

MÁRIO DE ANDRADE E CLAUDE DEBUSSY (*)

Jorge Coli (**)

RESUMO

Este ensaio é construído a partir da análise de dois textos pertencentes à série O mundo musical de Mário de Andrade e demonstra o papel e a importância que a obra de Claude Debussy teve no pensamento do autor, desde seus primórdios (1921), até os últimos momentos, opondo-se às noções de romanismo, engajamento, e ilustrando o princípio de uma obra aberta.

Unitermos: *Estética; música; cultura; política; academismo; romanismo; semiótica musical.*

Começando *O Mundo Musical* por "O maior músico", Mário de Andrade havia escrito uma espécie de texto manifesto, ilustrado pela trajetória vivida de *Nyi Ehr*, o jovem compositor chinês que tinha sabido dar a seus compatriotas cantos de combate e de resistência, e que se tinha feito matar no Japão, buscando aperfeiçoar sua arte.

Sem ambigüidade, *Nyi Ehr* indicava aos músicos contemporâneos os caminhos a seguir; o de uma arte consciente dos combates sociais e políticos que deve empreender, o de um artista sempre insatisfeito diante de seus meios de expressão, capaz de arriscar mesmo sua vida para melhorá-los. Consciência social e política, progresso técnico e formal — eis a dupla missão que Mário de Andrade sublinha entre as principais questões estéticas que o preocupam em 1943.

* Este texto faz parte da tese de doutoramento inédita sobre Mário de Andrade e o *Mundo Musical*. *O Mundo Musical* constitui-se em uma série de rodapés que Mário de Andrade escreveu, a partir de 1943, todas as quartas-feiras, na *Folha da Manhã*. O texto aqui apresentado comenta o segundo e o terceiro deles, consagrados a Claude Debussy, publicados em 27 de maio e 03 de junho de 1943. Todas as citações respeitam a ortografia dos originais.

** Professor da UNICAMP.

Seu pensamento, entretanto, jamais se acomodou em afirmações unívocas e posições simples, mesmo quando voluntariamente o desejasse. Existe sempre em Mário de Andrade uma atitude do espírito que duvida da convicção clara. É muito evidente que *Nyi Erh* é o bom exemplo, que é preciso exaltá-lo e, retoricamente, fazer dele um ideal de comportamento. No entanto, esta bela e nítida posição normativa, por mais desejável que pudesse parecer, não se afirma como inteiramente satisfatória.

É assim que a contradição surge desde o segundo artigo de *O Mundo Musical*, consagrado a uma das músicas mais requintadas e aristocráticas que existem, a de Claude Debussy. *Nyi Erh* servira para a abertura, onde a clareza da atitude moral era necessária na conclamação de grande efeito. Agora, tornavam-se possíveis as ambigüidades nuançadas.

O ensaio sobre Debussy é complexo, as questões, numerosas, e a análise de Mário de Andrade muito rica, ultrapassando os limites do rodapé semanal e prolongando-se, na semana seguinte, numa segunda parte. Não se trata, porém, de um episódio encerrado. Debussy reaparece ainda três semanas mais tarde, no ensaio de 24 de janeiro de 1943, consagrado a *Pélleas et Mélisande*, e, por fim, no dia 5 de outubro de 1944, sob a rubrica "Excesso de inteligência", da série "Do meu diário".

Seria engano pensar que seu interesse por Debussy surja como um fenômeno da maturidade. Ao contrário, é uma presença muitíssimo precoce e nada superficial, pois um de seus primeiros textos teóricos musicais importantes é justamente a conferência "Debussy e o impressionismo", publicada na *Revista do Brasil*, em 1921. O compositor francês havia falecido há apenas três anos.

O texto não espanta apenas ao revelar em Mário de Andrade — com apenas 28 anos e tendo sempre vivido no meio culturalmente acanhado do São Paulo daquela época — um conhecimento maduro e aprofundado do músico, além de demonstrar grande familiaridade com a produção literária e pictural do tempo. Ele surpreende também pelo fato de já conter muitas das reflexões fundamentais que reaparecerão em *O Mundo Musical*, vinte e dois anos depois. Então, Mário de Andrade terá uma informação bibliográfica maior, desenvolverá de modo mais nuançado alguns pontos. Mas vários aspectos já haviam sido expostos na conferência de 1921 e estas primícias conhecerão um desenvolvimento constante.

Em primeiríssimo lugar está a questão semântica. Mário de Andrade recusa, muito justamente, a identificação da música de Debussy com a pintura impressionista e percebe, nesta, seu caráter de "realismo descritivo", resposta pictural das impressões luminosas apreendidas

pelo olho. Ora, "o impressionismo musical desdenha o descritivo", segundo a conferência de 1921, que prossegue:

"Debussy (...) pretende traduzir as suas comoções e dar largueza às suas idéias e aos seus impulsos por meio de fórmulas sonoras. Ele procura suggestionar o ouvinte, ambientá-lo num local ou num sentimento por meio de fórmulas sonoras. E essas fórmulas sonoras são o substrato, a síntese remanescente da impressão que o comoveu. O impressionismo pictórico é a *realidade* da primeira impressão; o impressionismo musical é a inteligência da primeira impressão. É o intelectualismo levado à quintessência. É quasi o oposto do impressionismo pictórico". (p. 200)

Temos aqui o princípio de fórmulas sonoras — e não formas — isto é, o processo construtor específico do "impressionismo musical" (na realidade a música de Debussy), que passa pela "inteligência", num processo "intelectualista". Mas o que seriam essas "fórmulas"? Um conjunto de processos musicais analíticos de grande plasticidade, cuja unidade, segundo Mário de Andrade, é obtida através do diálogo com a natureza. Inteligência, aqui, se opõe aos efeitos sentimentais desenvolvidos pelo romantismo, que utiliza os elementos constitutivos da música — melodia, harmonia, ritmo, timbre — para criar — de um modo semanticamente "dirigido" — uma cascata de emoções no ouvinte.

