

MÁRIO DE ANDRADE E O (RE)DESCOBRIMENTO DO BRASIL

*Arnaldo Daraya Contier**

Música e modernidade

Durante as primeiras décadas do século XX, afluíram profundas transformações no âmbito da linguagem e morfologia musicais. A implosão do sistema tonal incidiu no surgimento dos movimentos modernistas baseados em novas relações de agrupamentos sonoros. “Ser moderno” – independentemente de uma tendência estético-cultural específica – implicava o desejo de o compositor reformular suas normas de escrever música – em oposição às culturas oficiais (...) para as classes políticas, a alta cultura era um importante instrumento ideológico. Não só os edifícios, estátuas e espaços públicos, mas também as artes pictóricas, plásticas e cênicas deveriam exaltar os antigos regimes e relegitimar suas pretensões morais (Mayer, 1987, p. 189).

O gosto dominante das elites burguesas e aristocráticas da Europa e das Américas circunscrevia-se às obras de W. A. Mozart, Ludwig van Beethoven, Richard Wagner, Frédéric Chopin, Giuseppe Verdi, entre outros clássicos e românticos. Opondo-se às culturas oficiais, os compositores modernistas ou de vanguarda lutaram tenazmente contra a tradição histórica mantida pelos Habsburgos na Áustria, Romanoff na Rússia, por Guilherme II (antimodernista convicto) da Alemanha, ou pela IIIª República na França.

Em cada Estado, compositores, intérpretes, críticos organizaram-se em diversos círculos ou “clubes” para lutar contra o *establishment* cultural. Na realidade, os modernistas opuseram-se aos códigos morais, estéticos, religiosos mantidos pelas classes governantes

* Professor de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da FFLCH-USP, professor de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Mackenzie.

da Alemanha, da França ou do Brasil. Os vanguardistas procuraram ardorosamente rebelar-se ante o “congelamento” estético do passado, tentando elaborar códigos capazes de formar novos públicos.

Por essa razão, as “escutas” dos compositores modernistas aproximavam-se ou distanciavam-se de conjunturas socioculturais específicas em função do repúdio, ou não, de públicos (decodificadores de suas mensagens) ou de grupos de intelectuais (intérpretes, regentes, críticos de arte, filósofos, historiadores). Richard Strauss, por exemplo, ante os “fracassos” ou “escândalos” que suas obras provocaram entre críticos e públicos (*Salomé*, 1904, e *Electra*, 1909), retomou a escritura tradicional, reaproximando-se, assim, do gosto do público europeu nos inícios do século XX.

A modernidade, no campo musical, definiu-se técnica e esteticamente pelas novas experimentações. No campo da linguagem, o ponto nodal dessas experimentações articulou-se em torno dos conceitos de consonância/dissonância. Os mais diversos tipos de cromatismo empregados pelos compositores modernistas, no período de 1870-80 à década de 1920, foram paulatinamente colocando em xeque a representação estético-cultural do sistema tonal como o símbolo do “belo” e da “verdade” no campo musical.

O contexto cultural e não físico-acústico estabelecido entre os conceitos de tensão e de repouso aflorou, num primeiro momento, em obras escritas por compositores presos ao sistema tonal, porém preocupados com os chamados conflitos de sonoridades, como, por exemplo, a escuta simultânea de um si sustenido e de um si natural numa determinada passagem d'*Arlesiana* de Georges Bizet, ou o início do prelúdio de *Tristão e Isolda* de Richard Wagner:

... o que é novo nele, para a sua época, é usar no estreito limite de uns trinta compassos como material sonoro um grande número de harmonias mais ou menos características de uma dúzia de tonalidades diferentes, passando de uma a outra, encadeando-as magnificamente, criando assim entre elas, para além do princípio tonal, uma espécie de unidade de segundo grau. Esta unidade, composta de elementos considerados díspares antes dele, introduz na Música um cromatismo orgânico. É fácil reconhecer aí o germe daquilo que se chamará, cinqüenta anos mais tarde, dodecafonismo. (Barraud, 1975, p. 41)

Ou ainda, a reinvenção dos modos gregos, medievais, orientais em algumas obras de Claude Debussy.

