



“A música moderna se prende a revelar o movimento sonoro que passa”: Mário de Andrade como musicólogo brasileiro da forma

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SEMÂNTICA COGNITIVA E CRIAÇÃO MUSICAL

Márcia Hallak Martins da Costa Vetromilla

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ - marciavetromilla@gmail.com

Resumo: A presente comunicação apresenta uma reflexão inicial de como um novo paradigma de pesquisa em Música, para além da partitura, da nota e do ritmo, tem como consequência novas concepções apoiadas especialmente na fenomenologia da escuta. Insere-se nessa discussão a questão da apreensão forma musical associada à percepção do movimento e do fluxo sonoro. O texto apresenta na introdução dois autores compositores com reflexões atuais, mas de perspectivas distintas: Marcos Nogueira (2015) e Rodolfo Caesar (2014). Num segundo momento focaliza e lança luz sobre as ideias visionárias de Mário de Andrade expressas no capítulo “Atualidade” da obra *Pequena História da Música* (1929/1977).

Palavras-chave: Pesquisa em música. Movimento. Forma musical.

“Modern music sticks to revealing the sound movement that keeps on going”: Mário de Andrade as Brazilian musicologist of the musical form

Abstract: This communication presents an initial reflection of a new paradigm of research in music, in addition to the score, note and rhythm, results in new concepts supported especially by listening to the phenomenology. It is part of this discussion the question of apprehension musical form associated with the perception of movement and sound flow. The text presents in the introduction two authors composers with current reflections, but of different perspectives: Marcos Nogueira (2015) and Rodolfo Caesar (2014). In a second moment it focuses and sheds light on the visionary ideas of Mário de Andrade expressed in the chapter “Atualidade” [“Present”] of the work “Pequena História da Música” [Little History of Music] (1929/1977).

Keywords: Music search. Movement. Musical form.

1. Introdução

A presente comunicação pretende uma exploração inicial, do ponto de vista da cognição musical, de como as novas possibilidades de suporte, análise e registro sonoro que favoreceram pesquisas sobre a textura, o timbre e a valorização da sonoridade como constituinte de uma obra musical, influenciaram no questionamento e nas mudanças de concepção sobre a forma musical, que passa então a ser vista a partir da maneira como o sujeito efetiva a sua escuta. As noções de movimento/inferências de movimento no ato da escuta, mudança de estado do fluxo sonoro como um atributo do movimento e constituição de agrupamentos figurativos ‘em linha’ decorrente dos eventos sucessivos, por parte do ouvinte, intérprete ou compositor, estão relacionadas à formação de sentido nos vários níveis de organização formal, de acordo com Marcos Nogueira (2015).



Este autor trabalha no âmbito teórico metodológico da ciência cognitiva incorporada relacionada às pesquisas em torno dos conceitos de categorização, incorporação da mente, metáfora conceitual, mapeamento entre domínios e esquemas de imagem. E essa abordagem se contrapõe à maneira mais tradicional de pensar a forma musical, confundida muitas vezes com a própria obra em função da sua associação com a ideia de unidade ou percepção do todo. Desta perspectiva surgem ou se deduzem inúmeras reflexões e mudanças de paradigmas no âmbito da musicologia. Uma delas é relativa à consideração da teoria da metáfora conceitual em contraposição à metáfora linguística. Desde a década de 1970, surgiram inúmeras teorias sobre a metáfora de acordo com as tradutoras da edição brasileira de *Methaphors we live by*, de autoria de George Lakoff e Mark Johnson, considerada uma “obra pioneira, que já se tornou clássica na vasta literatura” (Lakoff, 2002:9) sobre o tema. Se evitada inicialmente, desde “os pré-socráticos”, por ser considerada figura de retórica, linguagem figurada, o “dogma da metáfora”, no século XX sofre uma mudança radical. A partir principalmente da década de 1970, se dá “de forma mais ampla e marcante a mudança paradigmática, que leva a uma reformulação profunda na maneira de conceber a objetividade, a compreensão, a verdade, o sentido e a metáfora” (Lakoff, 2002:12)

