporary, we aim to analyze, in this paper, their approaches of artists' social role and related questions, as concert music communicability in their writings, focusing in the context of the Second World War, and in books that circulated among both authors, as Lopes-Graça's collections of music criticism *Reflexões sobre a música* (1941) and *Música e Músicos Modernos* (1943), his essay *Introdução à Música moderna* (1942) and the biography of Shostakovich by Victor Seroff, translated into Portuguese by Guilherme Figueiredo and with a preface by Andrade. We observe a shift in the authors' focus, both authors' attention moves from the aesthetic contextualization of modernist composers to the understanding of their social role in the reality of each country.

Keywords: Mário de Andrade, Fernando Lopes-Graça, Engaged Music, Second World War, Music Criticism

Introdução

Embora Mário de Andrade (1893-1945) e o também músico, pedagogo e polígrafo português Fernando Lopes-Graça (1906-1994) não sejam rigorosamente da mesma geração, podemos entendê-los como homens de um mesmo tempo, cuja percepção e posicionamento em relação aos acontecimentos e debates políticos e estéticos se fez presente de forma marcante em suas produções jornalísticas, ensaísticas e artísticas.

O tema da música engajada e outras questões a ele relacionadas, como o papel social do artista e a comunicabilidade da música de concerto com o público, especialmente em voga durante as conturbadas primeiras décadas do século XX, constituem um dos muitos pontos de contato – embora com visões nem sempre coincidentes - no pensamento dos dois autores. Neste artigo, concentramo-nos no tratamento desses tópicos por ambos no entorno da Segunda Guerra Mundial.

Mário e Lopes-Graça não se conheceram pessoalmente, mas há vários elos entre ambos em suas redes de sociabilidade¹ e acervos pessoais. Para além de fontes atinentes exclusivamente a cada um, tomamos como base alguns livros que circularam entre ambos. *Reflexões sobre a música* (1941) e *Música e Músicos Modernos* (1943), coletâneas de textos de Lopes-Graça, originalmente publicados em periódicos, e o seu ensaio *Introdução à Música moderna* (1942), obra publicada na coleção portuguesa de difusão cultural Biblioteca Cosmos, são volumes constantes na biblioteca de Mário, aos cuidados do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, dois deles com dedicatória do autor². A biografia do compositor russo Dmitri Shostakovich escrita por Victor Seroff, com tradução de Guilherme Figueiredo e prefácio de Mário (1945) é, por sua vez, um dos volumes presentes na biblioteca de Lopes-Graça, atualmente aos cuidados do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, em Cascais, Portugal³.

A seção 1 deste artigo é dedicada a dois textos de Lopes-Graça, *A música e o homem* (1935-36) e *Homenagem à música francesa na pessoa de Darius Milhaud* (1940),

¹ Em 1937, o escritor Adolfo Casais Monteiro entrou em contato com Lopes-Graça a partir de uma carta de Mário, então diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, em que pedia partituras de música portuguesa para a organização de um concerto. Infelizmente o prazo era apertado e Lopes-Graça não pôde ajudá-lo (DAMASCENO DE SÁ, 2020, ALVES, CASCUDO, 2013). Entre 1937 e 1939, Lopes-Graça e o compositor Camargo Guarnieri, discípulo de Mário, tiveram aulas particulares de composição em Paris com Charles Koechlin, embora não haja referências, em sua correspondência posterior, de que ambos tenham se conhecido nessa época (TONI, 2007). Lopes-Graça dedicou as *Dezassete Canções Tradicionais Brasileiras*, para coro *a cappella*, compostas em 1960, “à memória de Mário de Andrade”. Várias das melodias utilizadas pelo compositor nessa obra e nas *Sete Canções Populares Brasileiras*, para voz e piano, tiveram como fonte indireta o *Ensaio sobre música brasileira* (1928). O compositor as consultou republicadas no livro *Música Popular Brasileira* (1947), de Oneyda Alvarenga. A partir de fins dos anos 40, quando Lopes-Graça inicia a correspondência com personalidades ligadas ao meio musical brasileiro, as semelhanças com Mário começam a ser notadas por seus interlocutores. Em carta ao musicólogo Mozart de Araújo em 1950, o compositor César Guerra-Peixe o descreve nos seguintes termos: “Esse cara eu tenho a impressão que é o Mário das bandas de lá.” (ASSIS, 2013).

² A dedicatória do exemplar de *Reflexões sobre a música* [IEB - MA 780.1 G729r] data de novembro de 1941 e a de *Introdução à Música Moderna* [IEB - MA 780.4 G729i] de novembro de 1943. Ainda não temos a confirmação de que tenham sido enviadas diretamente pelo compositor português e tampouco encontramos referência documental a algum provável portador. Mário também possuía em seu acervo outro livro de Lopes-Graça: *Breve ensaio sobre a evolução das formas musicais* (1940) [MA 781.5 G729b].

³ Cota FLG-M-291.

posteriormente publicados na coletânea *Reflexões sobre a música* (1941). No primeiro, a visão do autor sobre o posicionamento do artista em relação às questões sociais e políticas de seu tempo é exposta, em reação a um depoimento do compositor francês Darius Milhaud à revista *Candide*. Cinco anos depois, o segundo texto complementa esta reflexão, tomando como base a situação desse e de outros artistas europeus após a eclosão da Segunda Guerra.

Centrada nos textos do livro *Música e músicos modernos* (1943) escritos durante o conflito, a segunda seção traz um panorama das perspectivas de Lopes-Graça sobre as consequências presentes e futuras desse acontecimento para a vida musical nos países envolvidos.

A seção 3 discute o papel social do artista na produção textual e correspondência de Mário, concentrando-se nos dez últimos anos de sua vida, marcados por intensa atividade em seus múltiplos campos de trabalho (jornalismo, criação artística, pedagogia e gestão cultural) - especialmente no período entre 1942 e 1945, abrangendo o impacto da estreia da sinfonia *Leningrado*, de Shostakovich, a elaboração do libreto da ópera *Café* e, sobretudo, do prefácio à tradução brasileira da biografia de Shostakovich (1945) escrita por Victor Seroff, em diálogo com sua abordagem da questão da música nacional e internacional em *O Banquete*, que à época redigia para o rodapé Mundo Musical, da *Folha da Manhã*.

Por fim, a partir da consulta ao exemplar de *Shostakovich* disponível na biblioteca pessoal de Lopes-Graça, com algumas marcações e anotações de leitura, buscamos estabelecer relações entre as abordagens da questão da comunicabilidade da arte com o público nessa obra - tanto no texto de Seroff quanto no prefácio de Mário -, e em *Introdução à Música moderna* (1942), de Lopes-Graça - especialmente no capítulo “A música moderna e sua função social” - , livro do qual Mário de Andrade possuía um exemplar⁴.

1. A música e o homem – Lopes-Graça e o engajamento social dos músicos antes e durante a 2ª Guerra

Até 1932, a França era governada pela direita moderada. A partir desse ano, os efeitos da Grande Depressão que abateu os Estados Unidos eram cada vez mais sentidos na Europa. Seguiu-se um período de grande agitação e polarização, durante o qual sucederam-se vários

⁴ Lopes-Graça, nesse livro, cita diretamente o *Compêndio de História da Música* (3ª edição, 1936), ao discutir uma afirmação de Mário sobre a melodia na música do século XX. Essa questão, contudo, foge ao escopo do presente artigo.

ministros de esquerda⁵, culminando, em 1934, num violento protesto de membros da extrema direita que teve, por sua vez, como consequência a união de vários setores da esquerda em torno do antifascismo.

Inspirado por este contexto e pelo estímulo de Stalin à formação, em vários países, de frentes populares – alianças entre comunistas, socialistas e democratas, formou-se um grupo em um grande protesto em 1935, levando à eleição, em meados do ano seguinte, de um governo formado por 147 socialistas, 106 radicais (membros do Partido Radical Socialista), 72 comunistas e 51 membros de organizações menores de esquerda, sob a liderança do intelectual socialista Léon Blum. Destacando as tensões internas que se seguiriam, Jane Fulcher (2005, p. 200) caracteriza a Frente Popular que assumiu o comando do país como uma coalizão inerentemente ambígua, dada sua amplitude. “Os Radicais viam o governo como um programa completamente republicano e, portanto, não totalmente “revolucionário” em suas metas, enquanto os socialistas o percebiam como uma manifestação das massas e os comunistas como uma nova “ação de classe”.

Nos números de 28 de novembro e 5 de dezembro de 1935, o semanário *Candide* publicou uma “*grande enquête*”, onde consultava personalidades – políticos, literatos, artistas, militares, professores - sobre o que se passaria caso a Frente Popular assumisse o governo. O alinhamento ideológico do periódico, descrito por Jane Fulcher (1995, p.29) como uma das mais virulentas revistas pró-fascistas francesas, é perceptível desde o cabeçalho da reportagem, que traz em destaque, nos dois números, as seguintes frases:

A FRENTE POPULAR chamava-se primeiramente a Frente comum. Mas esta frente é uma frente comunista.

A FRENTE POPULAR será o fracasso, a guerra civil, a guerra estrangeira (QUE SE PASSERAIT-IL, 1935a, p. 3 e 7⁶).

Falência, desvalorização da moeda, estatização, estreitamento das relações com a União Soviética, acirramento de tensões com a Alemanha, submissão política e econômica à Inglaterra, guerra civil na França e maior propensão à eclosão de uma nova Guerra Mundial fazem parte do cenário projetado pela maioria dos participantes. Entre os aderentes à entrevista, podemos ouvir algumas vozes mais moderadas, que apontam para uma acomodação dos novos

⁵ Outro fato que abalou a política francesa nesse período foi o “caso Stavisky”, um escândalo de corrupção ocorrido em 1934, no qual o então primeiro-ministro, Camille Chautemps, foi acusado de estar envolvido, o que o levou a renunciar. Chautemps foi outro dos entrevistados na enquête promovida pela revista *Candide*, em foco nesta seção do artigo.

⁶ As traduções são nossas, salvo diferentemente indicado.

governantes e manutenção do *status quo*, e umas poucas dissonantes, como o deputado socialista Vincent Auriol, que aponta como perspectivas a liberação do Estado e a renovação da vida econômica da nação.

Destaca-se dos demais intervenientes ainda o compositor Darius Milhaud, por sua postura alegadamente apolítica. Vejamos sua resposta:

O que acontecerá? Não sei. A situação dos músicos é atualmente angustiante. Eles não poderão jamais conhecer pior. A música não se vendendo, os editores não nos apoiam mais. Quanto aos concertos, o público só consente em os frequentar se tiver bilhetes gratuitos. Seja em um governo de direita ou de esquerda, os bilhetes gratuitos serão sempre avidamente buscados.

— E o senhor não vê exemplos encorajadores?

— Será difícil concluir apoiando-se em exemplos exteriores. Na Rússia, alguns autores trabalham sob o comando do governo. Na Alemanha, grandes músicos foram intimidados, parecendo a música contemporânea – aos olhos dos dirigentes – cultura bolchevique. Mais o exemplo da Itália, país de ditadura, é particularmente encorajador. Marinetti, futurista notório, não está à frente da Academia? E os festivais lá são largamente subvencionados pelo governo. Mas na França...! Pela primeira vez, nós tivemos recentemente em Vichy um grande festival internacional. Ainda foi possível graças à munificência do município de Vichy.

