

"Gonzagão, Mário de Andrade: o singular, o universal e a particularidade histórica na música de Sérgio O. Vasconcellos-Corrêa"

Henri de Carvalho¹

Em momento tão rebaixado da espiritualidade humana - evidente nas atividades culturais de massa, em que vigoram as exigências do mercado cultural, o empenho da indústria do mesmo setor e com estes a mercantilização dos poucos afetos que ainda restam, mediante o empobrecimento das relações humanas tipificadas pelo sistema destrutivo do capital e mui bem representadas pelas canções de rodeio, pelos funk's de baixo calão e também pelos rock-end-rol's e tudo o mais que se apresente por baixa poética -, cabe recuperar historicamente momentos mais elevados de nossa cultura. Augurando, quem sabe, a possibilidade de retomar a içada não apenas espiritual, mas também culturalmente material das relações sociais de produção com vistas a tão urgente emancipação humana.

O entrecruzamento proposto entre as particularidades das obras peculiares e distintas de Luiz Gonzaga e Mário de Andrade – uma prática, a outra teórica da produção musical – a sintetizar elementos do singular ao universal dialeticamente, é passível de ser problematizado, pois se apresentam diluidamente combinadas (prática e teoria) na obra do compositor Sérgio Oliveira de Vasconcellos-Corrêa, fato que decorre não de pressupostos arbitrários ou dogmáticos, mas da análise de realidades socioculturais das quais experimentou e experimenta o maestro paulista.

A verificação se deu por meio da apreciação de suas músicas e por testemunho dado em entrevista realizada pelo historiador Dr. Antonio Rago Filho e por mim e que agora apresento parcialmente, estabelecendo um recorte com vistas ao assunto de interesse imediato.

A primeira questão que surge como problema para a análise da obra de Vasconcellos-Corrêa é possivelmente o elo entre Luiz Gonzaga e Mário de Andrade: por que uma Suíte denominada *Piratiningana*, deve conter um “BAIÃO”? A resposta encontra-se certamente no caráter ontosocietário e por isto também essencialmente universal de sua

¹ "Doutor em História Social pela PUC-SP, pesquisador no Núcleo de Estudos de História: Trabalho, Ideologia e Poder, tendo por Linha de Pesquisa: Ontologia, História e Arte também na PUC-SP. Professor dos cursos de História e Artes da UNIMESP-Guarulhos.

realização. Cabe esclarecer que em seu *Dicionário da Música Brasileira*, Mário de Andrade define tal gênero musical da seguinte maneira: “Baião (s.m.)1. Dança ou canto encontráveis no nordeste brasileiro” Segundo o musicólogo paulista: “Pedro Batista me esclarece baião assim: (...) aqui, nos nossos sertões o *baião* é a música de viola do cantador. Cada tropeiro tem seu *baião* próprio, tanto que se diz o de Ugolino, o de Romano, o de Piraná etc.” (ANDRADE, 1999, p. 36)

Considerando esta rápida referência pode-se também conferir validade à análise de José Ramos Tinhorão quando em sua *Pequena História da Música Popular* explica que tal gênero: “Nascido provavelmente de uma forma especial dos violeiros tocarem lundu na zona rural do nordeste (onde essa dança e depois canção citadina chamada de lundu chegou com o nome de *baiano*)”, e valendo-se de explicação do pesquisador Batista Siqueira completa especificando um pouco de sua forma, a do baião, que “evita a síncopa, começando a frase melódica depois de uma pequena pausa”. Tinhorão ainda explica que “...o baião, teria tido dificuldades em passar de reminiscência de ponteados de lundu à música de dança, quando as clássicas sanfonas nordestinas, encarregadas de animar os bailes do interior começaram a desenvolver e a enfeitar com acordes aquela introdução musical de compasso 2/4”. (TINHORÃO, s/d, p. 211)