Marcos Nogueira (2015), no texto “O entendimento da forma musical a partir de uma semântica cognitiva”, escrito por ocasião do XI SIMCAM- Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, afirma em determinado momento que “a metáfora é uma questão de pensamento e memória” (Nogueira, 2015:4). A metáfora expressa então como “metáfora conceitual” é mencionada como uma das noções básicas que fundamentam sua pesquisa, além das noções de “categorização”, “incorporação da mente” e “mapeamentos entre domínios” (Nogueira, 2015:1). Ao tratar da “produção de conhecimento acerca da forma musical no campo da pesquisa cognitiva de base enacionista”, Nogueira (2015) conclui seu texto colocando três hipóteses para sua pesquisa: 1^a- “o conceito que permeia toda a experiência do sentido musical é o de movimento”. 2^a- “o atributo de movimento que dispara as projeções metafóricas na inferência de movimento musical é a mudança de estado do fluxo sonoro da música, um processo conceituado a partir de uma sequência simples ou complexa de estados distintos do meio sonoro-musical” e 3^a- “eventos sucessivos que estabelecem mudanças reiteradas e coerentes entre si, num período temporal que a psicologia cognitiva vem tratando como memória de curto prazo tende a se constituir, no ato de estruturação da música, como agrupamentos figurativos ‘em linha’”. E acrescenta: “são precisamente tais agrupamentos que monopolizam a atenção do ouvinte comum e regem sua apreensão da forma musical” (Nogueira, 2015:8). Termina dizendo que o desafio é apontar quais os aspectos dos elementos



identificados como condutores da forma estão regulando a inferência de suspensão, equilíbrio, conclusão e como isso ocorre, sempre em concordância com a ideia de que “a cognição é o resultado de uma construção mental” (Ortony, 1993 *apud* Lakoff, 2002:13).

Rodolfo Caesar (2014), numa perspectiva diversa à de Nogueira (2015), sendo um compositor ligado ao estudo da música eletroacústica e à pesquisa em Sonologia, escreve um texto para os Anais do III SIMPOM denominado “O sujeito e o objeto em loop: escutar nas entrelinhas” no qual lança luz sobre algumas questões contemporâneas, ao abordar “o como as tecnologias se subjetivam” através do “papel das tecnologias e das materialidades nas nossas decisões”, não tratando diretamente do conceito de forma musical, mas focalizando o sujeito da escuta na atualidade.

Colocando que “a notação gráfica elege como suporte de registro a altura e a duração” Caesar cita uma afirmação de Pierre Boulez segundo a qual se considera os mencionados parâmetros (altura e duração) como primordiais enquanto a intensidade e o timbre seriam parâmetros secundários. Caesar (2014) adverte que é a notação que cria essa condição descrita por Boulez: “O fato de altura e duração serem apontadas como primordiais não reflete tanto a natureza da escuta musical universal, e sim o que a notação é capaz de registrar com adequação” (Caesar, 2014:63).

E prossegue dizendo que “mudanças no sistema de registro determinou outro modo de perceber”, destacando que a entrada da computação, e das possibilidades de síntese e análise do som, veio tirar o timbre e a intensidade de um “papel subalterno”. Nesta perspectiva, “em vez dos sons da natureza do Barroco e do Romantismo”, a discussão passou a envolver “a natureza dos sons” e a “fenomenologia da escuta”. Para além das composições musicais características de uma época, um compositor, uma estética específica, uma mudança de paradigma metodológico e teórico na história do pensamento musical se efetiva a partir da avaliação dessas tecnologias disponíveis, influenciando maneiras particulares e dinâmicas de interação sujeito e objeto, o que se converte em mudança na pesquisa.

Ainda sobre a perspectiva do suporte, em outro texto “O som como imagem”, no qual defende a “condição imagética do som” e discute a falta de suporte físico para a fixação do som até a invenção do fonógrafo, o autor expõe, a partir de vários autores, o “relacionamento da imagem com as materialidades e os suportes de fixação de dados”, e afirma: “o som é imagem, mesmo quando o único suporte disponível é o cérebro”. E ainda: “a imagem depende do suporte” e antes do “suporte tecnológico, de meios extra-corporais”, o suporte é “corporal” (Caesar, 2012:260).