Mas a música deve se rir da forma do regime. Um quarteto de cordas jamais será fascista ou comunista. Uma sonata em mi bemol permanecerá sempre uma sonata. Graças a Deus, os músicos não têm outro ideal além da música e outras preocupações além das escalas e dos acordes.

Pode-se duvidar de ver um regime tratar seus homens de talento como funcionários [públicos]. É evidente que esta seria uma reforma ideal (MILHAUD, In QUE SE PASSERAIT-IL, 1935b, p. 7).

O trecho por nós grifado foi o que chamou a atenção de Lopes-Graça e o motivou a escrever o artigo *A música e o homem*, redigido ainda em dezembro e publicado no primeiro número da revista *Manifesto*, de janeiro de 1936.

Fundada em Coimbra, cidade onde o compositor então vivia, a revista, predominantemente literária, era marcada pelo engajamento social de seus membros. O volume de estreia tinha entre seus colaboradores Miguel Torga, Paulo Quintela, António Madeira e Albano Nogueira. Contava ainda com um *Inquérito às mulheres portuguesas*, onde foram ouvidas algumas intelectuais acerca da situação contemporânea da mulher.

Em seu artigo, Lopes-Graça se diz pasmado com a “liberalidade do periódico francês, concedendo a um músico o direito de exprimir a sua opinião a respeito de um assunto de ordem política” e, ao mesmo tempo, desiludido com a resposta do compositor, que “vem dar razão àqueles que pensam que o músico é apenas... músico”, postura que considera não apenas equivocada, mas moralmente monstruosa. Toma como epígrafe, em seu artigo, a seguinte

citação, do compositor russo Modest Mussorgsky (1839-1881): “Os músicos têm probabilidades de subir pouco a pouco da categoria de rouxinóis e de lunáticos à de membros da sociedade humana”. A metáfora dos rouxinóis e lunáticos será retomada em diversos momentos do texto.

Tomando a afirmação de Milhaud de que “um quarteto de cordas jamais será fascista ou comunista”, Lopes-Graça esclarece seu posicionamento a respeito da questão da “pureza” da arte, ao dizer que a música não se relaciona diretamente com a forma do regime, mas que pode ser informada pelo fascismo ou comunismo, “considerados amplamente, como mentalidades ou formas de consciência”. (LOPES-GRAÇA, 1936, p. 10).

Graça contrapõe ao argumento, implícito no discurso de Milhaud, de que os músicos não teriam tido, ao longo da História, maiores preocupações que as questões mais estritamente técnicas de seu ofício, exemplos de compositores em distintos contextos e alinhamentos ideológicos que, em seu entender “jamais abdicaram de sua categoria de membros do corpo social” e considerariam tal alheamento humilhante para sua inteligência:

Glück, Haydn e Mozart franco-maçãos; Beethoven, democrata e republicano; Berlioz, sempre contraditório, combatendo nas ruas de Paris ao lado da “santa canalha”, e denegrindo, mais tarde, a ideologia revolucionária; Wagner, caudilho da revolução de 48; Moussorgsky⁷, anti-tzarista, socialista in herbis, e concebendo a sua actividade artística como uma forma de combate; Ricardo Strauss, aderindo ao nacional-socialismo e às teorias racistas; Schönberg, simpatizante com as ideologias políticas avançadas.

E não foi, certamente, por serem apenas músicos que Mozart recusou o confessor à hora da morte; nem que Beethoven arriscou algumas vezes a liberdade por delitos de opinião; nem que Wagner se teve de expatriar, após a revolução de Dresde; nem que Schönberg foi obrigado a abandonar a Alemanha, depois do advento do nazismo (idem, p. 10).

Destaca a importância da Revolução Francesa no desenvolvimento de uma maior liberdade e dignidade individual do músico e a necessidade permanente de uma consciência social que lhe permita buscar “garantias de sucesso material e espiritual por que todo artista aspira e [...] possibilidades da completa realização da sua personalidade, bastante precárias [...] na crise tremenda que atravessa a sociedade burguesa”. Tão importante quanto uma sólida cultura e formação técnica é, a seu ver, o problema do destino social do homem. Alertando que não reduz o conceito de Beleza a hedonismo estético ou equilíbrio formal, defende a necessidade de se pregar a “Beleza e mais alguma coisa”, em outras palavras, a comunicação de “um tal ou qual impulso dinâmico numa determinada direcção do pensamento e da acção

⁷ Optamos por manter a grafia original nas citações diretas.

[...] germes metafísicos que movem a nossa consciência a uma revisão e estimação de valores éticos”. (idem, p. 11).

Adiantando-se à objeção de que se trataria então de “enfeudar a música à política”, o compositor aponta o social como um dos muitos aspectos da vida, inseparável, portanto, de qualquer abordagem artística substancial.

[...] para que amputar então à Vida, e, por conseguinte, à Arte, um dos seus mais humanos e mais dramáticos aspectos: o jogo das forças sociais? Esta é que é a questão, que não sei como poderá ser iludida, na música tanto como em qualquer outro ramo da actividade artística (idem, p. 12).

1.1. Cinco anos depois – a Segunda Guerra Mundial e a situação de alguns compositores

Em 1941, Lopes-Graça publicou pelas edições da Seara Nova, revista lisboeta também marcada pelo engajamento, de orientação marxista, uma seleção, intitulada *Reflexões sobre a música*⁸, de seus escritos jornalísticos, originalmente publicados neste e em vários outros periódicos. Entre eles estava *A música e o homem*. Para a edição, o autor acrescentou ao final deste artigo o texto de outro, originalmente intitulado *Homenagem à música francesa na pessoa de Darius Milhaud* e publicado na *Seara Nova* em 6 de julho de 1940. Esta seção, à qual o autor chamou “Cinco anos depois (comentário sem comentários)”, notificava 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.

Vai juntar-se, na América, aos seus pares na arte: Scöenberg [sic], Hindemith, Strawinski, Falla, Toscanini e tantos mais, igualmente vítimas, uns, outros, tendo voluntária e prudentemente abandonado um continente que havia conseguido, nuns pontos, e ameaçava, noutros, estrangular a liberdade de criação artística (LOPES-GRAÇA, 1941, p. 112).

Se tomarmos o depoimento de Milhaud a *Candide*, ao lado dos nomes de alguns dos compositores exilados a que Lopes-Graça faz referência – Schoenberg e especialmente Stravinsky ([1935] 1962), que defendia explicitamente a noção de uma música pura, sem a possibilidade de sugerir quaisquer ideias alheias às suas leis imanentes, podemos pensar, à partida, que sua intenção neste momento é destacar, ainda que com tristeza, que o impacto dos acontecimentos recai da mesma maneira sobre os que preferem não se posicionar politicamente. O panorama traçado neste apêndice é, contudo, muito mais amplo. Mais que

⁸ Consta na biblioteca pessoal de Mário de Andrade, hoje aos cuidados do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, um exemplar deste livro, com dedicatória do autor, datada de novembro de 1941 [MA 780.1 G729r]. Ainda não temos a confirmação de que foi enviada diretamente pelo compositor português e tampouco encontramos referência documental a algum provável portador.

esta declaração de Milhaud, Lopes-Graça considera agora sua atuação enquanto compositor, que em muitos aspectos a desmente:

[...] se há músicos que, sem abdicar da sua liberdade de criadores, com tudo o que essa liberdade implica de individualmente revolucionário, com todos os seus atrevimentos, perturbadores do *statu quo* [sic], com todo o seu significado de experiência e de descoberta, nunca tenham perdido o sentido do humano, nunca tenham receado os contactos com o povo, com a multidão, nunca tenham fugido à realidade, no que esta tem de imperativo e de iniludível, Darius Milhaud é um desses músicos. E, como ele, tôda a música francesa contemporânea, nos seus sectores realmente vivos e fecundos. [...] No autor ilustre do *Cristophe Colomb*, dos *Choéphores*, dos *Poèmes juifs* e de tantas outras obras notáveis, filhas de um temperamento talvez um pouco incontinente, mas sempre forte e curioso, a deliberada ousadia dos processos, o arrojo da linguagem, as inovações técnicas de toda a ordem, que fazem de Milhaud um dos mais notáveis renovadores da música contemporânea, tudo isso se conciliava perfeitamente nele com um realismo vivo, de raiz popular, quer a sua arte comentasse os grandes trágicos gregos, ou os grandes escritores contemporâneos seus compatriotas, um Gide ou um Claudel, quer bebesse a sua inspiração no folclore brasileiro, no jazz ou na canção francesa (LOPES-GRAÇA, 1941, p. 112-114).

O tom que se segue até o fim do comentário é cada vez mais contundente e dramático, apontando mesmo para o fim da música francesa, cuja superioridade no cenário contemporâneo chega a ser excessivamente exaltada no calor da escrita:

A fuga de Milhaud é um símbolo - um trágico símbolo. Ela significa a morte, se um milagre de ressurreição se não der, da música francesa, da única escola musical verdadeiramente viva, fecunda, criadora dos nossos tempos. [...] A música francesa acabou ou acabará, como já acabaram a música alemã, a música austríaca, a música checa, a música espanhola, todas as músicas que eram ou ainda permaneciam livres e que dirigiam todos os seus esforços já no sentido de afirmarem a sua individualidade étnica, já no de enriquecerem as suas possibilidades, de alargarem os seus horizontes técnicos e expressivos, já no de estabelecerem ou restabelecerem um contacto, frequentemente esquecido ou iludido, com o povo. Na França, na França de depois da catástrofe, o que não fizer a reacção burguesa, no seu horror, no seu medo a todas as novidades, fá-lo-á o vigilante nazismo, seu associado, na sua demagogia político-artística, no seu anti-modernismo ressentido e impotente. E os compositores franceses, aqueles que contam verdadeiramente e que ainda tiveram a coragem de ficar em França, ou serão forçados a calar o seu canto, ou terão que atraiçoar aquela liberdade que até aqui constituía a razão de ser suprema do espírito francês e da própria França. [...] Milhaud não se quis submeter, não quis sofrer essa ignominiosa servidão intelectual e por isso foi obrigado a abandonar a França, que ardentemente amou e nobremente amou com o seu talento, a sua arte, o seu prestígio universal. Saudemos nele um dos mais ilustres filhos da terra de Rameau, de Berlioz e de Debussy, da grande e nobre França, horrorosamente ferida de morte na sua alma, no seu espírito, na sua cultura, formadora da consciência humanista europeia, pelos seus inimigos do exterior e do interior (LOPES-GRAÇA, 1941, p. 114-116).

2. Música e Músicos modernos – a guerra e suas consequências para a música europeia

A Segunda Guerra Mundial se faz presente na maior parte da coletânea *Música e Músicos Modernos*⁹ (1943), apesar da variável dimensão das referências ao conflito, que, à exceção das *Notas sobre as escolas musicais contemporâneas*, não chega a ser propriamente o tema central dos artigos ali reunidos. Podemos, contudo, tomar tais textos, em seu conjunto, como um olhar panorâmico do crítico sobre os acontecimentos e suas consequências sobre a vida musical europeia do período.