A partir do reconhecimento de que a obra artística não possui autonomia, mas é antes produto da necessidade exclusiva do sujeito histórico e realidade, amalgamadas, experimentadas pelo indivíduo-artista que quer afirmar-se enquanto tal por uma realização que seja ela essencialmente ontológica, a socialidade, uma vez que a arte aparece por meio da linguagem, na qualidade de instrumento para a comunicação dos afetos ou pensamento-prático entre os membros da comunidade humana, toma-se aqui como norte teórico a compreensão marxiana de que: “na produção social da sua vida os homens entram em determinadas relações, necessárias, independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a uma determinada etapa de desenvolvimento das suas forças produtivas materiais”. Segundo o autor de *Para a crítica da economia política*: “A totalidade destas relações de produção forma a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se ergue uma superestrutura jurídica e política, e à qual correspondem determinadas formas da consciência social. O modo de produção da vida material é que condiciona o processo da vida social, política e espiritual. Não é a consciência dos homens que determina

o ser, mas, inversamente, o ser social que determina a sua consciência”. Não se deve escapar do fato de que a arte é materialização da consciência do indivíduo enquanto sujeito histórico consciente e socialmente especificado. (MARX, 1982, p. 530-1)

Em outra formulação teórico-filosófica, que versa sobre a linguagem e as expressões humanas diretamente vinculadas com a realidade social-cultural dos entes sociais, Marx explicou que: “A produção das ideias, representações, da consciência está a princípio diretamente entrelaçada com a atividade material e o intercâmbio material dos homens, a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens aparecem aqui ainda como efluxo direto do seu comportamento material.” Na compreensão de Marx isto igualmente se apõe “... à produção espiritual como ela se apresenta na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica, etc., de um povo”. Isto porque: “Os homens são os produtores das suas representações, ideias, etc., mas os homens reais, os homens que realizam tal como se encontram condicionados por um determinado desenvolvimento das suas forças produtivas e do intercâmbio que a estas corresponde até às suas formações mais avançadas”. Argumentos que levam Marx a concluir que: “A consciência nunca pode ser outra coisa senão o ser consciente, e o ser dos homens é o seu processo real de vida”. (MARX, 1982, pp. 13-4)

Assim, toma-se o indivíduo como ser que no processo de sua interrelação produtiva e reprodutiva do modo sistêmico vigente de produção da vida responde ao mundo social do qual faz parte, com isto cabe iniciar a análise considerando a vida e obra de Sergio Vasconcellos-Corrêa. Nascido na Ladeira da Penha em São Paulo no ano de 1934 iniciou os estudos de música aos 12 anos de idade (1946), tendo sido influenciado pelos amigos do Belém nas proximidades da Rua Martin Afonso, logradouro que nos assegurou haver mais de 20 pianos nas casas ao longo do quarteirão, de modo que muitos de seus amigos dedicavam-se, não raramente, ao instrumento. Deste modo, mesmo sendo de família não abastada pode aprender, tomando emprestado o piano de vizinhos que cediam o espaço de suas casas para que o jovem pianista estudasse. Às vezes era flagrado a improvisar melopeias e por isto era acusado de estar “brincando” ao piano, ao invés de estar estudando. Ingressou no Conservatório Dramático de São Paulo em 1951. Tendo aulas de técnicas e de formação de repertório com a professora Ubelina Reggiane de Aguiar com

quem se formou, e, por dois anos, estudou interpretação concomitantemente com Magdalena Tagliaferro.

Em entrevista o compositor paulista falou de duas de suas influências mais remotas com a música: O rádio e seus programas de música erudita e as festas populares onde tocavam as músicas de Luiz Gonzaga. “Havia o programa de rádio, chamado *Pequenos Virtuosos de Grandes Pianos*, dos pianos Schwartzmann. E eu”, relata o maestro:

no horário que tinha esse programa, eu ia lá pro bar, ligava o rádio e ficava ouvindo a meninada tocar. E ao mesmo tempo, quando chegava às festas joaninas - que o pessoal tem a mania de junina, mas é joanina, porque é o ciclo de São João - então, o que que eu fazia? Eu via aquele baile todo, o que é que tocava? Luiz Gonzaga. E eu me peguei de amores com o Luiz Gonzaga. Então, no piano eu não tocava música popular, era só clássicos e, dava preferência pro Bach. (...). Eu tenho a coleção inteira do Luiz Gonzaga, tudo. Inclusive escrevi estudos pra piano, sobre os temas do Luiz Gonzaga. Depois de adulto, queria tocar Luiz Gonzaga, mas as transcrições que ele tinha eram muito rudimentares. Então, escrevi estudos técnicos, difíceis. Inclusive, três deles foram gravados pela Eny da Rocha, nos Estados Unidos: o Assum Preto, a Dança da Moda e [pausa para lembrar] Juazeiro.