Poderíamos, portanto, dizer que Debussy pulveriza esses elementos constitutivos e joga com eles, criando estruturas específicas em cada peça, que não são puramente formais, mas dependem de um "clima" poético. Assim, aspectos semânticos não deixam de possuir um papel fundamental, não se destinando a criar emoções violentas, mas evocações sutis, onde inteligência e sensibilidade se misturam. Diz a conferência:

"A sua técnica, compreendida na sua integralidade, representa muito bem o ciente da natureza livre de regras artísticas e o auscultador atento da sua própria e vibrátil personalidade. A sua harmonização impressionante, a negação da dissonância, os contrastes instrumentais, a geminação dos temas curtos tornaram a sua música mais viva, mais expressiva, e, por assim dizer, mais da natureza" (p. 205).

A música de Debussy é perfeitamente adequada para estabelecer uma relação fluida, movente, analítica, com os fenômenos naturais. Mas o perfeito músico-paisagista, como o chama Mário de Andrade, é incapaz de penetrar nos aspectos vitais e humanos do mundo. Isto é, encontramos aqui já exposta a dualidade sobre a qual se construirão os

raciocínios de *O Mundo Musical*, onde surge a afirmação: "Em vez de avançar pela alma humana adentro, preferiu devassar a natureza".

Eis como a questão é exposta, na conferência de 1921:

"Ninguém conseguiu surpreender como ele a música da natureza. (...) É o evocador supremo das modalidades tão variadas de certos seres, de certas paisagens, de certas horas (...)" (p. 206)

(Debussy) "Estilizou tanto a vida, cerebralizou-a tão completamente, viajou tanto a terra imaginária de Baudelaire:

*Le tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté*

que criou uma vida extra terrena, lunar e um pouco lunática também. Ele examinou tanto, analisou com tal minúcia nos seus arcanos essa mosca azul que é a vida, que a mosca azul deixou a vida: e o pobre poleá, dizem que ensandeceu, vendo a sua mosca azul onde ela não existe. Quis procriar um ser *rial* de carne e osso, mas construiu um boneco de Hoffman, maravilhoso é verdade, perfeito na beleza e na maquinaria, mas sempre boneco.

É a contemplação incessante da obra debussiniana que me leva a estas conclusões. Obra admirável de audácia, de sinceridade, de beleza convencional, mas vaga demais, excessivamente espiritual para expressar a vida" (p. 208).

Note-se, neste conjunto de prenúncios, um detalhe curioso — a imagem da mosca azul oposta ao boneco, exatamente a mesma que, muito mais tarde, será empregada em *O banquete*. E cabe sublinhar ainda uma outra passagem, que fala no "belo fim" de Debussy. Como num estranho jogo de espelhos, este "belo fim" será o mesmo do Mário de Andrade de "O movimento modernista", do Mário de Andrade angustiado, carregado de dúvidas diante de seu legado intelectual, dos últimos anos. Ei-la aqui:

"Nos derradeiros anos assaltou-o uma dúvida tremenda. Talvez por muito fugir ao trato dos homens e de raciocinar sobre a herança que deixava à música francesa, tenha, mais que todos os seus críticos, chegado a uma nítida compreensão dela e do seu alcance, e a achasse excessivamente frágil para servir de exemplo e demasiado irreal para uma fecundação.

"Debussy duvidava!...

"E que belo fim dessa criança sensitiva! A ele também perturbava-o a terrível, esfingética interrogação dos que pisam o limiar sem luz. Teria feito bem? as suas obras não levariam por caminho errado os que vinham atrás? Talvez a simples observação do estado em que deixava a música o levasse a essas asfixiantes perguntas... O debussismo falira. E era bem que assim fosse, porque nem o próprio Debussy era mais debussista. Ele pedia aos moços menos loucura, mais simplicidade..." (p. 210)

Da conferência de 1921 aos textos de 1943, Debussy é presença de importância capital na estética musical de Mário de Andrade. E isto, antes de mais nada, porque ele é uma fonte de interrogações e de problemas intrincados.

O primeiro deles é que Claude de France está distanciado dos músicos contemporâneos, pela sua "gratuidade":

"Debussy está longe, está longe, é uma estrelinha no céu. Uma estrelinha sublime". ("Claude Debussy" I)

Como se sabe, na mitologia de Mário de Andrade, "virar estrela" significa a morte do herói e sua lembrança distante: é o destino de Macunaima.

Chopin, que imediatamente emerge no texto como ponto de comparação, parece-lhe infinitamente mais próximo, mais "humano", mais tangível. Não é uma estrela, pois vive na fraternidade estreita com os músicos contemporâneos (Chostacovitch, Copland ou Villa Lobos) por causa das ressonâncias políticas de sua arte: "a maneira participante com que ele colocou a sua música em face da vida", como, aliás, o permitiam os grandes efeitos emocionais da música romântica.

Embora estrelinha, Debussy intriga, pois propõe questões fundamentais para o pensamento musical de Mário de Andrade. Para maior clareza, ei-las regroupadas em alguns tópicos.