Na seção intitulada *Crônicas musicais parisienses* – apanhado de críticas escritas para a *Revista de Portugal* entre outubro de 1937 a setembro de 1939, quando o compositor residia e estudava em Paris, os primeiros parágrafos de “Vitalidade da música moderna”, redigido sob a perspectiva da iminente eclosão da guerra, descrevem com um misto de esperança e incerteza a temporada anterior de concertos:

Um espírito exageradamente pessimista ou facilmente sentimental [...] encetando neste momento, ao cabo de oito dias do que será possivelmente a segunda Grande Guerra, uma crônica (um pouco atrasada, é certo) da última temporada musical parisiense, que se revelou excepcionalmente importante, não se furtaria a declamar sobre o facto os tristes e retóricos lugares comuns de uma filosofia lúgubre, matando-nos o bicho do ouvido com aproximações, analogias, símbolos a propósito ou a despropósito da cultura e da civilização, e onde não faltariam os «cantos de cisne», e os «lampejos finais», e outras lindezas do mesmo estilo que as circunstâncias pareciam justificar.

Ora, por muito trágicos que sejam os acontecimentos presentes, por mais que o seu desenrolar faça sofrer todos aqueles que não dedicam um culto à força bruta e não divinizam um homem. só porque esse homem grita e mente mais e mais despidoradamente do que o que pode tolerar a bitola humana, por maiores que sejam as surpresas que a história nos vai reservar, por muito longa forçará, porventura, a cultura e a manifestação dos autênticos valores espirituais - ninguém pode duvidar um só instante de que a vitória final, apesar de todos os sacrifícios que ela vai custar, pertencerá a estes, e que a negra ameaça que sobre eles pesava será varrida de sobre a face da terra como algo atrozmente hediondo, execrável (LOPES-GRAÇA, 1943, p. 238-239).

De maneira geral, o artigo, publicado no nº 9, de janeiro de 1940, concentra-se mais em questões musicais - tais como a relação dos compositores com a música de seus países de origem, a evolução das linguagens individuais e a articulação entre as diferentes linguagens artísticas em obras como balés e óperas - não diretamente no contexto político.

Em “No 2º ano da morte de Ravel”, publicado originalmente no nº 647 da revista *Seara Nova*, de 6 de janeiro 1940, Lopes-Graça descreve o compositor, ao mesmo tempo, como um

⁹ Mário de Andrade possuía um exemplar da coletânea em sua biblioteca, com dedicatória do autor, datada de novembro de 1943 [MA 780.4 G729m]. Não há anotações ou marcações de leitura no corpo do texto, tampouco ficha de leitura referente a essa obra no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros - USP.

músico pouco profundo e de um “classicismo vivo e dinâmico, que tira a sua substância e a sua força das profundezas da vida e do homem” (LOPES-GRAÇA, 1943, p. 116). Esse último aspecto antecipa o retrato do compositor como um artista “que passava por um aristocrata requintado” mas que se empenhava na difusão de “música verdadeira” ao povo, em vez de “trivialidades” que seria apresentado seis meses depois na mesma revista, em “Homenagem à música francesa na pessoa de Darius Milhaud”, discutido na seção 1.1 deste artigo. No texto em questão, Ravel seria referido como aquele “a quem a morte relativamente recente poupou a dolorosa provação da catástrofe atual” (LOPES-GRAÇA, 1941, p. 113)¹⁰.

Não foi o tema, mas sim as “trágicas circunstâncias que enlutam a Europa e o mundo civilizado” (LOPES-GRAÇA, 1943, p. 135) que levaram a estreia mundial da *Rapsódia Portuguesa*, de Ernesto Halffter - originalmente destinada a um festival francês cancelado devido à entrada do país na Guerra - a se dar em Portugal. É esta contextualização, logo ao início, a única relação desta crítica, originalmente publicada no nº 672 da *Seara Nova*, de 29 de junho de 1940, com os recentes acontecimentos políticos. No mais, o texto, que aponta Halffter como discípulo e continuador do “nacionalismo essencial¹¹” de Manuel de Falla, centra-se em questões relacionadas a estilos nacionais, à abordagem não pitoresca de temas populares, às relações entre a música portuguesa e espanhola (e da andaluza com o resto do país), além de passagens mais técnicas, referentes ao desempenho da pianista solista, coerência estrutural da obra e aspectos de instrumentação e orquestração.

Em texto originalmente publicado no número 768 da *Seara Nova*, de 2 de maio de 1942, Lopes-Graça trata, na crítica à primeira audição portuguesa da Sinfonia de *Matias, o pintor*, de Hindemith, da questão do humano na arte. O autor começa por lembrar as circunstâncias da “gorada” estreia alemã da obra, prevista para ser regida por Furtwängler e interdita pelos

¹⁰ O alinhamento ideológico e a obra de Ravel foram objeto das mais diversas interpretações, segundo o ponto de vista político adotado pelo autor ou veículo de imprensa (FULCHER, 1995, p. 30, 2005, p. 252-255). Na repercussão de sua morte, em 1937 o compositor foi retratado pelos pró-fascistas como um “mágico da música”, um artista cuja sensibilidade e profundidade – num sentido espiritual, teria sido minimizada pela Frente Popular. Foi também marcante na ocasião o antissemitismo dessa corrente dirigido ao ministro da Educação Jean Zay, do Partido Radical Socialista - que lhe prestou uma homenagem fúnebre posteriormente publicada num número de *La Revue Musicale* a ele dedicado - e a músicos judeus com quem o compositor colaborou, como a cantora Madeleine Grey.

¹¹ Lopes-Graça denominava “nacionalismo essencial” o desenvolvimento de composições a partir de material musical de tradição oral considerando seu contexto cultural e seus elementos harmônicos, melódicos e rítmicos. Tratava-se, segundo Mário Vieira de Carvalho, (2012, p. 160), de aproveitar as potencialidades expressivas do material, respeitando a sua identidade, explorando, quando presentes, o modalismo e os arcaísmos, sem a tentativa de adaptação à harmonia tonal europeia, buscando pontos de contato entre as estruturas tradicionais e a música moderna de concerto.

nazistas, evento que teria culminado na adesão do regente ao partido e no exílio voluntário do compositor.

O significado simbólico da ópera, segundo o crítico, seria “o da missão que incumbe ao artista de ajudar com a sua arte a esclarecer e a libertar os humildes de toda a opressão” (idem, p. 152). Mais do que a esse aspecto, Lopes-Graça atribui a maior “acessibilidade” da obra - termo que ele próprio considera questionável – a um amadurecimento do compositor, uma “depuração de meios”, sem se ensimesmar na técnica ou tampouco fazer concessões de facilidade. Apesar de inspirada em quadros do personagem principal, o pintor Matias Grünewald (1470-1528), trata-se, em seu entender, de música evocativa – e comovente, sem ser meramente descritiva.

Na seção “Notas sobre as escolas musicais contemporâneas”, que compreende artigos publicados na *Seara Nova* entre os anos de 1939 e 1944, Lopes-Graça reflete mais diretamente sobre as consequências da Segunda Guerra sobre o contexto musical de diversos países, a maioria envolvidos no conflito.

Ao comentar uma conferência-concerto de Alfredo Casella no Instituto de Cultura Italiana de Lisboa, intitulada “Música contemporânea italiana e seus problemas” (nº 645 da revista, de 23 de dezembro de 1939), afirma que a música do país se encontra, desde Verdi, em “decadência”, “declínio espiritual”. É interessante observar, a esse respeito, as ácidas observações a seguir:

Depois de ouvir uma obra como as Festas romanas, por exemplo, de Respighi, onde parece culminar a estética musical fascista, só duas atitudes restam a todo verdadeiro músico: escutar um Fado ou um Quarteto de Schönberg. isto é, tomar contacto com as duas soluções extremas da música: a solução a que poderemos chamar de pura irresponsabilidade instintiva, que é a do Fado, e a solução de alta especulação intelectual, que é a do Quarteto de Schönberg. Qualquer destas soluções representa, na sua esfera, um estado mais puro, uma maior autenticidade, um carácter de mais elevada necessidade do fenómeno musical do que o famoso poema sinfónico de Respighi, do que a Suite de *La Donna Serpente*, de Casella, do que o Prelúdio de *Lo Straniero* e o *Rondó Veneziano*, de Pizzetti, ou do que o *Tango*, de Sonzogno, que tem, ao menos, a virtude de poder ser dançado pelos amados do género. (LOPES-GRAÇA, 1943, p. 190-191).

A parte intitulada “Música Francesa” originou-se da crítica ao programa de um concerto da Orquestra Sinfônica Nacional, publicada no número 651 da *Seara*, de 3 de Fevereiro de 1940. O texto desenvolve-se a partir da oposição entre presença e ausência de escolas nacionais no contexto da guerra. A escola francesa moderna é apontada como a única digna desse nome, dada sua continuidade, “consistência orgânica” e “unidade de pensamento”, mesmo englobando tendências tão diversas e contrastantes, como o “franckismo, o impressionismo debussysta, o

“realismo” dos “Seis”, o neo-classicismo etc.” Apesar de definir tal escola como “centralizadora [...] das forças e das tendências que conduzem a música há meio século”, observa, em nota de rodapé na versão da coletânea, que escreveu a crítica em fevereiro de 1940, antes, portanto, do “trágico colapso da França, que afectou, naturalmente, o seu grande movimento de criação musical, embora seja ainda cedo para fazer vaticínios fúnebres” (p. 165). Ainda em relação à música francesa e ao contexto da guerra, é importante notar, mais adiante, em seu comentário sobre o franckismo ter levado a uma reflexão sobre as características e limites da música francesa, o uso hesitante do termo “qualidades raciais”, seguido da observação de que a palavra se teria tornado “de um uso tão equívoco, para fins, aliás, bem pouco equívocos...” (p. 167). Cabe ainda lembrar – assim como também faz o autor - que a obra de maior destaque no concerto gerador desta crítica foi o *Concerto para a mão esquerda*, de Ravel, escrito para o pianista vienense Paul Wittgenstein, que havia perdido o braço direito na Primeira Guerra.

Na música alemã, as únicas figuras de destaque após Wagner seriam, a seu ver, Richard Strauss e Hindemith, este último com atuação bastante prejudicada “pelo hitlerismo do 3º Reich, inimigo declarado dos valores modernos” (p. 162).

Quanto à música italiana, o panorama é o mesmo apontado no artigo de 1939, com ressalvas ao “labor de um Malipiero [...] mais qualificado músico da Itália fascista”. Em contraste com a unidade valorizada na música francesa, Lopes-Graça vê uma música que “agoniza num ecletismo de verdadeira decadência” Consumado o *Anschluss* e exilado o “mestre” Schoenberg, a música austríaca teria perdido o vigor dos “tempos heroicos da cruzada atonalista”. (p. 163). A Inglaterra estaria ainda “despertando de um sono secular”, longe de adquirir a fisionomia própria que possuía no período elizabetano.