[AR] - E dá pra lembrar em que ano o Sr. ouviu o Luiz Gonzaga? Em que ano que era?

[SV] - Ah, foi na época em que ele começou a aparecer. Inclusive eu tinha os discos...

Antonio Rago Filho interrompe: “Naquela época Luiz Gonzaga estava no Rio de Janeiro, não é isso?” E Vasconcellos-Corrêa concorda e explica: “No Rio de Janeiro, mas ele era muito disponível e, como cheguei até ... [pausa], mas com as mudanças, acabou quebrando, mas eu tinha três discos dele, ainda daqueles antigos de 10 polegadas, Luiz Gonzaga cantando bolero, porque ele pra poder entrar no meio, teve que cantar bolero, porque ninguém queria ouvir as músicas que ele cantava. [pausa] E eu tinha esses discos, tinha a coleção toda do Luiz Gonzaga e, a primeira a Dança da Moda, foi isso que mais pegou, né”.

Com isto extraímos alguns dos elementos que na sociabilidade de Vasconcellos-Corrêa acabaram por influenciá-lo: em primeiro lugar sua dedicação à música erudita, expressão de certa racionalidade e acuidade estético-formal, em que a profundidade

conceitual e técnica tornavam a linguagem mais elevada em termos espirituais e com a qual o piano se fazia o instrumento primordial, de outra parte os bailes em que a música de Luiz Gonzaga realizava-se com maior sinestesia, com um repertório linguístico muito mais relacionado com o saber prático-popular e a intuição, embora não fosse rebaixada espiritualmente, era de certo menos cerebral e mais corpórea, com uma função social dupla: a dança de uma forma mais direta e o mercado pelo qual pode expandir-se à região sudeste.

Em seu artigo *Luiz Gonzaga: referencial da música popular brasileira* o pesquisador José Farias dos Santos (2005) – Mestre em Ciências Sociais pela PUC-SP –, explica que o Rei do Baião iniciou sua carreira em 1940 na cidade do Rio de Janeiro, tocando em cabarés e casas noturnas, mas que já entre os anos de 1946 e 50, contexto das instalações das primeiras gravadoras multinacionais, lançou a música *Baião de São Sebastião* (1950). Destarte, não se deve descartar que o desenvolvimento e disseminação das tecnologias de comunicação, ainda que unilaterais como o rádio e o sistema de gravação fonográfica, são produtos históricos que revelam a ampliação das forças produtivas e que os configuraram, rádio e fonógrafo, em termos materiais-industriais e como ferramentas que possibilitaram a difusão e, certamente, contribuíram por suas específicas funções sociais para o contato do ainda jovem compositor paulista Vasconcellos-Corrêa com a música dos rincões nordestinos, já urbanizada pelas mãos de Luiz Gonzaga. Realidade que trouxe elementos de conteúdo e forma de parte considerável da obra do autor da *Suíte Piratiningana*.

O entendimento teórico para esta passagem é o que se vincula com o pressuposto da realidade, tão bem desenvolvido por Lukács, quando explicou em sua *Introdução a uma estética marxista*, que: “A concepção dialética no interior do materialismo, portanto, insiste, por um lado, nesta unidade conteudística e formal do mundo refletido, enquanto, por outro lado, sublinha o caráter não-mecânico e não-fotográfico do reflexo, isto é, a atividade que se impõe ao sujeito (sob forma de questões e problemas socialmente condicionados, colocados pelo desenvolvimento das forças produtivas e modificados pelas transformações das relações de produção) quando ele constrói concretamente o mundo do reflexo”. (LUKÁCS, 1968, pp.160-1)

O professor Antônio Rago Filho perguntou ao Maestro: “... neste teu processo você responde às demandas sociais, porque você vai procurar experiências populares.