Os problemas semânticos

a) música "descritiva" e música "sugestiva"

"Je voulais à la musique une liberté qu'elle contient peut-être plus que n'importe quel art, n'étant pas bornée à une reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux correspondances mystérieuses de la nature et de l'imagination". Claude Debussy (1)

1 Apud BARRAQUE, Jean. *Debussy*. Paris, Seuil, 1962. p. 116-7.

A capacidade da música em veicular idéias, conceitos; a questão referente aos efeitos que os sons possam produzir no ouvinte são dois eixos nevralgicos nas preocupações musicais de Mário de Andrade. Elas fundamentam grande parte da possibilidade do empenho moral ou político que a produção sonora possa vir a ter, e estão presentes no seu pensamento, sobretudo a partir dos anos 1930.

O admirável ensaio que consagra à *Fosca* (1936) de Carlos Gomes é construído a partir dessa perspectiva, na qual se inscreve "Terapêutica Musical" de 1937. *O banquete* virá enriquecê-la, e é a partir dela que se constitui "Músicas políticas", conjunto de textos muito importante de *O Mundo Musical*. Estas preocupações se encontram também no seio do interesse que Mário de Andrade então desenvolve a respeito do romantismo musical — particularmente em "Romantismo musical" e "Atualidade de Chopin", textos de 1942 (2).

As partituras de sua biblioteca são freqüentemente acompanhadas de suas anotações à margem, que revelam esforços para "decodificar" o texto musical, estabelecendo equivalências semânticas claramente enunciadas. Já publicamos alguns extratos desses comentários (3) encontrados em seu exemplar de *Tristão e Isolda*, onde Mário de Andrade detecta configurações musicais fortemente carregadas de poder significativo. Assim: "O grito inebriante da paixão"; "A triunfante afirmação do amor"; "Cólera de Isolda"; "Aqui o tema da travessia modificado nos intervalos é como que o desdém de Isolda pela terra que irá habitar"; ou ainda "(...) frases indecisas, mal definidas, que parecem exprimir o embaraço dos interlocutores (...)".

No que concerne a Debussy, Mário de Andrade é obrigado a retomar a velha distinção que a crítica sempre fez nas relações de sua música com a natureza: a oposição entre "descritivo" e "sugestivo". Este último conceito lhe parece "confusionista", e é verdade que é possível encontrar facilmente efeitos "descritivos" nos *Prelúdios* ou em *Pelléas*. Mas como é indiscutível que há uma distância entre o processo semântico da velha "descrição" romântica e da "sugestão" debussista, é preciso definir as diferenças.

Mário de Andrade possuía em sua biblioteca o Debussy, de Koehlin (1927), e o muito estimulante *L'opera pianistica di Claudio Debussy*, de Luigi Perrachio (1924), cujas anotações à margem revelam a atenção da leitura. Ele não podia desconhecer o belo ensaio de Daniel Chennèviere, *Debussy*, que fora publicado em português, pelas edições Cultura, na tradução de Heitor Ferreira Lima, justamente em 1943. Todos eles trazem, como centro, a discussão sobre a semântica dos

2 Sobre o percurso das reflexões de Mário de Andrade a respeito do problema, cf. COLI, Jorge. Mário de Andrade: Introdução ao pensamento musical. *Rev. Inst. Est. Bras.*, n. 12, p. 111-136, 1972.

3 Idem. *Ibidem*.

sons na música de Debussy — que será retomada e debatida no estudo fundamental de Stroebe, *Claude Debussy*, escrito alguns anos depois da morte de Mário de Andrade. Neles encontramos, de uma forma ou de outra, todas as observações de *O Mundo Musical* a respeito da obra do compositor francês: a recusa das antigas formas para a descoberta de novas estruturas — mas "abertas", diríamos hoje depois de Umberto Eco: as relações complexas entre o som musical e o que ele pode sugerir, a oposição ao tratamento semântico oferecido pelo romantismo, as estruturas novas, baseadas num princípio de arquipélagos sonoros, de leis específicas e imanentes a cada obra, o papel da palavra articulada na sua relação com a música.

Todos esses aspectos reaparecem nas análises de Mário de Andrade. Por vezes, tomam, no entanto, profundidade inusitada, e sempre se inserem nos eixos de coerência próprios ao pensamento do autor, o que lhes confere uma nova significação.

Se Mário de Andrade podia "verificar" o sentido das passagens de *Tristão e Isolda* ou da *Fosca* — do mesmo modo que afirma em seu texto de *O Mundo Musical* poder "verificar" a tempestade da *Pastoral*, o galope de Mazzepa, o desespero de *Rigoletto*, é porque a prática da música romântica havia instaurado um, antes, vários sistemas de equivalências, capazes de porem os ouvintes diante de uma espécie de "réplica" musical dos fenômenos sonoros e sentimentos que se encontram no mundo.

Debussy, no entanto, resiste a esse gênero de equivalência, pois, diz Mário de Andrade:

"Ele teme a linearidade itinerante do descritivo, que guarda consigo a insídia das sínteses para ele sempre insatisfatórias" (II, 41 a 44). "(...) 'linearidade itinerante' (melodismo) e 'síntese linear do descritivo' (motivos, temas, a melodia propriamente dita)". ("Claude Debussy" II).