Quanto à música russa, o crítico destaca a ruptura estética decorrente da Revolução, que teria levado ao afastamento do genial Stravinsky e deixado Prokofieff como único nome forte no país. Shostakovich, que será tema das duas seções seguintes deste nosso artigo, é aqui apontado nesse momento como um nome que “começou a tomar relêvo, mas sobre cuja personalidade artística os critérios se acham ainda divididos.” (p. 164).

Lopes-Graça chama ainda a atenção para a música húngara e espanhola – esta última bastante prejudicada após a Guerra Civil – através sobretudo dos esforços de Bartók e Manuel de Falla em “criar uma cultura musical autónoma” (p. 164).

Sobre a música inglesa e o contexto da guerra, a partir da crítica a concertos do Círculo de Cultura Musical regidos por Malcolm Sargent e com Guilhermina Suggia ao violoncelo, publicada no nº807 da *Seara*, de 30 de Janeiro de 1943, apenas uma brevíssima referência a acusações de wagnerismo na música de Gustav Holst, com as quais Lopes-Graça não concorda (p. 185), e um comentário sobre a “largueza de vistas” e “senso político” na inclusão de uma sinfonia de Brahms no programa, apesar de achar que tirou espaço de importantes nomes contemporâneos ingleses (p. 186).

O trecho dedicado à música espanhola consiste na republicação de uma crítica a concertos da Orquestra Nacional de Madrid no Teatro São Carlos, publicada no nº 818 da *Seara Nova*, de 17 de abril de 1943. Lopes-Graça lamenta o enfraquecimento da atividade musical no país vizinho em decorrência da Guerra Civil, que teve como consequência a migração de muitos artistas opositores ao regime vencedor, entre eles o já citado Manuel de Falla, que se encontrava na Argentina.

3. A Sinfonia dos Tempos Modernos

Do outro lado do Atlântico Mário de Andrade falava sobre a guerra e sobre o engajamento dos artistas através de jornais e em palestras, acompanhando os desdobramentos da situação política do Brasil, e vertendo muitas de suas expectativas para o plano lírico. Escreve poemas, crônicas, um libreto para ópera, escreve cartas. Tornara-se conhecido nacionalmente devido, entre outros, a suas iniciativas no plano da gestão cultural, à frente do Departamento de Cultura do Município de São Paulo (1935/1938), fato marcante e bastante estudado¹². Não menos estudada foi sua participação no gabinete do Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, cidade para onde migrou após a saída intempestiva da instituição paulista¹³. Na capital federal ele permaneceu entre o segundo semestre de 1938 e março de

¹² Vide, a respeito, Patrícia Raffaini. *Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo: Humanitas, 2001, Roberto Luiz de Barbato Jr. *Missionários de uma utopia nacional-popular*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004, Carlos Sandroni. *Mário contra Macunaíma*. São Paulo: Vértice, 1988, Carlos Augusto Calil e Flávio R Penteadó (orgs.) *Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura*. São Paulo: Prefeitura de S. Paulo; Imprensa Oficial, 2015 e Flávia C. Toni. *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, [1985].

¹³ Vide, a respeito, Simon Schwartzman, Helena M Bomeny e Vanda Maria R Costa (orgs) *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, São Paulo, Edusp. 1984.

1941 regressando a São Paulo com poucos vínculos com a Musicologia, o que contrasta com o pesquisador disciplinado que mergulhara nos estudos de nossos cantos e danças após viagem de campo em 1928. Ou seja, o estudioso que se debruçou metodicamente sobre os bailados e cantigas trazidos do Norte e Nordeste, e que cederá espaço para o gestor cultural que em 1935 passou a dirigir o Departamento de Cultura, não retoma suas pesquisas com o mesmo ânimo após o período de viver na Capital Federal. O contraste salta aos olhos quando se leva em conta também o “aluno” aplicado que, discípulo de Dina Lévi-Strauss, preparara o ensaio *O samba rural paulista* como trabalho de conclusão do curso da Sociedade de Etnografia e Folclore (ANDRADE, 1975).

Essa fase de vida de Mário de Andrade, ou seja, o período que compreende a fundação do Departamento de Cultura (1935) até a morte dele, em fevereiro de 1945, tem sido abordada, entre outros, pela magnitude que o intelectual alcançara entre seus contemporâneos. De um lado, foi dito, as realizações no plano da cultura contemplando a inclusão de públicos e a diversidade das apresentações; de outro, o engajamento político no manejar verbas para projetos que miram o presente e o futuro, mas sem perder de vista a participação do Brasil no plano internacional. Às vésperas da eclosão da guerra, em 1939, Mário de Andrade já apresentara seu Curso de Filosofia e História da Arte, no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, de curta duração, cuja primeira aula, *O artista e o artesão*, revelou um pensamento amadurecido em função do emprego da arte como uma das formas de melhoramento da vida dos seres humanos.

Em março de 1941, de volta a São Paulo, passa a dedicar bastante tempo às pesquisas para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e retoma projetos antigos voltados para a organização de seus poemas.

Só em 1942 Mário de Andrade reassumiu as aulas no Conservatório Dramático e Musical discutindo o papel da obra de F. Chopin de forma crítica (ANDRADE, 1963, p. 135-165). Nessa mesma ocasião preparou a conferência a ser apresentada em abril, o balanço corajoso conhecido como *O movimento modernista* (ANDRADE, 1974, p. 231-255), no palácio do Itamarati, Rio de Janeiro, a convite da Casa do Estudante e, semanas depois, repetida na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo.

A reflexão em torno da função social do artista, somada a uma crítica a respeito da discriminação racial que eclode em seus escritos sobre o negro no Brasil¹⁴ estão certamente na base de sua recusa quando convidado para viajar para os Estados Unidos, tanto a convite do Congresso Afro-Brasileiro no Haiti, quanto da Fundação Rockfeller. O intelectual organizava seus estudos para escrever o libreto de *Café*, uma ópera coral, ambientada em vários locais distintos geograficamente, como a lavoura, no campo, onde se faz o escoamento do produto, nos armazéns, no porto e no ambiente político da cidade grande, como uma Câmara de Deputados, situações propícias para se variar a caracterização da música também. Mas o ponto culminante da trama, aquele que surge em primeiro lugar e de forma mais nítida, é a revolução popular, vitoriosa, levando à destituição do Governo. Na correspondência que enviou a Francisco Mignone, que vivia no Rio de Janeiro, acompanha-se a gênese da ópera a ser composta “a quatro mãos”. A escolha do músico se deve em parte porque, convivendo no Rio de Janeiro, entre 1938 e 1941, os dois alimentavam muitas afinidades ideológicas, proximidade que não mais existia com tal intensidade entre ele e Camargo Guarnieri.

Quase simultaneamente às primeiras anotações para o libreto, a 20 de julho de 1942 a *Sétima Sinfonia*, op. 60, de Dmitri Shostakovich (1907-1975), foi irradiada mundialmente a partir dos Estados Unidos e Mário de Andrade, como muitos ouvintes da América do Sul, conseguiu escutar apenas uma parte da obra. Iniciada no ano anterior, era muito aguardada pelos músicos e pela crítica, pois sua encomenda estava intimamente relacionada ao cerco das tropas alemãs à cidade de Leningrado, que batiza a obra sinfônica. De fato, a mídia ajudou a criar um “thriller” em torno da composição estreada a 5 de março de 1942 por Samuel Samossud à frente da Orquestra do Teatro Bolchoi, em Moscou. Após a estreia foi montada uma “força tarefa” para a microfilmagem de cerca de 2500 páginas, cujos negativos, empacotados em Cubichev chegaram de avião militar em Teerã, viajaram de carro até o Cairo e, de lá, desembarcaram nos Estados Unidos. Mas a primeira apresentação nas Américas acabou sendo feita por Arturo Toscanini que só liberou a partitura para os demais regentes no mês de outubro, após regê-la três vezes à frente da National Broadcasting Company, para a venda de bônus para a defesa nacional (FREEMAN, 1991). A obra fora qualificada de “A Sinfonia dos Tempos Modernos” pelos seus primeiros ouvintes, mesmo antes de sua estreia no hemisfério ocidental. Os aplausos foram acompanhados da avaliação de que a obra era uma “expressão autêntica do

¹⁴ Veja-se, a respeito, os ensaios Cinquentenário da Abolição, A superstição da cor preta e Linha de cor, In: ANDRADE, Mário de. Aspectos do Folclore Brasileiro. Estabelecimento do texto, apresentação e notas de Angela Teodoro Grillo. São Paulo: Global, 2019.

espírito de luta dos povos amantes da liberdade contra o barbarismo do ‘eixo’” e “aclamada como a descrição musical de um episódio palpitante da história contemporânea, e um juramento eloquente e um desafio enérgico lançado contra as hostes invasoras.”¹⁵

Vale transcrever a fala do compositor pela rádio: “Isto não quer dizer que a obra seja uma imitação da guerra, em forma gráfica. A minha ‘Sétima Sinfonia’ é dedicada aos modestos cidadãos russos, que se converteram em heróis da sua pátria. Este é o tema fundamental”.

Entretanto, o autor russo já era conhecido dos norte-americanos, uma vez que Leopold Stokovski regia costumeiramente as sinfonias de números 1 e 5, e coube a ele comprar os direitos autorais para que a Orquestra da NBC pudesse estrear a obra recém-criada o que, foi visto, não se verificou. Mário de Andrade acompanhará algumas dessas situações da vida musical norte-americana através de Camargo Guarnieri que, em 1942, aos 39 anos de idade, tendo regressado de Paris em 1939, aceitara o convite do governo norte-americano para visitar o país. Embarcando para os Estados Unidos a 29 de outubro de 1942, ainda teve tempo de perceber o quão Shostakovich era popular na terra de Tio Sam. Só no último trimestre do ano escutou três vezes a *Leningrado*, dentre outras sinfonias dele, mas em carta admite não gostar do compositor. Confessou a Mário de Andrade:

Há um lado banal na música dele, detestável. Quando Toscanini dirigiu pela primeira vez a 7ª, ouvi pelo rádio. A impressão que me ficou não se modificou com as outras audições. É um trabalho bastante desigual. O primeiro movimento é o melhor dos quatro. Assim mesmo, aquela marcha é grande como tudo. Não acaba mais! Essa vontade de chegar ao público é sempre perigosa para um compositor. Do simples ao banal, o pulo é pequeníssimo. E Shostakovich é banal, querendo ser simples. (...) O sucesso dele aqui é um fenômeno político, isso não há dúvida. A crítica tem metido o pau nele. É engraçado. Quando a gente ouve pela primeira vez a música desse camarada, gosta, pela invenção fácil e dos enfeites orquestrais. Na segunda audição já a coisa começa a enjoar, por causa da repetição dos mesmos processos. Também como forma, há coisas a se desejar. (...)” (Carta de 1º de janeiro de 1943.)¹⁶

A 28 de janeiro Mário de Andrade respondeu a Guarnieri, aparentemente focalizando apenas o músico russo. Declarou, de início, que, além de discordar do amigo, gostava do autor da *Leningrado* e considerava que suas “lutas estético-sociais” eram terríveis. Para Mário, no entanto, Dmitri Shostakovich estava ciente de tais lutas e acreditava leal o seu intuito. Pessoalmente, ele não gostara do final da *Sexta Sinfonia*, achou-o banal, mas louvava o

¹⁵ ESTREIA da “Sétima Sinfonia” de Chostacovich. Recorte extraído de periódico por Mário de Andrade, sem autor, identificação de fonte ou data. Fundo Mário de Andrade, Fichário Analítico, número MA-MMA-048 1142, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

¹⁶ Correspondência Mário de Andrade – Camargo Guarnieri, In: SILVA, Flávio (Org.). Camargo Guarnieri: o tempo e a música. São Paulo; Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, Funarte, pp. 289-290, 2001.

empenho do músico ao “fazer uma música ‘erudita’ mas que seja tão ‘fácil’ que seja popularmente compreensível pelas massas, porém ‘fácil’ e não ‘banal’, como por [exemplo] é fácil um *Dorme, nenê* sem que seja banal por isso.” No seu entender, o fazer música “pras grandes coletividades” estava na origem tanto dos problemas, quanto das soluções daquele artista. A isso ele atribuía a eleição dos temas, as escolhas dos elementos rítmicos – muitas vezes associados à marcha – a aproximação coreográfica e dos hinos, bem como o emprego das cordas para a exposição dos temas. Ele confessou conhecer as sinfonias de números um, cinco, seis e o final da de número sete – chegou a ficar assombrado com sua força dramática (op. cit., p. 296).