Queria saber de você, um homem já com estrutura erudita vai buscar lá no rincão, aquela música que vem da alma, de onde vem essa produção?”

De forma direta Vasconcellos-Corrêa respondeu-lhe: “Tá aí a respostas, vem da alma. A diferença que eu faço entre a música erudita e a música popular está na palavra, o erudito tem conhecimento o popular não. Simplificando: sensibilidade os dois têm, às vezes, o músico erudito a sensibilidade dele fica embotada pelo excesso de conhecimento, que às vezes atrapalha. O músico popular não tem esse problema, o que atrapalha o músico popular é a necessidade de viver, isso atrapalha”.

É certo que a singularidade de Vasconcellos reside justamente na sensibilidade que lhe é exclusiva, e no modo como ele a devolve ao mundo por meio de sua obra musical, repleta de interferências sociais. Ao falar dos estilos regionais que compôs reconhece uma total interferência social, sua vivência sociocultural como o fator, muito provavelmente, dominante em seu ato de individuação compositiva:

Você sabe que isso foi uma coisa que eu nunca me preocupei, se vai sair português, italiano, brasileiro ou alemão, naquele momento eu senti que era aquilo, é isso que eu faço. Agora quando o pessoal fala assim: você faz música nacionalista? Eu não faço, eu faço música nacional. Quer dizer, eu não forço o nacionalismo, é que eu sou assim, eu vivi no meio de uma gente que faz esse tipo de som, então é o reflexo não é? Ela tem muito de música portuguesa...

O caráter peculiar do reflexo estético abertamente expresso em sua obra pode ser mais conjecturalmente compreendido, valendo-se do entendimento que Lukács teceu em relação ao assunto: “No interior da comunidade de conteúdo e forma, são também comuns, (...), as categorias de singularidade, particularidade e universalidade”. O filósofo húngaro explica que “... não apenas em sua homogeneidade, em sua sucessão em série, mas também (...) no fato de que estas categorias estão entre si, objetivamente, numa constante relação dialética, convertendo-se constantemente uma na outra; e no fato de que, objetivamente, o movimento ininterrupto no processo do reflexo da realidade conduz de um extremo a outro”. Dentro deste derradeiro “...movimento é que consegue se expressar o caráter peculiar do reflexo estético. De fato, (...) no reflexo estético o termo intermediário torna-se literalmente o ponto do meio, o ponto de reconhecimento para o qual os movimento convergem”. Assim sendo, “... existe um movimento da particularidade à

universalidade (e vice-versa), bem como da particularidade para a singularidade (e ainda vice-versa), e em ambos os casos o movimento para a particularidade é o conclusivo”. No entendimento de Lukács, “Tal como gnosiológico, o reflexo estético quer compreender, descobrir e reproduzir, com seus meios específicos, a totalidade da realidade em sua explicitada riqueza de conteúdos e formas. Modificando decisivamente, do modo acima indicado, o processo subjetivo, ele provoca modificações qualitativas na imagem reflexa do mundo”. É sob tal configuração fixada a particularidade “...que não mais pode ser superada: sobre ela se funda o mundo formal das obras de arte. O processo pelo qual as categorias se resolvem e se transformam uma na outra sofre uma alteração: tanto a singularidade quanto a universalidade aparecem sempre superadas na particularidade”. (LUKÁCS, 1968, p.161)

Tomando a singularidade como a realidade, dotada em conteúdo, imediatamente apreendida e manifestamente própria à música popular que estimula o maestro Vasconcellos-Corrêa, como em especial a obra de Luiz Gonzaga; o universal como a disposição técnico-teórica desenvolvida pela assim referida música erudita e a formalidade que a cerca; tem-se que sua obra é própria do ser consciente que se relaciona mutuamente com estes dois ambientes, conteúdo e forma, objetividade da realidade social concreta e subjetividade alimentada por seu repertório formal técnico teórico, o popular e o erudito, em suma: o singular e o universal a frutificar pela particularidade de sua obra artística.