A música descritiva é "fechada", ela segue um programa estruturado — e mesmo, poderíamos já acrescentar, aquilo que chamaríamos de "univocidade sentimental", tão própria aos românticos. Para tanto, precisa de uma organização recorrente de temas "significantes", de timbres, de ritmos ligados a processos imitativos, que recriam diante de nós a tempestade, o galope, o barulho do mar, ou mesmo, o amor, o ódio, a piedade etc.

Esse processo se resolve, em Debussy, segundo um tropismo "sintético", recusado por Debussy:

"Em vez do itinerário do descritivismo musical, ele prefere ajuntar, amontoar dados soltos, numa linguagem de

essência eminentemente analítica, sem planos nem perspectivas, sem começos nem fins necessários. Dados que nos 'envolvem', nos 'envoltam' numa paisagem, num ser, numa paixão, menos da verdade que da identidade, menos de verificação que da intuição. Daí o poder sugestivo íntimo da música debussiniana". ("Claude Debussy" I).

Portanto, se a atitude de Debussy faz explodir as antigas arquiteturas musicais, o método que Mário de Andrade aplicara, ao analisar as partituras de Wagner não é mais possível. Pela boa razão que não existe agora um discurso musical de desenvolvimento coerente e organizadamente vinculado a um conjunto de "sentidos" sonoros, mas fulgurâncias, sugestões que estimulam o espírito do ouvinte. Este não é levado a encontrar o equivalente visual, emocional, "real" se se quiser, de um efeito sonoro. É solicitado mais profundamente em sua imaginação, em sua memória.

Mário de Andrade conhecia provavelmente as análises que Alfred Cortot tinha consagrado à obra pianística de Claude Debussy, que foram publicadas primeiramente na *Revue Musicale* e em seguida integradas no recolhimento *La musique française de piano*. É interessante estabelecer as ligações entre os pontos de vista de Mário de Andrade e o trecho seguinte de Cortot:

"Il est rare de trouver à la base de son inspiration (de Debussy) un de ses sentiments qui, depuis la révélation beethovenienne, ont ému l'âme des compositeurs en animant leurs oeuvres, c'est à dire les passions, les douleurs et les enthousiasmes humains. Non pas qu'il répudie ou qu'il dédaigne l'émotion musicale, mais, par une sorte de réserve aristocratique, il entend plutôt nous la suggérer par contrecoup que nous la faire directement éprouver.

"Et plutôt que d'agir sentimentalement sur notre organisme par la pathétique sollicitation d'un émoi personnel, plutôt que de créer, belle de lignes et de formes, l'architecture sonore dont la pure discipline sache contenter notre esprit, c'est presque à notre insu, par la volupté secrète de deux accords enchainés, la nervosité vibrante d'un rythme ou le mystère d'un silence, qu'il nous décoche en pleine sensibilité cette flèche dont l'insinuant et délicieux poison nous procurera, aussi intense que la réalité, la sensation qu'il avait préméditée.

"Un art d'un mécanisme à ce point délicat et qui suppose un tel accord entre le don et le métier devait tout naturellement se prêter aux traductions des sentiments les plus rares. Aussi verrons-nous que l'interprétation de

l'oeuvre de Debussy exige une collaboration imaginative plus littéraire et plus subtilement nuancée que nulle musique jusqu'alors ne l'avait nécessitée" (4).

No pensamento de Mário de Andrade, essa "flèche empoisonnée" vem — como já anunciava Cortot, mas de um modo mais solidamente explícito — ativar a participação do ouvinte. Pois a música de Debussy é aberta, analítica, permite que se estabeleça um estreito diálogo com o espírito que a recebe:

"Debussy obriga o ouvinte a uma atitude intrinsecamente dinâmica de colaboração. Ele nos transporta aos paraísos da 'nossa' imaginação e da memória. Foi o que perceberam os críticos, e lhes fez, com razão, substituir o 'descrever' por 'sugestionar', como princípio da estética debussista". ("Claude Debussy" I).

É possível dizer, a partir das análises de Mário de Andrade, que os românticos abriram vastos abismos emocionais, imensas armadilhas sem falha onde é possível atirar-se de corpo e alma. O ouvinte é como que vampirizado e deve se entregar inteiramente. A música romântica, fechando-se sobre nós, é um universo que se impõe de modo absoluto: a relação que com ela podemos manter é a da submissão.

Em Debussy, essas relações desaparecem. Pois, oferecendo um conjunto de elementos fragmentários que emergem num contexto coerente, mas que perdeu a univocidade, pela própria fragmentação enriquece sua polissemia e permite uma liberdade "dialógica" ao espírito do ouvinte.

Essa explosão dos códigos formais — e semânticos — que Debussy provoca, essa criação não sintética, não fechada, menos nítida, sem articulações convencionais, tudo isto solicita uma participação mais forte e mais pessoal do ouvinte.

Notemos que esse aspecto crucial da música debussista — a ruptura com os códigos tradicionais foram detectados desde sempre pelos analistas da obra de Debussy — a começar por Tchaikovsky que, em 1880, comenta assim uma peça do jovem francês, então a serviço de Mme. von Meck:

"Uma coisa muito bonitinha, mas curta demais. Nenhuma idéia que tenha sido desenvolvida até o fim: a forma é desajeitada e não possui unidade" (5).