Aliás, na mesma carta, Mário de Andrade encontrou uma brecha para contar a Guarnieri que, em conversa recente com Cláudio Santoro, descobriu que esse também não gostava da música de Shostakovitch. Na oportunidade, aliás, o intelectual experiente se valerá do episódio para contar para o amigo paulista mais alguma coisa a respeito do músico russo.

Santoro estivera em São Paulo e o procurara para mostrar suas composições, encontro que teria tido a duração de uma hora a uma hora e meia deixando no escritor a impressão de uma personalidade pretensiosa e apostando muito em si mesmo, “dizendo logo de saída uma porção de bobagens arquiconhecidas sobre música nacionalizada” (p. 297). E confessou ter aproveitado a rejeição do músico ao autor da Sinfonia *Leningrado* para dizer “que os problemas da arte não eram só problemas de individualismo”, o que provocou grande embaraço. Adiante, ele reproduz pergunta e resposta entretida com Santoro: “Imagine [você] que a horas tantas perguntei a ele: Mas então [você] acha que o artista só tem que se preocupar com as exigências de sua personalidade e nada mais, e ele respondeu que estava convencido disso. Então aludí apenas a uma humanidade à espera de arte e ele encafifou [...]”(p. 298).

3.1. “A música ‘modernista’ da sociedade burguesa contemporânea”

A reflexão sobre as terríveis “lutas estético-sociais” de Shostakovich permanecem como um tema em latência durante os meses seguintes. Professor de estética, de história da música e crítico de arte, entre tantos ofícios, Mário de Andrade trabalhava em torno de certos paradigmas ao discutir a obra de um compositor. Foi o que ele observou ao escrever para o amigo Guilherme de Figueiredo que se iniciava no ofício de crítico de música. Mais importante do que discutir o belo, o crítico de arte deveria perceber o funcionamento da beleza, no ser humano, na natureza, na obra de arte e na arte. O profissional precisaria ter uma noção sobre a função da arte “em

relação ao ser, à humanidade, à cultura, à civilização.” Da mesma forma, precisava ter noção sobre como ela age dentro de uma sociedade e entre as classes sociais e era preciso “ter um nomenclamento, pouco importa qual, do artista como ser individual e como ser coletivo, como ele funciona em relação a si mesmo, a uma sociedade, a uma época histórica, à humanidade. [...]” (ANDRADE, 1989, p. 64).

E foi Guilherme Figueiredo que o convidou para escrever sobre Dmitri Shostakovich, em outubro de 1943, no formato de um Prefácio para uma biografia de autoria de Viktor Seroff (1902-1979), recém-publicada, a ser traduzida pelo intelectual carioca. Mário de Andrade aceitou o convite, mesmo pedindo dois meses e meio para a conclusão da tarefa e confessando não dispor de muitos dados sobre o músico russo. Pretendia falar a respeito da “funcionalidade do artista”¹⁷ mas, será visto, seu repertório para o assunto não era nada pequeno.

O ano de 1944 inicia com fôlego novo para escrever sobre o compositor, embora o poeta confessasse achá-lo “antipático de cara”¹⁸, provavelmente se referindo à foto publicada na versão em inglês do livro consultado na Discoteca. A edição de 1945, pela empresa “O Cruzeiro”, traz uma foto do compositor logo após a abertura de Guilherme de Figueiredo. A foto de Dmitri, em três quartos, do busto para cima, olhando para o infinito, com terno e gravata proeminente, cabelo bem penteado e óculos com lentes redondas apoiado em nariz adunco, talvez traduza uma personalidade ativa, pelo fato de não encarar os leitores de frente¹⁹. O contraste se estabelece pela presença de outras cinco imagens, dos parentes, a maior parte olhando frontalmente para a câmera, e com cenas menos formais, embora quase todas sejam tiradas em estúdio.

A partir de 4 de maio de 1944 Mário de Andrade estreava nova série em seu Mundo Musical, apelido do rodapé assinado no jornal *Folha da Manhã*, com o capcioso título de *O Banquete*, uma vez que, pelo nome, o leitor é levado de imediato a pensar que o jornalista escreveria sobre o clássico de Platão. Discutir os destinos da música de concerto no Brasil evocava projeto antigo do musicólogo quando, em 1926, ele pretendia escrever sobre o tema a partir de um diálogo entre professor aluno, chamados de Sebastião e Lusitano, ao sabor das “artinhas” de antigamente, esboço rejeitado quando em 1928 ele passou a limpo as notas para entabular seu *Ensaio sobre Música Brasileira*. Como ele contou em carta a Manuel Bandeira

¹⁷ Op. Cit., p. 80. Carta de 12 de outubro de 1943.

¹⁸ Op. Cit., p. 88. Carta de 10 de fevereiro de 1944.

¹⁹ A foto, de 1937, pertence à coleção Lebrecht.

no dia 7 de setembro de 1926, nada restou daquele manuscrito apelidado de *Bucólica sobre Música Brasileira*, a não ser a valorização do formato de perguntas e respostas entre professor e aluno, formato adotado, por exemplo, nas situações em que Pastor Fido e Janjão conversam sobre música, dessa vez, n' *O Banquete*.

181

Nas cartas escritas para Guilherme Figueiredo o assunto que o entretinha no periódico paulista só voltou à cena em novembro de 1944, pois em seu romance, a música do Brasil é discutida sob vários ângulos entre os personagens durante almoço na casa da milionária Sarah Light. Felix de Cima e Siomara Ponga completam o quadro de convidados. Mas foi nesse mesmo período que a “questão” Shostakovich voltou a frequentar a correspondência dos dois críticos, uma vez que, contando com a liberdade de escrever sobre vários assuntos, Mário dedicou o quinto capítulo da série, *Vatapá*, a assuntos que poderiam ter sido abordados também no Prefácio para o livro de Seroff. A cronologia dos dados explica as coincidências nos planos das duas obras porque *Vatapá* foi iniciado no dia 2 de novembro e se estendeu até 11 de janeiro de 1945, ou seja, ao longo de oito semanas, uma vez que o escritor nada publicou durante 3 semanas de novembro. Não é o caso, aqui, de confrontar o capítulo do *Banquete* com o Prefácio encomendado por Guilherme Figueiredo, mas cabe perceber as formas pelas quais os projetos estão interligados, uma vez que está em pauta a discussão sobre a “música nacioná” (ANDRADE, 1989, p. 130), tanto a do Brasil, quanto a da União Soviética.

Metódico para o estudo e preparando-se para escrever a respeito da música de Shostakovich, Mário de Andrade esquadrinha entre suas revistas as matérias de interesse como *La Revue Musicale*, *Musica d'Oggi*, *Anbruch*, *Musical Quarterly*, *Music and Letters*, *Monde Musicale*, abrangendo os anos de 1920 a 1937. A partir desse levantamento o musicólogo primeiramente elenca um programa de concerto e 27 artigos, indicando apenas datas e números de páginas, em duas folhas manuscritas a lápis. Numa segunda fase, distribui as referências bibliográficas em folhas separadas, registrando as palavras-chave: Músicos Soviéticos; História, Sinfonismo; Educação Musical; Música Interessada / Educativa / Política; Rússia – Músicas do Passado; Generalidades e Música Soviética - Prós e Contras.

A 29 de outubro de 1944 Figueiredo escreveu uma carta longa para o musicólogo falando sobre a tarefa assumida com a empresa O Cruzeiro e confessou não sentir nenhum entusiasmo pela obra de Seroff, considerando-a, de fato, uma “tolice” e, é sabido, foi escrita a partir de depoimentos feitos por uma tia do compositor que morava nos Estados Unidos. Mas a crítica recaiu com maior ênfase na ausência de “profundeza crítica” sobre as obras do músico e,

mesmo, da falta de significado social. O meritoso, em seu entender, residia no fato de se poder conhecer alguns aspectos sobre a vida de um artista da União Soviética ou sobre como vivia uma família russa. Assim, como a função de um tradutor não lhe permitia “consertar o livro”, solicitou a Mário de Andrade que, se possível, contasse ao leitor que Figueiredo não era o autor do texto e que seu papel não implicava solidariedade com o que estava escrito. O amigo paulista cumpriu a incumbência com delicadeza e “assinou” o recado esclarecendo o leitor (SEROFF, 1945). Guilherme estava ciente de que o livro pegara carona no sucesso da *Sétima Sinfonia* e reconhecendo a ausência de “qualquer estudo interpretativo”, sugeriu a Mário de Andrade fazê-lo no Prefácio²⁰.

A 5 de novembro Mário de Andrade respondeu ter imaginado que o projeto de Guilherme fora deixado de lado levando-o a colocar “todas as notas, notinhas e notícias, dentro do capítulo ‘Salada’” do Banquete, mas ainda cabe localizar a quais apontamentos o escritor se refere. Apesar do leitor só ter acesso ao início de ‘Vatapá’, no capítulo seguinte o cronista pretendia tratar da música internacional. Além disso, lhe era impossível retomar a tarefa antes do mês de janeiro, apesar de sua vontade de fazer um prefácio melhor do que o livro de Seroff que considerava ruim. Mas nos dois textos do segundo semestre de 1944, o Prefácio e *O Banquete*, é evidente a preocupação do crítico de música com as soluções para problemas artísticos da música moderna no sentido da música contemporânea ao tempo dele. Ele queria trazer à discussão a função social do artista e discutir maneiras pelas quais ele poderia se opor à vida burguesa, pois o professor de História da Música do Conservatório também precisava rever os tratados que discutiam a música canônica do passado. Para tanto, foi visto, ele precisava de tempo para se atualizar.

[...] Vamos por os pontos nos ís. Se vocês podem esperar até fins de janeiro, mando o prefácio. Prefácio (guardei sua carta com as notas) em que me referirei ao ruim do Seroff; darei alguns documentos importantes sobre o Chostacovitch que creio não estão no livro, e sem fazer análise técnica nem muito profunda (carecia estudar mais) me referirei às propriedades e fisionomia da música social do bichão. [...] (ANDRADE, 1989, p. 133).