Considerando estas afirmações interroguei o Maestro com intuito de saber como lidava ou lida com o popular e o erudito, em fazer essa passagem entre um e outro, de levar adiante essa propositura estético-musical do Mário de Andrade, de produção da música nacional? O Maestro deu-nos uma resposta que transcendeu o que poderíamos imaginar de sua influência singular de Luiz Gonzaga, avançou para questões evidentemente societárias e firmou o pé naquilo que para a particularidade em estética é fundamental, ou seja, a prática da individuação liberta pelo empreendimento teórico-operacional, sua preferência e necessidade capacitadas para expressar. Assim explicou Vasconcellos:

Veja a questão do nordestino, eu não diria nem que é do Luiz Gonzaga, eu diria que hoje São Paulo é mais nordestino que o nordeste. E já estava naquela época, sendo assim quando Luiz Gonzaga apareceu o que tinha de nordestino não estava escrito. Era uma época assim, você ligava o rádio,

era programa só de música italiana, só de música francesa, só de música nordestina, só de música portuguesa, você escolhia,... você ouvia de tudo. Agora, o que mais o pessoal ouvia, porque tinha mais nordestino, era música nordestina. Quer você queira, quer não, aquilo fica. Tanto que nessa Ave-Maria tem resquício italiano e música portuguesa aí. Por quê? Porque eu morava,..., nasci na Penha e morava no Braz, Belém. Então a influência portuguesa e espanhola ali do Parque São Jorge e portuguesa, (...). No começo da minha carreira eu escrevi uma malagueña. Eu não tinha isso, eu escrevia o que eu tinha vontade de escrever, eu quero fazer isso, eu gosto e eu vou fazer. E até hoje eu sou assim. Então tem muita música minha que tem característica nitidamente paulista, mas eu acho que o Brasil é isso, é esse conjunto desse monte de coisas, quer dizer...: eu escrevi e dediquei pro Escalanti uma série de seis pequenas peças e um tango, a *los hermanos*, dei para ele, dediquei para ele. Ele disse: “um tango com esta célula!!!” Não sou argentino, não tenho obrigação de fazer um tango argentino, fiz para homenagear um amigo que é argentino acabou. Eu não tenho escrúpulos neste sentido. Agora, quando eu faço música, eu faço aquilo que eu gosto.

Dois elementos a serem aqui compreendidos: o primeiro é a importância do histórico-social na criação artística de um modo geral, o outro é, como também levantado pelo compositor paulista, sua forte influência nordestina, algo que não está desconectado do ato histórico das relações sociais de produção e reprodução da vida e que engendrou sócio-metabolicamente o processo de migração das gentes do nordeste brasileiro para os grandes centros produtivo-industriais e comerciais do sudeste, notadamente Rio de Janeiro e São Paulo. Segundo o mineiro Roniwalter Jatobá, escritor e colaborador do blog da editora Boitempo: “As migrações internas incharam as grandes cidades. Contam que, nos anos 1950, mais de 500 mil nordestinos mudavam para São Paulo em busca da terra prometida. Chegavam de trem, pau-de-arara, a pé, à procura da riqueza que o pobre e miserável meio rural não tinha condições de proporcionar. Traziam malas amarelas e duras de couro curtido de boi e, dentro, uma ou duas trocas de roupas impróprias para o frio da cidade garoenta e fria”. Segundo o autor de *Crônicas da vida operária* “Chegavam para trabalhar nas construções, em canteiros de obras, na roça carpindo mato, onde encontrassem lugar. Também erguiam prédios; logo aprendiam a lidar com colheres e

prumos como um dia se tornaram capazes na arte de fazer rapadura e açúcar. Mas gostavam era do trabalho na fábrica, mesmo insalubre, com carteira assinada e um salário certo no fim do mês”. (JATOBÁ, 26/10/2012)²

De certo esta realidade também possibilitou a disseminação da cultura e música nordestinas pela região sudeste. A aceitação e divulgação da obra de Luiz Gonzaga por meio das estratégias típicas da indústria e mercado cultural-musical na década de 1950 foram por razões histórico-sociais facilmente concretizadas.