4 CORTOT, Alfred. *La musique française de piano*. Paris, PUF, 1981. p. 15-6.

5 Apud BARRAQUE, Jean. *Debussy. Op. cit.* p. 39.

As análises mais recentes de Boulez, ou dele derivadas (como é o caso das de Barraqué), insistem sobre o aspecto destruidor das estruturas tradicionais — embora afastem, na tradição formalista que lhes é própria, os aspectos semânticos. É assim que Boulez comenta:

"C'est bien, en effet, le seul Debussy que l'on puisse rapprocher de Webern dans une même tendance à détruire l'organisation formelle pré-existante à l'oeuvre, dans un même recours à la beauté du son pour lui-même, dans une même elliptique pulvérisation du langage" (6).

É claro que uma tal concepção elimina alguns dos aspectos próprios do universo de Debussy, e indispensáveis para a reflexão de Mário de Andrade, em particular no que concerne aos aspectos propriamente poéticos e literários de sua música. De lá vem a idéia do diálogo com a natureza, que a obra de Debussy mantém, de lá, a idéia de uma participação "ativa" do ouvinte. Estes princípios foram largamente desenvolvidos por M. Croche, que indicava sem cessar a observação da natureza como o melhor meio de ruptura com a tradição ("Voir le jour se lever est plus utile que d'entendre la *Symphonie Pastorale*"), e que evocava um público de elite, capaz de "fazer parte", segundo sua expressão, da obra que ouve.

b) o tratamento da palavra

"La mélodie, si je puis dire, est antilyrique. Elle est impuissante à traduire la mobilité des âmes et de la vie".

Claude Debussy (7)

Mário de Andrade lembra que Debussy já havia abolido a melodia de sua música, ou pelo menos, a melodia estruturada, autônoma em relação à palavra. O compositor sempre acentuou o aspecto fundamental da prosódia dos textos e os efeitos semânticos fragmentados, surgindo uma espécie de sistema de colagens — que eliminam os sentidos genéricos, globais ou parciais. O emprego exclusivo de segmentos de melodias (salvo em obras da juventude, como *Mandoline*, que Mário de Andrade afasta), permite ao músico francês uma grande flexibilidade, um tratamento fino e dúctil dos textos, num procedimento analítico:

"A gente percebe que o compositor vai se agarrando a cada estrofe, a cada verso, buscando dar quasi palavra por palavra o significado de cada verso". ("Claude Debussy" I).

6 Idem. *Ibidem*. p. 7.

7 Idem. *Ibidem*. p. 117-8.

Os comentários colocam em valor as admiráveis nuances expressivas, "mas insuspeitadas da dicção musical", das *Chansons de Bilitis* e da última frase da "Flute de Pan", que já foi bastante aproximada do "Sprechgesang".

Mário de Andrade consagra uma longa análise também ao papel fundamental da harmonia na música de Debussy ("o único músico realmente puro, o único harmonista puro que nunca nunca existiu"). Melodia fragmentada, importância da harmonia: as relações entre canto e acompanhamento se encontram, desse modo, profundamente modificadas.

Até Debussy, as canções — chamadas em francês significativamente de "mélodies" — eram justamente linhas melódicas "colocadas" sobre harmonias, cujo papel é subalterno, de acompanhamento ("melodia acompanhada", isto é, um canto descritivo linear sintético que as harmonias acompanham" — "Claude Debussy" I). Através de seu princípio de reunião "livre", "aberta", de elementos tanto harmônicos quanto melódicos, Debussy reequilibra as funções, criando uma espécie de "duo-concertante" voz-instrumento. E podemos facilmente imaginar a relação fecunda que se estabelece então, num terreno semântico, entre palavra e som, a significação das palavras completando e fazendo vibrar de modo novo a constelação debussysta de fragmentos sonoros.

A música "capitalista" e o medo de Debussy

"Mas ninguém foi mais sensato que aquele poeta que no seu primeiro livro modernista, afirmou que o verso livre não vinha acabar com o metrificado, mas se juntava a este como uma riqueza a mais. E isto é construção, Pastor Fido! É riqueza 'a mais', capitalismo!"

Mário de Andrade, *O Banquete*

Os dois últimos parágrafos do primeiro artigo consagrado por Mário de Andrade a Claude Debussy são delicados. Embora curtos, introduzem noções e raciocínios importantes, subjacentes ao pensamento de Mário de Andrade. Para que possam ser melhor apreendidos, é necessário fazer apelo a outros textos.

Situemos primeiramente as questões: Debussy havia abalado a concepção tradicional da canção — da "mélodie". Uma consequência decorre daí: a maior complexidade do discurso musical, seu requinte mais sutil, o abandono da voz e da melodia como elementos fundadores ("em sua funcionalidade coletivista e popular" — "Claude Debussy" I), reservam essa música a intérpretes virtuosos e a destinam

a um público conhecedor. Assim, ela está distanciada de todas as funções "populares", pois houve uma tomada de distância decisiva com a idéia de "canção", coletiva, "democrática".

Debussy havia desenvolvido um prodigioso instrumento de análise e de expressão. Poderia tê-lo posto a serviço das interrogações sobre o homem e assim refletir, discutir, interrogar o universo humano que o envolvia. Entretanto — segundo Mário de Andrade — teve medo, e preferiu voltar-se para a natureza, para a paisagem, neutra e tranqüila.

Desse modo, Debussy se revela duplamente "capitalista" (embora de um capitalismo, digamos, "arcaico", puramente acumulativo): primeiro, pelo seu distanciamento "de qualquer entidade que se possa chamar povo", em seguida, pelo desenvolvimento de um instrumento analítico que lhe permite apenas incorporar novos meios de "devassar a natureza", ao invés de agir sobre o homem.