O trabalho teve início em janeiro, quando Mário de Andrade “põe a mão na massa” e às vezes mencionava, às vezes se detinha em várias obras: as Sinfonias de números 1, opus 10; 2, opus 14, “Para Outubro”; 3, opus 20, “Primeiro de Maio”; 5, opus 47; 6, opus 54; 7, opus 60, Leningrado “(de que aliás só conheço o Final)”(SEROFF, 1945, p. 19); o Quinteto [para piano,

²⁰ Carta de Guilherme Figueiredo a Mário de Andrade datada de Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1944. Fundo Mário de Andrade, Série Correspondência, MA C CPL 3061, Arquivo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

opus 57]; o Quarteto n. 1 opus 49; Concerto n. 1 para Piano, opus 35; Lady Macbeth de Mtsenzk, opus 29; Bailado Idade de Ouro opus 22; Vinte e quatro Prelúdios para piano, Opus 34; Três Danças Fantásticas opus 5 para piano, Polca Satírica do Balé The Bolt, opus 27.

Se a escrita agora fluía, a 7 de fevereiro Mário de Andrade ainda alimentava muitas dúvidas em relação ao sentido de sua análise, embora gostasse de algumas coisas que não chegou a nomear: “(...) Em primeiro lugar vamos estabelecer uma coisa: com esta cabeça minha fora do lugar, sucedeu que tive a ousadia enorme, um pouco sem propósito convincente, de procurar de que maneira resolver seu problema musical comunista. Sucedeu com isso que algumas vezes faço considerações sociais me colocando do ponto-de-vista comunista. (...)” (op. cit., p. 153).

A autocrítica levou-o a solicitar a Figueiredo que o texto fosse lido por ele mesmo e por Moacir Werneck para que apontassem o que estava confuso e o que estava “positivamente errado” deixando passar, apenas, o que fosse discutível. O artista russo foi apresentado como um “compositor de música para o povo numa comunidade sem classes”, aquele que construiu “uma arte que funciona política, nacional e esteticamente para uma comunidade proletária” (SEROFF, 1945, p. 11). Mas para explicar a popularidade alcançada por Shostakovitch, o musicólogo brasileiro lançou mão de uma interpretação em estreita relação com o seu tempo, classificando-o como “fruto genial das circunstâncias do progresso mecânico que modificaram a manifestação, e conseqüentemente a concepção da arte da música, neste século” (p. 12). Ele estava se referindo ao disco, ao rádio, ao cinema “e demais instrumentos mecânicos”, que modificaram a qualificação da música erudita tornando-a acessível a todos, e sabia não ser o primeiro a afirmá-lo. A nova parafernália teria barateado a audição da música erudita e a levado para “todos os ambientes”, inclusive forçando “a sua aceitação pelas classes inferiorizadas.” Ao lado do cinema, tomou o papel do teatro da antiguidade adquirindo “a mesma concepção educativa e dirigente do teatro. No caso da sociedade atual: uma concepção imediata e conscientemente política” (p. 13).

Eis o ponto que lhe interessava discutir, ou seja: qual a funcionalidade “político-comunista que a obra de Chostacovich possa ter.”, sobretudo porque o compositor empregava gêneros e formas tradicionais “do mundo burguês” (p. 15). Para Mário de Andrade ocorria uma conjugação de dois fatores principais: de um lado, o emprego de gêneros tradicionais da burguesia que, graças à “música mecânica” já estavam se “tradicionalizando”; de outro, o “reemprego” desses mesmos gêneros era “uma revolta consciente, de intenção coletivizadora,

contra a música ‘modernista’ da sociedade burguesa contemporânea” (p. 17). O escritor acreditava até que o emprego de tais gêneros, além de simbolizarem o repúdio do artista aos princípios estéticos individualistas da burguesia, era também “um aproveitamento muito hábil de soluções que a música mecânica está tradicionalizando, ‘folclorizando’ no povo.”

Adiante, retomando a questão do emprego de elementos burgueses pelo compositor, apostava que ele teve “a intenção de criar uma música política e popular” (p. 18), embora ainda não se detivesse em nenhuma peça especificamente. Mas a discussão se adensou quando o musicólogo passou a discutir se Shostakovich deveria ou não desistir de sua herança musical burguesa e de todo o tesouro musical do Cristianismo, criando música individualista, ou se deveria aderir à música folclórica, sem cair na banalidade. O que o escritor almejava era discutir qual música poderia expressar melhor a “funcionalidade moral”, “o Ethos da arte da música” e ele acreditava que a obra do autor russo atingira esse patamar (p. 25). Ethos é entendido por ser originado tanto na psicologia quanto “na experimentação dos elementos construtivos da arte e da música”, tem base terapêutica “verificada e provada pela experiência”, o que possibilita o reconhecimento e determinação de “elementos éticos na obra do compositor comunista.” Finalmente, é por onde se pode afirmar que da arte de combate, do início de sua carreira, a música dele passara a ser arte de afirmação, onde os exemplos são as sinfonias de números um e cinco, ou mesmo a de número 7.

E foi o ethos que a música da burguesia capitalista perdeu – salvo no emprego dos hinos nacionais – e, tendo-se em conta o afastamento entre as classes dominantes e dos dominados, ao longo da história, a arte tornou-se antiética, “purista, refinadíssima, e a que a aeridade e incerteza do Impressionismo, ou a misteriosa incompreensibilidade técnica (pra me referir só à música) do modernismo, desfibrava, sensualizava, e sobretudo afastava depreciativamente, impedindo qualquer fixação ética do povo” (p. 30).

4. Lopes-Graça e Mário leitores e autores – considerações sobre o *Shostakovich* de Seroff e a *Introdução à Música Moderna*

Conforme referido anteriormente, Lopes-Graça possuía um exemplar da tradução brasileira do livro de Seroff por Guilherme Figueiredo, com prefácio de Mário de Andrade. Várias marcações ao longo do livro dizem respeito à formação política de Shostakovich e a

questões relativas à música engajada, também caras ao prefaciador²¹. Para além de marcações em números romanos, que dizem respeito a correções de ordem na encadernação de páginas, as anotações marginais de Lopes-Graça no prefácio de Mário são frequentemente muito sutis, em alguns pontos deixando mesmo dúvidas sobre sua intencionalidade. Uma delas, no entanto, relaciona-se estreitamente à questão da banalidade na obra do compositor, presente na correspondência de Mário com Guarnieri. No trecho, o banal é associado aos momentos musicais de grandiloquência e efusividade gratuitas, ao passo que a mensagem da introspecção é valorizada.

E não será na arrogância dos seus alegros, nas suas marcialidades coletivistas, na vulgaridade popularisca, desadoradamente afirmativa dos seus finais, que eu iria buscar as provas desse sentimento de convicção, que leva não só a superar quaisquer fracassos transitórios, mas até mesmo a ignorar a noção do fracasso. Nem mesmo será na alegria efervescente do Quarteto em Do, nem nas brincadeiras luminosas e felizes dos seus esqueros, nos sarcasmos, nas ironias, nas caçoadas. Onde o sentimento de convicção se demonstra mais admirável, mais irretorquível, é nos andantes, nos largos, nos momentos de tristeza. Jamais uma sombra de esgotamento, de submissão, de abandono. Na tristeza a dor atinge o sofrimento elevado das marchas fúnebres, a raiva surda dos resmungos, as ameaças, as felicidades, o clamor, as impaciências contidas. Em Chostacovich a tristeza assume sempre uma forma de força, e a dor, uma promessa de vitória (ANDRADE, in SEROFF, 1945, p. 32).

No capítulo de Seroff sobre a 7ª sinfonia, foi destacado um longo trecho, referente aos esforços de divulgação da obra, resultantes, no entender do autor, da percepção pelas autoridades governamentais de seu poder sobre o moral do povo. O último parágrafo centra-se na potencial mensagem política de canções populares e no papel de mobilização e integração nacional das composições sinfônicas nelas baseadas ou inspiradas. Destacamos a seguir alguns excertos:

A sinfonia recebeu a sua permissão de execução [...] com as bênçãos largamente divulgadas dos heróis da guerra russa e dos escritores de maior nome da União Soviética. O valor dessa peça, para a nação russa, para o moral do povo russo nesse tempo, foi perfeitamente compreendido pelo governo soviético. Os russos, conhecedores da influência da música sobre o povo, sabiam também que não haveria melhor meio de estreitar os laços de amizade entre si e com os aliados do Ocidente. E assim à sinfonia precedeu um tremendo alarido publicitário.

Revistas e jornais dedicaram colunas ao jovem compositor russo, e páginas sobre páginas mostraram-no em fotografias, andando ao lado dos cidadãos de Leningrado, como bombeiro contra incêndios durante o cerco. O transporte da partitura se fez, não através de um agente musical, mas pelos próprios governos das Nações Unidas, e sob sua proteção. [...]

²¹ Ao longo do livro encontramos ainda grifos, exclamações e interrogações a lápis, referentes a aspectos da formação e técnica pianística do biografado (Lopes-Graça era também pianista) e correções ou dúvidas sobre datas.

O emprêgo da música como um poder é evidente através da história. Onde quer que a imprensa e a liberdade de palavra do povo tenham sido subjugadas pela censura, o espírito nacional acha a sua expressão na música, quer como lamentação, quer como revolta. O movimento revolucionário russo [...] ergueu toda uma literatura de canções "revolucionárias", canções estritamente proibidas pelo governo czarista. Essas canções foram um poderoso meio de união do povo infeliz, e inspiraram-no a lutar apesar dos sofrimentos que tinha de enfrentar. [...] Mas sempre caberá ao compositor sinfônico o caldeamento desses fragmentos populares numa composição poderosa forte bastante para incendiar a imaginação de uma nação inteira (SEROFF, 1945, p. 41- 42).

Curiosamente, uma foto do compositor russo, com a seguinte legenda -“Chostakovich (em uniforme de bombeiro, durante o cêrco de Leningrado)” – estampa a página 115 do livro *Introdução à música moderna*, de Lopes-Graça, publicado em 1942, mesmo ano do lançamento da 7ª Sinfonia – e do qual, conforme já mencionamos, Mário de Andrade possuía um exemplar com dedicatória. O livro, no entanto, não traz comentários desenvolvidos sobre sua atuação direta na guerra ou engajamento como artista. Um glossário biográfico ao final o aponta como “um dos mais conhecidos representantes da música soviética”, “de extrema fecundidade” e autor de “nada menos de 6 sinfonias [sic], a última das quais durante o cerco de Leningrado” (LOPES-GRAÇA, 1942, p. 121)²².