Explicitando a existência de uma classificação mais complexa dos sentidos humanos “elencados pelas novas psicologias da percepção”, para além dos cinco sentidos de outrora, a partir da constatação da evidência da “importância das funções corporais”, da “materialidade da nossa presença”, destaca que “a noção de corpo vem mudando radicalmente”. O autor aborda então algumas noções que vão surgindo com a “interferência entre os sentidos” e afirma a consequência disso para o estudo do som:

Aumentada a complexidade das delimitações entre os sentidos, o estudo do som, assim como o de qualquer outro dos antigos, ou mesmo novos sentidos, não pode ser feito sem a transposição de fronteiras, daí a possibilidade, ou necessidade de misturas nos temas e focos por onde o assunto passar (Caesar, 2014: 11).

Segundo Caesar (2014), diferentemente do “espírito do tempo” ligado ao século XIX, no século atual, para pensar o que denomina “trans-escuta”, a noção de “espírito do tempo” deve ser substituída pela noção de “matéria do momento”:

A matéria do momento me compele a defender a noção segundo a qual não existe um sentido da escuta exclusivamente auricular. A língua, matéria de tempos mais remotos e clássicos, não representou muito além da notação. Procurando uma palavra qualquer para definir o que escuto, constatamos que nenhuma delas pertence, por origem, ao 'reino da escuta'. O vocabulário mais apurado, o da morfotipologia schaefferiana, oferece metáforas como: um som rouco, agudo, meloso, brusco, ácido, complexo, baixo, brilhante, rugoso, liso, opaco... Raros os adjetivos qualificativos que provenham de fato do reino acústico (Caesar, 2014:11).

Caesar (2014) trata da “falta de vocabulário na materialidade das línguas” para designação daquilo que é relativo ao exclusivamente auricular: “Encurtando: a construção de um pensamento a partir do corpóreo está em dinâmica de mutação enquanto não se estender uma tabula rasa a respeito do que é o corpo” (Caesar, 2014:11). Explicações e teorias que não levem em conta a subjetivação dos termos envolvidos, que busquem uma dicotomia corpo e consciência/mente, parecem fadadas ao retorno de um cientificismo e empirismo de laboratório, vazio e improdutivo, quanto mais no contexto da pesquisa em música. Portanto, a “dinâmica de mutação da construção de um pensamento a partir do corpóreo” deve conviver com as vicissitudes das inscrições registradas e dos “suportes” e materialidades diversas.

Em “A escuta como objeto de pesquisa”, o mesmo autor constata que “as músicas nunca parecem parar para serem compreendidas, pois sempre escapam como água entre os dedos da pesquisa” (Caesar, 2000: 42). Neste mesmo texto coloca que, segundo o compositor contemporâneo de música eletroacústica Denis Smalley, “a noção de movimento se tornou mais obviamente explorável em música a partir da invenção da estereofonia” (Caesar, 2000:



41). Propõe-se aqui mostrar que algumas questões colocadas por compositores atuais, apesar de ótica diversa, se tangenciam em dois aspectos principais: no que diz respeito à valorização da noção de movimento e da experiência de escuta do sujeito - compositor, intérprete ou ouvinte. Surpreende, entretanto, o texto de Mário de Andrade escrito há quase 90 anos atrás, quando antecipa muitas dessas reflexões ao se debruçar sobre a música de sua atualidade abordando o conceito de forma.

2- Forma no capítulo XIII de *Pequena História da Música (1929/1977)* de Mário de Andrade

O livro de Mário de Andrade *Pequena História da Música* (1942) foi publicado inicialmente como *Compêndio de História da Música* no ano de 1929. No seu capítulo XIII denominado “Atualidade”, Mário de Andrade, após discorrer sobre o fim da primeira grande guerra e o aguçamento das escolas nacionais questionando as escolas ditas universais, fala de uma das mais importantes descobertas musicais da atualidade: o aparelho eletromagnético inventado pelo russo Leon Theremin na década de 1920. Segundo o autor, esta invenção profetizou “a música como simples movimento sonoro” por ser um instrumento de “ondas etéreas” cujos sons são obtidos por “movimentos de mãos afastando ou se aproximando dele”, dando timbres, intensidades e gradações dentro do intervalo de semitons, parecendo ter um enorme futuro, já tendo causado impressão muito grande nos centros europeus (Andrade, 1977: 208).