Paralelamente, outras inovações foram introduzidas na música, tais como a utilização da politonalidade¹, por Igor Stravinsky em *Petruchka*. Na *Sagração da Primavera* (1913), Stravinsky

... introduziu agregados de acordes, quase-clusters, que funcionam como ruído, impulsões ruidosas, percussão operando numa métrica irregular, que volta a questionar a linha perdida na tradição do Ocidente: a base produtiva do pulso (A matéria sonora liberada por Stravinsky pode ser pensada hoje como *processo primário* daquilo que se tornará depois a base do rock, da qual ele faz uma espécie de prefiguração, descontínua e assimétrica. A Sagração é *heavy metal* de luxo...). (Wisnik, 1989, p. 40)

A fragmentação do discurso sonoro tradicional – sistema tonal – caracterizou-se pelo afloramento de novas experimentações técnico-estéticas² nos principais pólos culturais europeus: Paris (Claude Debussy, Erik Satie, Darius Milhaud); Berlim-Viena (Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg, Hanns Eisler, Paul Hindemith); Milão (Balila Pratella, Antonio e Luigi Russolo); Moscou-Paris (Igor Stravinsky, Prokofieff); Budapeste (Béla Bartók). No Brasil, Villa-Lobos destacava-se com os seus *Choros*, durante os anos 20.

Assim, os diferentes tipos de internalizações sonoras ocorridas no período de 1880-1917-25 pelos compositores eruditos favoreceram um pluralismo estilístico, propiciando *n* conceitos sobre o modernismo musical. E, paralelamente, essa fragmentação foi “interpretada” sob diversas visões culturais e políticas pelos partidos ou frações de classes nos Estados liberais, nacionalistas ou socialistas, que surgiram após a Revolução Russa de 1917 e o término da Primeira Guerra Mundial.

A música, ora foi contestada devido à utilização de técnicas mais radicais, como o dodecafonismo (A. Schoenberg³), ora transfigurou-se em *arte engajada* na obra de

-
- 1 Politonalidade: escuta simultânea de um acorde perfeito em Dó Maior e de um acorde perfeito em dó menor, por exemplo.
 - 2 Modalismo: reintrodução na música dos modos medievais, antigos e orientais. Exemplos: *Dies irae* da *Missa dos Mortos* de Berlioz; o modo javanês utilizado por Claude Debussy em *Nuages*.
Polirritmia: execução simultânea de ritmos diversos.
Politonalidade: superposição de duas tonalidades diferentes. Trechos da *Sagração da Primavera* (1913) de Igor Stravinsky. Ou acordes pertencentes a tonalidades diferentes.
Serialismo: fundamenta-se nas possibilidades de predeterminação total de cada nota tomada isoladamente, sem recorrer a um trabalho temático e motivico tradicional, procurando dar um estatuto igual a todos os elementos de uma composição.
 - 3 Arnold Schoenberg (Viena, 1874 – Los Angeles, 1951). O sistema dodecafônico foi criado por A.

um Hanns Eisler, sob a República de Weimar (1919-1933). Nos anos 20, Berlim tornou-se um pólo de experimentações de matizes revolucionários da modernidade musical;

... desgarrado de uma história do sentido, dada pela tradição ocidental, o som se dissolveria para alguns num conglomerado caótico de interferências ruidosas, um cluster que só teria como horizonte a barbárie de extinção da cultura e uma inimaginável e terrível implosão terminal. Essa hipótese veria a situação da música hoje – a dissolução do campo de definição do som enquanto oposto ao ruído, e a neutralidade zerada do código musical que se torna incapaz de dizer nada que não seja repetição, ruído e silêncio – como sintoma profético do fim do mundo das massas. (Wisnik, 1989, p. 49)

A partir da circulação de novos signos musicais, podemos constatar que a fragmentação artística da modernidade caracterizou-se pela complexidade de práticas culturais ora vistas como “agradáveis”, ora como a representação do “indesejável” ou do “ridículo” ou da “decadência” da burguesia, conforme discursos dos nacionais-socialistas e dos stalinistas durante os anos 30. Esses sons ora se aproximavam de pequenos grupos de ouvintes, ora eram expurgados da programação das grandes salas e teatros da Europa.

A circulação de partituras permitiu a execução de obras modernas em alguns pólos culturais, sendo “silenciados” em conjunturas históricas cuja tradição sonora chocava-se frontalmente com os chamados “ruídos” das sociedades contemporâneas. Por essa razão, Mário de Andrade – intelectual modernista – defendeu uma determinada concepção de Arte Culta compatível com a “realidade brasileira” dos anos 20 e 30. Não negava a importância da obra de Schoenberg ou de Stravinsky, porém, admitia que esses sons “germano-austríacos” ou “russos” eram incompatíveis com o “rosto” ou o “perfil sonoro” do Brasil.