Embora as informações documentais disponíveis não permitam afirmar com certeza que o livro tenha chegado às mãos de e sido lido por Lopes-Graça no mesmo ano de sua publicação, assinalamos que os últimos anos da Segunda Guerra Mundial são marcados por uma forte convicção do compositor no poderio soviético, como podemos perceber em sua correspondência com o escritor João José Cochofel:

Nas outras férias temos sempre tido boas novas e a esperança foi sempre aumentando em nós. Não sei se o melhor destas já está passado, ou se ainda aí irei apanhar a girândola final, que é muito possível esteja por pouco. As tuas apreensões sobre o que virá depois são inteiramente justas. Mas lembra-te de uma coisa: é que desta feita há um grande, um poderosíssimo fator em jogo, que não houve da outra, em que tudo foi resolvido, planeado e... embrulhado segundo vistas capitalistas. Esse fator é, como sabes, a Rússia, que é quem há-de dar leis na Europa, como principal e mais sacrificada obreira da vitória. Confiança, pois. Se as coisas não forem ou não puderem ser inteiramente à medida dos nossos desejos [...] algo se há-de ganhar, certamente. Ganha-se, pelo menos, a derrota do fascismo, que não basta, sem dúvida, mas já é meio caminho andado” (LOPES-GRAÇA, 27 de agosto de 1944).

Isto é que vai uma primavera, hein! Mussolini executado como qualquer reles bandoleiro, Hitler e a sua Camarilha liquidada, Berlim nas mãos dos russos, o fim da guerra à vista, as esquerdas triunfantes na França – não se pode exigir muito mais dos Deuses e parece-me que eles nos vão deixar gosar [sic] um verão tranquilo, sem os sobressaltos, as angústias, as interrogações com que nos

²² Outra obra de Shostakovich brevemente referida no livro ao ser abordada a influência do jazz sobre a música moderna é *A idade de ouro* (1930).

envenenavam a vida há perto de seis anos. Há certamente muita coisa ainda na sombra – mas isto já é o comêço do Grande Dia, por que todos suspiramos há tanto tempo (LOPES-GRAÇA, 03 de maio de 1945).

Outro trecho da biografia destacado por Lopes-Graça remete-nos diretamente à discussão sobre o papel social do artista, questão central de *A música e o homem*, apresentado na seção 1 deste artigo. Seroff aponta, nesse aspecto, a influência sobre Shostakovich do compositor Modest Mussorgsky (1839-1881), justamente o autor escolhido para a epígrafe do texto de Lopes-Graça.

Mussorgsky, que Dmitri considerava o maior dos compositores russos, exprimiu essa idéia dominante de manter a arte em estreita relação com a verdadeira vida, numa carta a Stassov: "Procurar assiduamente os traços mais delicados e sutis da natureza humana - da multidão humana -seguir-los através de regiões desconhecidas, torná-los nossos... esta me parece ser a verdadeira vocação do artista... alimentar-se da humanidade como de uma dieta saudável que tem sido negligenciada - aí está todo o problema da arte". Mussorgsky, como Dmitri, era um produto de um período de fermentação moral e intelectual; a nova doutrina artística que varria o país depois da emancipação dos servos era a do "Estende a mão da camaradagem às massas libertadas e aprende com elas o verdadeiro propósito da vida". O próprio Dmitri dissera: "Considero perdido todo artista que se isola do mundo. Julgo incrível que um artista queira afastar-se do povo que, afinal de contas, é a sua platéia. Acho que um artista deveria servir ao maior número possível de pessoas (SEROFF, 1945, p. 160).

Mário faz referência justamente a este trecho de Seroff em sua coluna Mundo Musical, na Folha da Manhã - redigida no mesmo período que o prefácio – em um artigo de 21 de outubro de 1943 sobre a ópera *Boris Godunov*, de Mussorgsky.

[...] ah! como eu gosto daquela frase de Mussorgsqui numa das cartas a Stassov, em que ele verifica que as próprias “multidões como os indivíduos, apresentam sempre traços sutis, difíceis de observar”. E acrescenta: “Descobrir esses traços, aprender a lê-los pela observação e pela hipótese, estudá-los a fundo, nutrir com eles a humanidade como se fossem o alimento fortificador, este é o dever, o prazer supremo” (ANDRADE, in COLI, 1998, p. 94).

Nesse mesmo texto, destaca o “caráter exclusivamente russo-europeu” (idem, p. 95) da música do compositor, enquanto seus colegas do Grupo dos Cinco se acomodavam ao formulário da música europeia, observação em muito semelhante à defesa do “nacionalismo essencial” por Lopes-Graça (cf. seção 2 deste artigo).

Em um artigo escrito duas semanas antes para o Mundo Musical, intitulado *Mussorgsqui*, Mário descreve o compositor como um aristocrata que se esforça por impregnar sua música da do povo, conseguindo nesse aspecto, os melhores resultados entre os compositores russos de sua geração. Acrescenta que seria um tanto ingênuo no trato social, criticado até por antigos companheiros do Grupo dos Cinco, acomodados, no entender de Mário, com o status por eles alcançado.

No entrecruzar dessas leituras e escritas, apontamos, por fim, o destaque, por Lopes-Graça, de um longo trecho do prefácio de Mário ao livro de Seroff que traz uma discussão muito presente na produção jornalística e ensaística de ambos, a da comunicabilidade da música de concerto com o público. A maior ou menor acessibilidade de determinados gêneros musicais e correntes estéticas e o papel – efetivo e potencial - dos concertos públicos, dos discos e do rádio na formação do público são temas de destaque no capítulo da *Introdução à Música Moderna* intitulado “A música moderna e sua função social” – justamente aquele onde se encontra a foto de Shostakovich. Com relação ao primeiro ponto, observamos uma distinção entre as observações de Mário e Lopes-Graça sobre seus contextos de atuação – o primeiro situando o público operário brasileiro num estágio de apreciação sensorialista da música, do qual sairia a partir de políticas de educação e o segundo atribuindo uma maior abertura e receptividade ao público não cultivado.

É preciso lembrar que as massas dominadas, entre nós, são... dominadas. O que quer dizer que elas não têm suficiente consciência de si mesmas, nem forças de reação pra concientizarem o seu gosto estético e as suas preferências artísticas. O exemplo dos concertos gratuitos dados pelo Departamento de Cultura, de São Paulo, nas vezes em que se conseguiu congregiar uma porcentagem predominante de operariado, me leva a imaginar antes uma indiferença grande pela qualidade e caráter das músicas e dos autores. Aplaudiam tudo com a mesma facilidade receptiva e a mesma paciência. Já pelos gêneros musicais, não. Os mais delicados e difíceis, o quarteto, a música instrumental de câmara eram sensivelmente menos concorridos e aplaudidos. (Ao que cumpre opor logo o Quinteto de Chostacovich diz-que apreciadíssimo na URSS e laureado pelo Governo soviético) (ANDRADE, in SEROFF, 1945, p. 12).

[...] O problema da compreensão, da acessibilidade da música moderna é, acima de tudo, um problema. de educação, que o mesmo é dizer: um problema de adaptação.[...] 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 petrificação de noções, conhecimentos e sentimentos adquiridos (LOPES-GRAÇA, 1942, p. 105-109).

A respeito dessa questão, é importante observar, a partir de um trecho destacado mais adiante por Lopes-Graça, que se inicia com uma explicação sobre o uso, por Shostakovich, de formas e gêneros tradicionalmente associados ao mundo burguês, o destaque de Mário para a capacidade potencial de compreensão musical das classes populares – no que o autor português, em sua escrita, sempre se pôs totalmente de acordo.

Eu creio que nessa insistência de Chostacovich em e formas tradicionais "puras", há uma lição e uma solução habilíssima. A lição está em que o artista não tem que qualificar a massa proletária como incapaz de viver os gêneros e formas mais esteticamente refinados. Eu me pergunto mesmo, diante do que me conta a estética experimental: porque um caipira analfabeto e rupestre do sertão, não será sensível

ao encantamento delicadíssimo do quarteto de cordas? Eu disse “sensível” e não “compreensivo de”, se note. O simples fato dos concertos de câmara do Departamento de Cultura obterem muito menor concorrência proletária; o fato dos discos de quartetos e quintetos conseguirem menor venda, não provam nada. Não provam a insensibilidade estética do homem qualquer, nem muito menos a impossibilidade dele vir a gostar esteticamente desses gêneros refinados (ANDRADE, in SEROFF, 1945, p. 15-16).

No que se refere ao papel dos diferentes meios de difusão musical, a facilitação de acesso da música de concerto às massas é destacada pelos dois autores. Embora o exemplar de Mário da *Introdução* não apresente marcações de leitura, a presença desse argumento pode nos levar a inferir que Lopes-Graça estaria entre os autores de referência que o motivaram a fazer o alerta sobre seu não pioneirismo nessa discussão. O musicólogo português, no entanto, apresenta uma visão mais crítica sobre o apego de programadores e empresários de gravadoras a determinados repertórios, pelo seu apelo comercial ou garantia de adesão.

[Chostacovich] é um elo e talvez o primeiro fruto genial das circunstâncias do progresso mecânico que modificaram a manifestação, e conseqüente mente a concepção da arte da música, neste século. Nós estamos numa das esquinas mais agudas da evolução artística da música, e essa estrada nova foi aberta pela música mecânica. Postos em condição de serem explorados comercialmente e educativamente o disco, o rádio, o cinema sonoro e demais instrumentos mecânicos, eles modificaram a qualificação da música erudita, que se tornou acessível a todos. E não tenho a menor pretensão – Deus me livre! de ser o primeiro a dizer isso. A música mecânica não só barateou a audição da música erudita e a expandiu por todos os ambientes, como forçou a sua aceitação pelas classes inferiorizadas. [...] Por causa dos instrumentos mecânicos, a música é a única dentre as artes eruditas, que já conseguiu se tornar uma constância das massas, sem que tenha de desistir por isso de suas prerrogativas de refinamento e erudição. [...] Não lhe faltava mais sinão [...] uma concepção imediata e concientemente política. Não exatamente, ou apenas, como ideologia política. Mas como força orgânica política do povo [...].

Dimitri Chostacovich, tanto pelas suas palavras como pela própria obra, se apresenta como o compositor vivo mais conciente da música que deve e quer fazer [...] uma obra-de-arte, uma arte de beleza, uma bela-arte, conciente e exigente do seu poder funcional, e predeterminada a uma funcionalidade política da coletividade (ANDRADE, in SEROFF, 1945, p. 12-14).

As “experiências” e os “acidentes pitorescos” que os empresários se permitiam, de vez em quando, introduzir nos programas dos concertos, não chegaram para dar conta de todas as transformações por que estava passando a linguagem musical novecentista. E, assim, o público não pode fazer a sua educação da música moderna através do concerto e do recital públicos. Restavam duas das mais maravilhosas conquistas da ciência moderna, duas das mais poderosas forças capazes de operar uma revolução radical nos métodos de educação, duas das maiores possibilidades jamais oferecidas ao homem de alargar e fomentar a cultura: o gramofone e a radiotelegrafia. [...] é certo que o gramofone e o rádio tem os seus males-males que não são inerentes à máquina, à técnica, mas à sua desvirtuação, ao mau emprego que se faz delas. Todos nós sabemos que o regime da superprodução capitalista faz com que as companhias fabricantes de discos se vejam obrigadas a lançar continuamente no mercado verdadeiras aluviões de gravações de música da pior qualidade, que subvertem o gosto do público. Quando se abalançam a gravar música séria, limitam-se a reproduzir as obras mais

conhecidas e de venda mais ou menos garantida (LOPES-GRAÇA, 1942, pp. 113-114).