José Farias dos Santos escreveu que: “Com a repercussão da música *Baião*, iniciou-se o processo de consolidação do sanfoneiro nordestino (Luiz Gonzaga) e de sua música no cenário artístico nacional. No período de 1946 a 1955, reinou na música brasileira o período de auge do baião e, conseqüentemente, de Luiz Gonzaga, seu maior representante”. (SANTOS, 2005, p.20)

Estes dados confirmam as interferências externas com as quais lidou Sérgio O. de Vasconcellos-Corrêa e que o influenciaram na construção de parte significativa de sua obra. Não apenas sua preferência por Luiz Gonzaga, mas também a própria convivência com os imigrantes nordestinos que cada vez mais engrossavam e compunham a força social fecunda e intensamente explorada em diferentes ramos da produção no sudeste.

Aos 22 anos de idade (1956) Vasconcellos-Corrêa foi estudar com Camargo Guarnieri, seguidor convicto da propositura estético-musical marioandradiana. Com Guarnieri instruiu-se por 12 anos ininterruptos. Revelou ter iniciado mesmo com dificuldade financeira, evidente que isto resultou do reconhecimento que teve por seu talento somado à manifesta generosidade de Guarnieri em consentir dar-lhe aulas gratuitas até que pudesse, enfim, por elas pagar.

O professor Antonio Rago Filho quis saber de Vasconcellos: “O que o Guarnieri ressaltava no Mário de Andrade?” Segundo o Maestro:

“A primeira coisa a honestidade intelectual. O Cara podia estar errado, mas ele era honesto naquilo que ele falava. Isso era a primeira coisa, não sentia isso no Koellreutter. Depois

² Vide: JATOBÁ, Roniwalter. *Dia de Bater laje*. São Paulo: publicado em 26/10/2012 no blog da editora Boitempo: <http://boitempoeditorial.wordpress.com/category/colunas/roniwalter-jatoba/> consultado em 04/11/2012.

as afirmações que faziam, tanto um como o outro [Guarnieri e Mário de Andrade], 90% do que eles diziam batia com o que eu pensava, tinha uns 10% lá que eu não concordava, mas a maior parte do que eles falavam eu concordo. Então, era por aí. Era honestidade, identidade e... uma coisa que eu acho fundamental para o artista... tanto um como o outro falava, que a música tem que ser o reflexo da emotividade. Se você não tem aquilo dentro de você, se você não é um ser emotivo, você não pode emocionar ninguém. Eu sou do tipo assim, quando eu vejo uma coisa, leio uma poesia, começo a chorar. Eu jamais seria capaz de declamar uma poesia inteira, eu começo a chorar e paro no meio. Então, é a questão da emotividade.”

Intrigou-me saber como, ou, em que grau, o Maestro estabelecia uma relação entre a propositura do Mário de Andrade, a prática do Guarnieri e seu trabalho?

Sem rodeios Vasconcellos-Corrêa expôs da seguinte maneira:

“Vejo uma linha reta, eu vejo uma linha reta. Porque o Mário no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, ele coloca já todos os elementos, que você pode até discordar, mas você não pode negar que eles não existam, está tudo ali. Com o Guarnieri isso dá um negócio engraçado, ele nunca forçou coisa nenhuma. Todo mundo fala que ele obrigava os alunos a fazer música nacionalista, mentira, mentira. Nós fazíamos porque era o caso, eu fui estudar com ele porque ele era o professor que ensinava música brasileira. Já que o Koellreutter não ensinava, fui estudar com ele [Guarnieri]. Agora, ele orientava no seguinte sentido: livro de cabeceira: *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Ele dava um tema para você fazer um contra-ponto, ele não mandava você criar um tema, ele pegava um tema da pesquisa que o Mário de Andrade e ele fizeram no norte e nordeste, pegava um tema do livro da Oneida Alvarenga e dizia: “esse tema aqui é que você vai fazer um coral a quatro vozes, três vozes sobre esse tema”. Isso é que obrigava a conhecer algo que você não conhecia, ele te punha em contato com uma coisa que na cidade você não tinha chance de conhecer. E através disso você ficava conhecendo, isso daqui é um coco da Bahia, isso é um ponto de macumba do Rio de Janeiro. Então você começava a desenvolver um tipo de conhecimento nacional, em termos de ritmo, de melodia, até a sugestão harmônica que o próprio tema te dá. Ou se a melodia é tonal ou o que ela é. Então, através disso ele punha em prática o que o Mário escreveu, só que ele não dizia abertamente, ele ia jogando,