Adiante, com o termo Forma às margens do texto, afirma: “quanto à forma, tem de tudo. A insatisfação inquieta renova todas as formas do passado” (Andrade, 1977: 213). Coloca que os títulos das obras perderam muito o valor designativos formais e muitas vezes não indicam formas, mas apenas caráter ou tamanho, também se referindo às formas renovadas em relação à concepção anterior. Mário de Andrade acredita que “as formas coreográficas predominam muito” e cita vários compositores com respectivas obras de seu tempo no intuito de mostrar como “quase todas as obras-primas da atualidade são bailados” (Andrade, 1977: 215): Stravinsky, Manuel de Falla, Prokofiev, Vitorio Rieti (1898-1994), Pascual de Rogatis (1880-1980), Francisco Mignone, Frutuoso Viana, Luciano Gallet, Camargo Guarnieri e Villa-Lobos. Após esta afirmativa, entretanto, traz uma citação do compositor e mestre modernista vienense Egon Wellesz (1885-1974) segundo a qual a criação duma forma nova não parece essencial ao espírito contemporâneo por estar empenhado em relacionar mais intimamente a forma e o seu conteúdo. Andrade então acrescenta: “na



verdade, parece que os modernos estão dissolvendo a forma, do mesmo jeito que estão dissolvendo a melodia, a harmonia e o ritmo...” (Andrade, 1977:216).

Defendendo a existência de um “interesse formidável pela Música” por parte dos contemporâneos, Andrade argumenta que “todo o derrotismo aparente, de Melodia, Instrumentação, Harmonia, Forma, da fase contemporânea, indica apenas mais interesse completo pela Música” (Andrade, 1977:216). Considerando que houve uma mudança profunda na maneira de conceber a música, o autor cita e busca explicar o crítico musical alemão Paul Bekker (1882-1937) quando diz que constata que “o princípio da Expansividade”, antigo, está se modificando para o “princípio da Intensidade”. Mário de Andrade explica que, desde o início, a música vinha sendo concebida e criada por expansão dos elementos musicais e era por isso espacial se orientando horizontalmente enquanto polifonia e verticalmente na harmonia. Essa concepção espacial estando também presente na própria organização da orquestra em naipes separados e no conceito de melodia infinita e nos processos de desenvolvimento de um tema. Então afirma: “o conceito de forma é necessariamente espacial”, mas a música vai deixando gradativamente esse princípio da Expansividade e os “amalgama todos para se intensificar” e conclui: “De espacial se tornou temporal. Música antiespacial e antiarquitetônica” (Andrade, 1977: 217):

Metáforas abusivas a que a música moderna não se sujeita mais. A música de hoje tem de ser compreendida temporalmente no tempo, momento por momento. A compreensão da obra resultará mais numa saudade, dum desejo de tornar a escutá-la, que da lembrança contemplativa que fixa partes, evoca, compara o que passou com o que está passando, reconstrói, fixa e julga. A lembrança pensa. A saudade pensa. Nisto reside uma diferença essencial que explica o cinematismo (mobilidade, movimentação musical) contemporâneo. Tem duas provas principais dessa diferença entre o conceito de Música-Espaço e de Música-Tempo: a liberdade formal e a predominância do timbre. (Andrade, 1977:218)

Mostrando como se dá essa mudança de concepção, Mário de Andrade afirma que mesmo nas obras modernas em que apresentam o emprego de formas tradicionais, a compreensibilidade do ouvinte não está mais afetada por essa presença. E afirma: “as obras contemporâneas são jorros de música contínua, acabam sem uma razão de ser formal, por pura movimentação e cessação do estado lírico no compositor” (Andrade, 1977: 219). Se perdendo a “revelar o movimento sonoro que passa”, movimento sonoro seria o conceito de música atual – única arte que seria capaz de realizar o “movimento puro, desinteressado, ininteligível, em toda a extensão dele” - segundo Mário de Andrade. (Andrade, 1977: 220). E generalizando esta concepção, Mário de Andrade adverte que “as formas preestabelecidas do



passado (Fuga, Sonata, Poema Sinfônico) não impedem que as obras antigas sejam também puro jorro sonoro no tempo” (Andrade, 1977: 221).