Na crônica do dia 5 de outubro de 1944 ("Do meu diário"), onde ele trata ainda de Debussy, Mário de Andrade o "desculpa", evocando excessiva consciência que o compositor possuía das exigências propriamente musicais de sua arte, essa consciência clara, racional, "inteligente" que, segundo o texto, é característica do compositor francês:

"A música francesa apresenta, como nenhuma outra escola, uma coleção admirável de músicos inteligentíssimos, por certo das inteligências mais completas e harmoniosas que a história dos músicos apresenta. (...) E desde a inteligência prodigiosa de um Rameau, primeiro codificador da harmonia, até Koechlin, seu codificador mais lúcido dos nossos dias, é todo um desfile de inteligências, esplendidamente ricas de tudo isso que é a complexidade intelectual. (...) A meu ver, Debussy também sofreu desse excesso de inteligência que não deixa de ter seus inconvenientes. Construiu todo um instrumento genial de expressão sonora, mas ao se ver possuidor desse instrumento tão assombrosamente dotado de forças de sugestão e capacidade de análise humana, talvez a sua consciência da 'realidade' da música o tenha atemorizado e posto em discreção". ("Do meu diário")

É como se Debussy, sofrendo os efeitos desse "excesso de inteligência", evitasse dirigir-se para regiões nenhuma que comprometessem seu trabalho que se quer autônomo, desvinculado de quaisquer exigências exteriores. E suas conquistas, por assim dizer, foram, através de suas virtualidades, mais longe do que ele próprio.

O excesso de inteligência leva ao capitalismo. Essa discussão pode ser inserida num debate mais largo, que Mário de Andrade de-

envolve então, e no interior do qual vê a si próprio, teórico e criador. "O movimento modernista" conta a maneira pela qual as conquistas formais do modernismo de 1922 aparecem a Mário de Andrade por um engano. Os jovens que haviam participado da Semana de Arte Moderna acreditaram realizar ato de destruição: em realidade se contentavam em adquirir novos modos de expressão. Aquisição, acumulação: capitalismo. Nada é colocado em questão, nada é contestado: ao contrário, a ordem estabelecida se encontra com um elemento suplementar de afirmação, de consolidação.

Mário de Andrade reconhece um poder combativo — é possível dizer mesmo "subversivo", às "técnicas do inacabado" ("... as técnicas do inacabado são combativas...") (8) E Debussy possuía, maravilhosamente, essa "técnica do inacabado", que ele próprio havia desenvolvido. Por ela, poderia ter se tornado "irrecuperável":

"Os 'fauves' de todas as artes, não são 'fauves' exatamente porque tinham uma visão irredutível do mundo, mas porque essa visão não era aproveitável nem útil aos donos da vida" (9).

Debussy poderia ter sido um "fauve", mas não foi, pois desviou do homem seu perigoso instrumento de análise e, como diz Mário de Andrade, "em vez de avançar pela alma humana a dentro, preferiu devassar a natureza".

Linguagem e música. Proust, Chopin e a paisagem musical

Quando Mário de Andrade escreve sobre Debussy, a sombra de Chopin se perfila sempre por trás. O compositor polonês surge logo no início do primeiro ensaio e, paralelamente, Mário de Andrade consagra a ele, nesse momento, um importante estudo, significativamente intitulado "Atualidade de Chopin". Este texto, publicado em 1942 na *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, foi integrado posteriormente ao livro *O baile das quatro artes*. Mário de Andrade o evoca na segunda parte de seu ensaio de *O mundo musical*, fazendo referência a uma passagem em que Debussy e Proust surgem associados:

"Não sei se já se lembraram de o (Chopin) aproximar de Marcel Proust. Chopin analisa toda essa levianíssima alta sociedade parisiense e polonesa, em que viveu. Toda essa parte valsística de sua obra é bem uma análise sem piedade mas dolorida de uma época. Desfila diante de nós,

8 ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo, Duas Cidades, 1977. p. 66.

9 Idem. *Ibidem*.

percucientemente evocada, uma farândula de nobres, burgueses, ricos, artistas, intoxicadores de luars, de festas frágeis, de dores cultivadas e inconsciência" (10).

Neste comparar estão pressupostas reflexões que Mário de Andrade desenvolvera a respeito da linguagem e da literatura, e que repercutirão neste contato entre literatura e música. Estas reflexões estão concentradas em alguns textos da série *Táxi*, conjunto de crônicas publicadas no *Diário Nacional*, reeditadas em *Táxi e crônicas no Diário Nacional* (11). São três textos principais, "A linguagem I, II e III", de 16, 27 e 28 de abril de 1929, completados por "Pessimismo divino", de 8 de maio de 1929, e "Memória e assombração", de 10 de maio de 1929.

Neles, Mário de Andrade assinala o caráter abstrato e generalizador da linguagem, endereçado fundamentalmente à compreensão inteligente, e não sensível. A função definidora das palavras confere à linguagem um papel utilitário de denominação, forçosamente grosseiro e incapaz de "recriar" a complexidade infinita de todos os miúdos sentimentos e sensações de nossas experiências vividas. O particularismo da análise psicológica pode ser finamente descritivo — ele perdeu a força de recriar no leitor a sensação experimentada pelo autor.

Se perdeu, é porque um dia já teve essa faculdade. E, de fato, segundo Mário de Andrade, outrora, a literatura, assumindo a palavra como generalizadora, utiliza-a enquanto estímulo no espírito do leitor, que recria, com seus recursos próprios e numa "vagueza" maior, a situação emocional. Assinalemos que este outrora se situa até aproximadamente o romantismo, incluindo-o. Na literatura contemporânea, o projeto é paradoxal: denominar os mais recônditos estados da alma com palavras, de modo a que nada escape. Ora, como vimos, a linguagem é incapaz disso.