A contemporaneidade musical foi reinventada por Mário de Andrade, tendo como ponto nodal a elaboração de um projeto fundamentado, de um lado, no estudo do folclore – temas nacionalistas – e, de outro, num diálogo com os modernismos europeus compatíveis com as especificidades rítmicas, timbrísticas, melódicas e formais (politonalidade, polirritmia, polimodalismo).

Schoenberg. “... um compositor dodecafônico instaurava no jogo sutil e de uma alta tecnicidade entre uma série de doze sons — considerada sobretudo como uma série de doze intervalos entre doze sons — e séries derivadas da primeira por diferentes meios que recorro: transposição, inversão e retrogradação, podendo essas séries derivadas, num caso extremo, atingir o número de quarenta e oito” (Barraud, 1975, p. 88).

O ensaio sobre a música brasileira, publicado em 1928, pode ser considerado como uma tentativa de colocar em xeque as escutas tradicionais das elites através de um discurso pedagógico capaz de convencer os seus leitores sobre a importância da instauração de um novo discurso sobre a cultura brasileira. Em 1921, Mário já alertava os jovens artistas sobre a inexistência de música brasileira e preconizava o aparecimento de um Homero capaz de criar obras genuinamente nacionais, tendo como fontes de inspiração as falas do povo (rapsodos)⁴.

O ensaio ou *A nova carta do descobrimento do Brasil* (1928)

As escutas musicais folclóricas – cocos, emboladas, aboios –, populares urbanas – maxixes, tangos, mazurcas (Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Marcelo Tupinambá) – e eruditas (Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez) influenciaram consciente ou inconscientemente a redação de *O ensaio sobre a música brasileira* por Mário de Andrade, em 1928.

O ensaio, ou *A carta*, definiu-se, em seus aspectos gerais, por seu conteúdo programático-pedagógico e doutrinário-dogmático. Devido à sua natureza ensaística e propagandística em torno do nacionalismo musical, apresenta uma fundamentação teórica muito genérica e pouco rigorosa: “... existe, na exposição do autor do *Ensaio*, uma visível confusão conceitual entre síncopa e contratempo, entre ritmo e rítmica...”⁵.

O ensaio ou *A nova carta* dos compositores brasileiros foi lido, debatido, citado exaustivamente por Camargo Guarnieri, Andrade Muricy, Luiz Heitor Correia de Azevedo, Francisco Mignone, Waldemar Mesquita, Oswaldo Lacerda e centenas de artistas populares e eruditos.

Por que *O ensaio* tornou-se o centro do debate sobre música brasileira durante algumas décadas? De um lado, em função das idéias de *brasilidade* e de *identidade*

4 Em 1924, Mário visitou Minas Gerais juntamente com um grupo modernista de São Paulo (Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Paulo Duarte) e Blaise Cendrars; “... essa viagem, denominada pelo grupo de *viagem da Descoberta do Brasil*, acompanhou em Minas Gerais um movimento tradicionalmente importante na região: a quaresma da Semana Santa (...) que não resultou em uma coleta de documentos musicais” (Carlini, 1993, p. 17). Sobre a missão, ver Álvaro Carlini, op. cit.

5 Achille Picchi, “O Ensaio sobre a música brasileira de Mário de Andrade”. *Paper* apresentado junto à disciplina: “História: música e modernidade”, por mim ministrada junto ao Programa de Pós-Graduação em História Social da FFLCH-USP em 1993.

cultural; e, de outro, em função da utilização de uma linguagem de conotações fortemente emotivas, envolvendo os seus leitores num projeto sobre o redescobrimento do Brasil, num momento histórico chamado por Mário de fase de construção ou primitiva:

... o critério atual da Música Brasileira deve ser não filosófico, mas social. Deve ser um critério de combate. A força nova que voluntariamente se desperdiça por um motivo que só pode ser indecoroso (comodidade própria, covardia ou pretensão) é uma força antinacional e falsificadora (...) E si o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo fazer arte nacional. Porque incorporando-se à escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada ao passo que na escola iniciante será benemérito e necessário. Cesar Cui seria ignorado si não fosse o papel dele na formação da escola russa. Turina é de importância universal mirim. Na escola espanhola o nome dele é imprescindível. Todo o artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, si não for genio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta. (Andrade, 1962, p. 19)

Para Mário, a construção de um projeto nacionalista significava criar um novo marco cronológico da História da Cultura Brasileira, pois, nesse momento de construção, somente uns três ou quatro poderiam ser qualificados como autores significativos no campo estético. A maioria dos compositores, conforme Mário, desconhecia problemas teórico-técnicos. Por esse motivo, o artista deveria voltar-se para a pesquisa temática e técnica dos cantos populares, a fim de traçar o perfil sonoro do Brasil.