Discorrendo sobre a apreensão da música por parte do ouvinte, o autor afirma que “é certo que nas obras populares a memoriação, e portanto a compreensibilidade, obrigam o povo a construir por meio da repetição de elementos” (Andrade, 1977: 221), estando na base de todas as formas eruditas o rondó, a estrofe e o refrão e prossegue:

Porém, demos de barato que o ouvinte inculto compreenda as obras musicais, mesmo formalísticas, como puro jorro sonoro no tempo. Também por outro lado, as músicas modernas que escapam das formas tradicionais populares e de arte erudita, sempre, pois que são obras, hão de possuir uma Forma. E esta forma, depois de assimilada pela gente, há de sempre influir nas futuras reaudições da mesma obra, como elementos de que a gente se utiliza para a compreensão dela. Portanto, à peça sem forma preestabelecida, eis de novo ajuntada uma compreensibilidade formal, isto é, metafórica e intelectualmente espacial. Qual pois a diferença entre a música de até agora e da atualidade? O que será que distingue o “puro movimento sonoro no tempo” da música de agora, do “puro movimento sonoro no tempo” da música de até agora? A diferença é essencialmente conceitual. Hoje a forma das obras musicais é uma resultante direta da invenção, ao passo que até agora, na infinita maioria dos casos, era o elemento determinante da criação. (Andrade, 1977: 221-222)

Mário de Andrade, ao final do texto, reconhece que não se tratou de um capítulo propriamente histórico, mas sim uma exposição de conceitos de estética musical e as tentativas de sintomas da realização destes. Usando a metáfora segundo a qual a música é como se fosse “uma faixa de gaze movendo no vento”, o autor considera que abordou as últimas consequências do conceito de Música Pura que os antigos apenas profetizaram e o momento histórico da música pôde atingir.

3- Considerações Finais

O presente texto buscou focalizar o movimento sonoro a partir de extratos dos discursos associados à escuta musical de trabalhos de dois compositores pesquisadores brasileiros atuais em contraponto alusivo com as ideias desenvolvidas pelo crítico modernista da música brasileira aqui identificado como musicólogo da forma em função do desenvolvimento de sua argumentação e da complexidade das articulações entre os meandros da chamada atualidade em música. A valorização da noção de movimento e a atenção aos processos de escuta tão caros às pesquisas em cognição musical, entre outras, parece prenunciada na perspectiva marioandradeana.



Atento às inovações da sua época, Mário de Andrade demonstra no capítulo apreciado no presente artigo, em consonância com Caesar, estar consciente do papel das materialidades e da tecnologia no processo de subjetivação e na maneira de conceber a arte. Não se contentando nem se impressionando com as inovações nos diversos campos e tampouco na linguagem musical, aborda e busca desenvolver o tema do entendimento da forma musical efetivado a partir do trabalho de ouvintes, intérpretes e compositores quando no ato de escuta do “puro movimento sonoro no tempo” em música de diversos momentos históricos.

Referências:

ANDRADE, Mário. **Atualidade**. *Pequena História da Música*. 8ª edição. Livraria Martins Editora, São Paulo, 1977.

CAESAR, Rodolfo. **O som como imagem**. IV Seminário Música Ciência e Tecnologia: fronteiras e rupturas. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2012.

CAESAR, Rodolfo. **A escuta como objeto de pesquisa**. Revista eletrônica Opus 7, setembro, 2000.

CAESAR, Rodolfo. **Sujeito e objeto em loop: escutar nas entrelinhas**. Anais do SIMPOM, Unirio, Rio de Janeiro, 2014.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Trad. Mara Sophia Zanutto. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: EDUC, 2002.

NOGUEIRA, Marcos. **O entendimento da forma musical a partir de uma semântica cognitiva**. ANAIS, XI Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais (SIMCAM), 2015.

<http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=rmario-de-andrade&id=888>