Eis as principais passagens, onde essas idéias são expostas:

"E dessa precariedade utilitária da linguagem provém a angústia da literatura contemporânea. Nós queremos estudar as particularidades sublimes da nossa vida sensível e pra isso nos servimos da linguagem que se prevalece exclusivamente da inteligência, o que sucede? Sucedem que atingimos maior sutileza intelectual porém não maior força expressiva. Suponhamos Proust e Racine, Conrad e Camões. Será que a gente percebe mais o sr. de Charlus que Fedra, o tufão de Conrad, que a tempestade dos Lu-

10 ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. São Paulo, Martins, 1963. p. (148).

11 Idem. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo, Duas Cidades, 1976. p. 87, 88, 93-6, 99-102.

siadas? Não tem dúvida que os dois contemporâneos alcançam maior análise. Mas não estará nisso mesmo o ilogismo deles? A linguagem constituída é sempre uma abstração e por isso não pode expressar senão a ordem geral de nossa vida sensível, aquela ordem em que a inteligência é universal e sintética. A particularização de Proust e de Conrad, por isso, pode nos dar maior número de explicações. Mas não consegue dar pra gente maior perceptibilidade da vida nem expressá-la mais intensamente. Pelo contrário. A síntese antiga, pela própria brevidade intelectual dela, fazia as lembranças, com as quais a gente compreende, chegarem tão afobadas e numerosas na consciência que a coisa descrita, sem perder nada da sua universalidade, era feita somente de dados da nossa experiência própria. Realizava na gente o fenômeno de pura atividade — o que é sempre o meio mais certo de recriar na gente a ilusão da vida sensível. Ao passo que os dois modernos citados, pela própria particularização dos elementos e causas, construída ponto a ponto, realizam o silêncio da tapeçaria. É fofo. A gente dorme sobre, em passividade fatigante. Sob esse ponto de vista Proust e o Conrad do Tufão são as dramáticas reproduções do Agnosticismo contemporâneo.

(...)

"Disso origina o drama, não sem grandeza, de muitos escritores contemporâneos, especialmente de Proust. É fora de discussão, creio, que Proust ou ainda o Conrad do "Tufão" quiseram expressar literariamente a maior totalidade atingível da vida sensível. Porque ninguém negará que toda arte é representação expressiva de estados-de-sensibilidade, imaginando com isso que reproduziam, expressavam o efeito, isto é, o próprio estado de sensibilidade. Ilusão pura. Continuavam dentro das causas porém não de todas. De fato: é possível ajuntar mais de 120 causas determinantes de tal momento atmosférico e mais duas mil sensações inteligíveis, olhando Albertina dormir. Escreveram mais comprido. Mais explicado. Porém não mais expressivamente nem mais efetivamente naquela parte em que a vida sensível escapole da inteligência e da linguagem.

"Há fenômenos, mais propriamente individuais que seculares consistindo na coincidência da linguagem com a

sensibilidade. É o momento em que a sensibilidade dum indivíduo não o interessa além dos poderes de abstração da inteligência. Se esse momento coincide com uma linguagem suficientemente desenvolvida na sua parte expressiva da vida sensível, surge na literatura o 'escritor clássico'" (12).

Percebe-se claramente a afinidade que existe entre o papel sintetizador da linguagem articulada do passado, com as formas condutoras de grandes sentimentos genéricos do período romântico, tal como supunha Mário de Andrade. E também a correspondência, embora parcial, entre o processo analítico da literatura contemporânea e da música de Debussy. Com uma diferença fundamental. A literatura — cujo instrumento primordial, a linguagem, surge como excessivamente preciso para Mário de Andrade — tenta em vão recobrir descritivamente todos os movimentos das emoções humanas, da mesma forma que aqueles geógrafos do imperador da China queriam, na história de Borges, estabelecer um mapa de escala 1:1. No caso da literatura, as formas genéricas do passado exigem uma participação maior do leitor, que cria, na esteira dos grandes estímulos, e por uma forma, digamos, empática de sua imaginação, a malha fina das reações emocionais. Na música — essa "linguagem do inexprimível" — Debussy pôde fragmentar as formas tradicionais do passado, que eram bastante equivalentes à grande retórica sentimental literária, sem proceder a uma superposição analítica sobre o objeto evocado. Desse modo, embora capaz de trabalhar com nuances e detalhes, ele é capaz de solicitar mais o espírito do ouvinte, numa gama de diversidades muito mais rica que o caráter unívoco, ao mesmo tempo formal e significativo, da música de dantes.

A partir desses elementos, compreendemos mais claramente a trindade Proust — Chopin — Debussy. Entre os dois primeiros — exce tuadas as relações mais superficiais da doença, do mundo fechado sobre si etc — as afinidades aparecem em particular numa evocação de recusa das "construções sintéticas". Elas são próprias ao romantismo, e se concentram à volta de sentimentos "heróicos", que poderiam também ser qualificados de unívocos. Muito simplificadores, eles afastam as complexidades psicológicas individuais. Neste contexto, boa parte da obra chopiniana faz figura de exceção:

"Ainda era um tempo em que a análise sintetizava, se conservando 'heróica' a mais não poder, convertendo os seres a protótipos, a heróis de suas características marcantes. A 'Heróica', 'Harold en Italie', a 'Sonâmbula'

12 *Idem. Ibidem.* p. 87-8, 95.

eram as respostas adequadas à 'Liberté guidant le peuple' de Delacroix e ao Childe Harold.