quando você dava conta de si, você já estava fazendo sem ele impor.

Pode-se mesmo reconhecer a coerência entre as falas do maestro Vasconcellos-Corrêa e as ideias de Mário de Andrade expostas em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*³, quando ainda na primeira parte o musicólogo paulista escreveu: “Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente se quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos, psicológicos e estéticos”. Destarte, Mário de Andrade entende que: “Uma arte nacional não se faz com escolha descricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada. (...)” (ANDRADE, 2006, p. 13)

A “linha reta” de que falou Vasconcellos-Corrêa está muito bem evidenciada com a fala propositiva de Mário de Andrade, ao reconhecer que para além de pegar as músicas de Luiz Gonzaga, tal como música “autóctone”, trata sua obra de abarcar os elementos sociais singulares, os quais, para ele, são espontâneos, pois não se trata de uma escolha propriamente, mas de uma necessidade de expressar daquela maneira, imprimindo os referenciais sociais historicamente desenvolvidos, sem que deles (os referenciais sociais) se faça um programa. A transposição da música popular para linguagem culta euro-ocidental, eleva-a (a música popular) a uma condição artística, pois a desassocia de sua função mais imediata, e no caso da música popular de Luiz Gonzaga, feita para dançar, e as torna “música artística”, ou seja: “imediatamente desinteressada” e expressão reflexa da realidade sócio-histórica.

Percebe-se este fato não apenas em suas peças mais diretamente relacionadas com a obra de Gonzagão como as já referidas *Dança da Moda*, *Assum Preto* e *Juazeiro*, mas também em outras como; no *Baião da Suíte Piratiningana* e mesmo em peças de origem atonal, mais afastadas dos conceitos desenvolvidos por Guarnieri e mesmo Mário de Andrade, já que

³ Trabalho imanentemente analisado em minha tese doutoral: CARVALHO, Henri de. *Mário de Andrade e o estro romântico de sua propositura estético-musical: expressão da determinação histórica no capitalismo hipertardio*. São Paulo: tese doutoral defendida no departamento de História Social da PUC-SP, 2009. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=144924

estes eram militantes do “contra-dodecafonismo”. Fato é que a particularidade da obra de Vasconcellos-Corrêa mantém fortemente a influência de Mário de Andrade ao modo do Maestro compor, pois seja lá de que referencial técnico-teórico compositivo possa se valer, o elemento nacional identitário, social e, portanto histórico-representativo, estará sempre presente por meio de elementos melódicos, rítmicos e mesmo harmônicos, mais ou menos artisticamente notados, e assim o será, tanto maiores forem os subsídios que vinculem singularidade e universalidade em construção à particularidade de sua obra.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Minas Gerais: Itatiaia, 2006.
- _____, *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.
- LUKÁCS, *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MARX, Karl. *Introdução à crítica da economia política*. In Marx e Engels: Obras Escolhida. Lisboa, 1982.
- _____, *A Ideologia Alemã*. In Marx e Engels: Obras Escolhida. Lisboa, 1982.
- SANTOS, José Farias dos. *Luiz Gonzaga: referencial da Música Popular Brasileira*. In, Cultura Crítica: revista cultural da Apropuc-sp nº2, “Música Brasileira”. São Paulo: Apropuc, 2005.
- TNHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Vozes, s/d.