Considerações Finais

No caso de ambos os autores em foco, pensar sobre os acontecimentos políticos de impacto – neste caso a Segunda Guerra Mundial - e suas consequências sempre implica a presença, em sua produção textual, de reflexões sobre o papel social do artista. Mais que o envolvimento direto em atividades políticas, nota-se a defesa constante do engajamento, mas, em primeiro lugar *enquanto* artistas, isto é, através da arte²³. Associada a esse argumento, a comunicabilidade da música com o público e a educação musical são tópicos frequentes em sua escrita.

Alusões à consciência social de compositores do passado, rebatendo a imagem de alienação que geralmente se tem dos músicos também são recursos em comum. A respeito da crítica à noção de música absoluta, é interessante notar a semelhança de visões entre Lopes-Graça, em *A música e o homem*, e Mário, no prefácio – surpreendentemente um trecho não destacado na leitura pelo compositor português:

Que a música nada tenha que ver directamente com a forma do regime, é perfeitamente compreensível, e parece-me que nunca ninguém afirmou o contrário. Que um quarteto ou uma sonata não sejam imediatamente nem comunistas nem fascistas, é já uma coisa discutível, mas que, em princípio, se pode também aceitar²⁴. Agora, que o músico não tenha outros ideais e preocupações além da música - eis aí o que é historicamente falso e moralmente monstruoso (LOPES-GRAÇA, 1941, p. 104-105).

A arte da música, impossibilitada por sua natureza, de atingir a inteligência conciente, não estará jamais em condição de definir e dizer uma ideologia política, como nem qualquer "eu te amo" ou "está chovendo". Nem sequer poderá assumir uma definição de si mesma que seja imediatamente compreensível como proletária. porém capaz de "expressar" tudo isso, ou melhor: atingir uma especificidade técnico-estilística particular que se torne a expressão imediatamente compreensível duma ideologia qualquer e da sua aplicação social. Como é o caso da música dum Palestrina, dum Bach, do Gregoriano, de um Wagner, dum Chopin. A música, em casos assim, não se torna apenas a expressão

²³ Este aspecto é mais desenvolvido por Mário e Lopes-Graça em suas intervenções, respectivamente, na polêmica da revista *Dom Casmurro* e na chamada *polêmica interna do neorrealismo*. Tais temas são abordados em DENIZ SILVA, 2013, MORAES, 2007, SALLA, 2006, VIEIRA DE CARVALHO, 2017 e em um artigo de Guilhermina Lopes (2021), ainda em processo de avaliação.

²⁴ Nota de rodapé do autor: "Em princípio, somente, e considerando o fascismo e o comunismo apenas nos seus aspectos restritos. Por quanto, considerados amplamente, como mentalidades ou como formas de consciência, se torna imediatamente evidente que um quarteto ou uma sonata podem, na realidade, ser comunistas ou fascistas, pelas mesmas razões por que existiu uma música informada por uma mentalidade religiosa". (LOPES-GRAÇA, 1941, p. 105).

duma ideologia, dum ideal, e da sociedade que os representa, mas também um símbolo de tudo isso. Símbolo, desque convencionado, de compreensão imediata a uma pessoa ou grupo suficientemente esclarecido. E símbolo, com potência dinâmica enorme, sugestionador desse grupo ou pessoa (ANDRADE, in SEROFF, 1945, p. 24).

191

Mesmo no caso da *Introdução à música moderna* (apesar de seu título e propósito didático), em que a função social da música e sua relação com as diferentes culturas são temas de destaque, podemos considerar que o foco dos autores, nesse momento, não está mais em situar o artista no contexto modernista mas em discutir seu papel na realidade de cada país.

Referências

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Traducción de José Lión Depetre. México, Fondo de Cultura Económica, 1947.

ALVES, Ricardo António, CASCUDO, Teresa. *Fernando Lopes-Graça e a Presença*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda/Câmara Municipal de Cascais, 2013.

ANDRADE, Mário de. A atualidade de Chopin, In: *O Baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1963, p. 135-165.

ANDRADE, Mário de. *A lição do guru* (Cartas a Guilherme Figueiredo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. Organização, estabelecimento de texto e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Edusp, 2020.

ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista, In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974, p 231-255.

ANDRADE, Mário de. O samba rural paulista, In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. 2 ed., São Paulo: Martins, 1975, pp 145-234.

ASSIS, Ana Cláudia de. Conversa com Fernando Lopes-Graça: trânsitos culturais na música brasileira. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.13 - n.2, 2013, p. 168-180. <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/28016/16044>.

COLI, Jorge. *Música Final*: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical. Campinas: Editora da Unicamp. 1998.

DAMASCENO DE SÁ, Marina. *Uma suave rudeza cruza o Atlântico*: Diálogo entre Mário de Andrade & Adolfo Casais Monteiro - Aula 3. 04 de agosto de 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QLqkXVKlyRI>. Acesso em 29 de junho de 2022.

FREEMAN, John W. Encarte de disco. Alemanha, BMG Music, Coleção A. Toscanini, RCA Victor Gold Seal, v. 22, 1991.

FULCHER, Jane. *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France (1914-1940)*. New York: Oxford University Press, 2005.

FULCHER, Jane. Style musical et enjeux politiques en France à la veille de la Seconde Guerre mondiale. *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 110, décembre 1995. Musique et musiciens. p. 22-35. <https://doi.org/10.3406/arss.1995.3159>.

LOPES-GRAÇA, Fernando. A Música e o Homem. *Manifesto*, n. 1, Coimbra, janeiro de 1936, p. 10-12. Exemplar disponível na biblioteca de Fernando Lopes-Graça, Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, Cascais. Cota: FLG-MAN-001

LOPES-GRAÇA, Fernando. Através dos concertos de Paris: Vitalidade da Música Moderna. *Revista de Portugal*, n.9, Janeiro de 1940, p. 121-129. Disponível em https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RB-38-41_3/UCBG-RB-38-41_3_master/UCBG-RB-38-43/UCBG-RB-38-43_item1/P129.html. Acesso em 29 de junho de 2022.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Carta a João José Cochofel. Tomar, 27 de agosto de 1944. Seção de Reservados – Biblioteca Nacional de Portugal. Cota: E23/1730.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Lisboa, 03 de maio de 1945. Seção de Reservados – Biblioteca Nacional de Portugal. Cota: E23/1749.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Crónica musical. Música italiana; Os "Petit chanteurs à la croix de bois"; Concerto da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional. *Seara Nova*, n. 645, 23 de dezembro de 1939, p. 149-150. Disponível em http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador?id=09913.027.009&pag=13. Acesso em 02 de julho de 2022.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Crónica Musical - o 2º aniversário da morte de Ravel *Seara Nova*, n. 647, 6 de janeiro 1940, p. 189. Disponível em http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador?id=09913.027.011&pag=9. Acesso em 30 de junho de 2022.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Crónica musical. Orquestra Sinfónica Nacional: Concerto de Música Francesa. *Seara Nova*, n. 651, 3 de Fevereiro de 1940, p. 269-270. Disponível em http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador/?id=09913.027.015&pag=9. Acesso em 2 de julho de 2022.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Crónica musical - Uma nova obra de Ernesto Hallfter: a "Rapsódia Portuguesa". *Seara Nova* n° 672, 29 de junho de 1940, p. 267-268. Disponível em http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador?id=09913.031.016&pag=7. Acesso em 30 de junho de 2022.

LOPES-GRAÇA, Fernando. *Dezassete canções tradicionais brasileiras*. Partitura - coro misto *a cappella*. Manuscrito autógrafo, [1960] © 1976. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria – Cascais.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Homenagem à música francesa na pessoa de Darius Milhaud. *Seara Nova*, n. 673. 6 de julho de 1940, p. 11-12. Disponível em

http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador?id=09913.031.017&pag=11. Acesso em 29 de junho de 2022.

LOPES-GRAÇA, Fernando. *Introdução à música moderna*. Lisboa: Edições Cosmos, 1942. Exemplar disponível no acervo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Localização: MA 780.4 G729i

LOPES-GRAÇA, Fernando. Música. Círculo de Cultura Musical: Música inglesa, o chefe de orquestra Malcolm Sargent e a violoncelista Guilhermina Suggia. *Seara nova*, n. 807. 30 de janeiro de 1943, p. 174-15. Disponível em http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador/?id=09913.033.011&pag=10. Acesso em 02 de julho de 2022.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Música. Círculo de Cultura Musical: A Orquestra Nacional de Madrid. *Seara Nova*, n. 818, 17 de Abril de 1943, p. 27-28. Disponível em http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador/?id=09913.036.002&pag=11. Acesso em 02 de julho de 2022.

LOPES-GRAÇA, Fernando. *Música e Músicos modernos: aspectos, obras, personalidades*. Porto: Edições Lopes da Silva, 1943. Exemplar disponível no acervo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Localização: MA 780.4 G729m.

LOPES-GRAÇA, Fernando. *Reflexões sobre a música*. Lisboa: Seara Nova, 1941. Exemplar disponível no acervo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Localização: MA 780.1 G729r.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Sociedade de Concertos de Lisboa: A 1ª audição da Sinfonia de "Matias, o pintor" de Hindemith. *Seara Nova*, n. 768, 2 de maio de 1942, p. 188-190. Disponível em http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador?id=09913.034.012&pag=14. Acesso em 01 de julho de 2022.

MORAES, Marcos Antônio de. Drácula e os moços. In: MORAES, Marcos Antônio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2007, p. 162-166.

QUE SE PASSERAIT-IL AVEC UN GOUVERNEMENT DE FRONT POPULAIRE? *Candide*. Jeudi, 28 novembre 1935. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4677083m>. Acesso em 29 de junho de 2022.

QUE SE PASSERAIT-IL AVEC UN GOUVERNEMENT DE FRONT POPULAIRE? *Candide*. Jeudi, 5 decembre 1935. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46770841>. Acesso em 29 de junho de 2022.

SALLA, Thiago Mio. Palavras em falso e literatura engajada nos anos 30: Mário de Andrade e 'A raposa e o tostão'. *Magma* 9, 2006, p. 61-70. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.2006.64381>. Acesso em 02 de julho de 2022.

SEROFF, Victor. Dmitri Shostakovich. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica "O Cruzeiro", 1945.

STRAVINSKY, Igor. *Chroniques de ma vie*. Paris : Denoel, c1962.

STRAVINSKY, Igor. Exemplar disponível no acervo de Fernando Lopes-Graça no Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria – Cascais. Cota: FLG-M-291.

TONI, Flávia Camargo. Correspondência, IN: SILVA, Flávio (org.) *Camargo Guarnieri – o tempo e a música*. São Paulo; Rio de Janeiro: Imprensa Oficial; Funarte, 2001, p. 290.

TONI, Flávia Camargo. *Mon cher élève: Charles Koechlin, professor de Camargo Guarnieri*. *Revista do IEB*, n. 45. p. 107-122, set. 2007. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i45p107-122>.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário. Buscar a identidade na alteridade: Lopes-Graça e o conceito de “povo” na música tradicional. *Revista Nova Síntese*, nº 7, p. 157-166, 2012.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário. 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.