No meio de toda essa heroização dos sentimentos e caracteres (Surtin und Drang...), a obra de salão de Chopin, discreta, cheia de um proustianismo sutil. ("Claude Debussy II").

A passagem pode ser completada com o seguinte trecho, extraído de "A atualidade de Chopin":

"Não é atoa que Chopin mesmo dizia de algumas de suas obras e improvisações, estar contando 'petites histoires' - musicais".

Mas, segundo Mário de Andrade, os meios de expressão de seu tempo, a melodia "quadrada", a harmonia "lógica e subalterna", impediam Chopin de se tornar o émulo musical de Proust. Eram aptos a exprimir as sínteses heróicas e não as análises subjetivas. É neste ponto que a distância se interpõe entre ambos. E a aproximação entre Proust e Debussy se instaura. Ambos, "amadores de miudezas" possuem um novo instrumento analítico. Mas Debussy, rompendo com a tradição do psicologismo, que Mário de Andrade quer bem francesa — tanto na música quanto na literatura — Debussy desdenha o homem pela natureza, tornando-se, dessa sorte, um Proust da paisagem musical.

Em Debussy, nenhuma natureza heróica, excepcional (podíamos acrescentar "romântica"). Suas paisagens sonoras possuem, a partir das grandes descrições de Mário de Andrade, muito da tranquilidade de todos os dias, muito da "banalidade" dos assuntos tratados nos quadros impressionistas. O mar não é o da tempestade, mas o dos dias sem história:

"Mas como revelador da natureza, onde ele atinge o máximo verdadeiramente milagroso da análise deshierarquizada — e foi criticado por isso — será sempre em 'La mer', um mar anticomradiano, sem tufão nem tubarão, o mar apenas cotidiano..." ("Claude Debussy" II).

Como argumento contrário ao Debussy desinteressado do homem, existe *Pelléas*. Mário de Andrade o sabe perfeitamente e inicia um raciocínio que tomará sua verdadeira dimensão somente com o ensaio que consagra a essa ópera, três semanas mais tarde.

Debussy e o antiacademismo imanente

O instrumento analítico, novo e perfeito, que Debussy aplica à natureza, faz surgir no espírito de Mário de Andrade um outro pro-

blema, com frequência recorrente em seu pensamento: a questão do academismo e do antiacademismo. Não se deve perder de vista que suas atividades tanto intelectuais quanto artísticas haviam se iniciado, a bem dizer, em 1922, isto é, no seio de um conflito entre as novidades formais modernas e uma estética conservadora, à qual o qualificativo "acadêmico" se aplicava, muito comodamente. O espírito de Mário de Andrade evoluirá, entretanto, desse combate vivido para uma definição mais nítida, mais precisa e satisfatória dessa noção. Ele discorrerá largamente a respeito em *O banquete* (13).

Entre as razões que o levam a refletir sobre a noção do academismo, existe uma, essencial, de um tipo que poderia ser qualificado de pragmático. O academismo não é apenas algo específico de uma arte oficial — ele é insidioso, dissimulado. Como fazer para reconhecê-lo? Esse conceito pode, com efeito, designar uma cópia sem invenção, a partir de regras escolares, mas também a repetição esterilizante de receitas ou fórmulas desenvolvidas pelo próprio artista. Desse modo, ele se revela duplamente perigoso, pois copiar os mestres na escola, ou copiar-se a si próprio, constitui para Mário de Andrade, uma prova de impotência ou de oportunismo.

Debussy, com sua forma "aberta", é capaz de estruturas sempre renovadas. Não se trata de pôr em dúvida seu saber de construtor, de arquiteto musical, mas de sublinhar sua capacidade inesgotável de invenção, pois esse saber procede de um espírito analítico livre e fecundo.

"Não é porque eu tenha afirmado que os seus processos de analisar sem planos nem perspectivas, e de nos propor dados sugestivos que se superpõem que ele poderá nunca ser tachado de mau construtor de formas. Porém, mesmo quando ele incide nas arquiteturas conhecidas, a gente percebe que o mestre está livre, livre". ("Claude Debussy" II).

Desse modo, se Debussy aparecia no início do primeiro texto como a pequena estrela, distante da consciência combativa que Mário de Andrade exigia dos artistas de sua época, ele retorna enfim como exemplo de não conformismo, como um compositor cuja própria prática artística repousa sobre um contínuo renovar. Se Mário de Andrade parece lastimar que Debussy não se interessa 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.

13 ANDRADE, Mário de. *O banquete*. Op. cit. Cf. também COLI, Jorge e DANTAS, Luís. Sobre o banquete. In: *O banquete*. Op. cit. p. 34 e segs.

Por trás de Debussy, como vimos, Chopin se perfilava sempre. Do proustianismo sutil ao heroísmo das polonesas, havia ali seduções e estímulos contrários.

ABSTRACT

MARIO DE ANDRADE AND CLAUDE DEBUSSY

This essay is built upon the analysis of two texts belonging to Mário de Andrade's series O Mundo Musical. It demonstrates the role and importance of Claude Debussy's works on Mário de Andrades's thought from 1921 until the author's final days contrasting with romantic notions and notions of socially committed art held by Mário de Andrade, and giving rise to an open work.

Key-words: *Aesthetics; music; culture; politics; academic; romantic; semantics; musical.*