Entretanto, as tentativas de Mário, no sentido de conciliar esse projeto de nacionalização da música no Brasil e os traços técnicos, rítmicos, polifônicos, modais, formas “inspiradas” no imaginário popular, esbarraram na ausência de Tratados ou teorias mais rigorosas, semelhantes às diretrizes nacionalistas indicadas por Béla Bartók sobre a pesquisa do folclore como fonte de inspiração dos autores eruditos. No Brasil, as críticas de Mário publicadas em periódicos e alguns ensaios serviram de fontes teóricas utilizadas pelos compositores que se inspiraram no modernismo nacionalista e “vanguardista” proposto pelos intelectuais brasileiros. Alguns se basearam nas teorias de Bartók, procurando aproximá-las das especificidades temáticas e técnicas dos cantos populares brasileiros. Outros realizaram viagens pelo interior do Brasil (regiões Nordeste, Norte e Centro-Oeste) nos anos 30, 40, 50 e 60, em busca de “materiais sonoros” originais.

Num artigo de Mário, publicado em 1930, essa questão teórico-metodológica foi retomada como um “pedregulho na botina” do compositor modernista:

... O Prof. Sá Pereira que é músico sério (e me parece que lhe estou dando um dos maiores elogios que a gente possa dar a um músico, gente pouco séria, que no geral caminha por palpites), o Prof. Sá Pereira levantou, pela *Ilustração Musical* passada, um problema de grande importância pra nós: o da fixação de uma terminologia musical brasileira. A importância do problema, está claro, é muito mais nacional que exclusivamente musical. Um indivíduo pode falar errado todos os termos musicais que emprega e fazer música boa. Mas a fixação duma terminologia técnica nacional tem importância enorme, principalmente em países que nem o nosso, onde a importação de indivíduos profissionais é feita em larga escala. Porque palavras fixas e nossas se tornarão mais um obstáculo à estrangeirização que esses profissionais importados, consciente ou inconscientemente trazem consigo (...) E principalmente porque a música brasileira, não tem nenhuma que é a mais desenvolvida das artes nacionais.⁶

Historicamente, n' *O ensaio*, Mário criticava, implicitamente, o “desinteresse” do governo republicano (anos 20) no sentido de apoiar financeiramente projetos voltados para a divulgação da música erudita brasileira. E, paralelamente, criticava os intérpretes presos às escutas tradicionais das músicas romântico-clássicas européias e os seus empresários, que somente visavam à obtenção de lucros financeiros.

Em síntese, *O ensaio* ou *A nova carta do descobrimento do Brasil* visou, essencialmente, a envolver emotivamente o leitor-artista (compositor ou intérprete ou professor) procurando despertar-lhe o gosto pela pesquisa do populário – música e cultura do povo – e induzi-lo, num segundo momento, a escrever, interpretar e divulgar o modernismo nacionalista, cumprindo a função social da arte num momento de construção de um projeto voltado para a criação de uma Escola Nacionalista de Composição, capaz de consolidar no Brasil um pólo cultural independente dos principais centros culturais da Europa.

Atraso/Progresso

A dicotomia atraso / progresso utilizada implicitamente por Mário implica a adoção de uma concepção teleológica da história, de matizes positivistas.

A História da Música no Brasil, conforme o conceito de cultura popular e nacional modernista, dividia-se em três períodos: 1º) de 1500 a 1822; 2º) de 1822 a 1914-18; 3º) pós-1918.

6 Mário de Andrade. “Terminologia Musical”. In: *Música, doce música*, pp. 56-7.

A “datação” escolhida para delimitar cada período incidia numa leitura da história política e social do Brasil: 1º) do descobrimento do Brasil (1500) à independência política (7 de setembro de 1822); 2º) Da independência política do Brasil à eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914); 3º) Período pós-Primeira Guerra Mundial, caracterizado pela nacionalização das artes e da cultura (pós-1918).

O marco zero da música iniciou-se com a “transplantação” da música religiosa portuguesa para o Brasil (1500-1822); num segundo momento, a música desenvolve-se com o melodrama romântico (Carlos Gomes), mas ainda preso aos modelos europeus (divórcio entre Nação e povo); e num terceiro momento (pós-1918), marcado pela nacionalização da música, tendo como fonte de inspiração a cultura do povo, iniciando-se, assim, a partir do redescobrimto do Brasil, o afloramento de uma cultura autenticamente popular e nacional e independente dos principais pólos europeus.

Para Mário, a música erudita no Brasil, durante o primeiro período, caracterizava-se pela transplantação de obras de compositores europeus, harmonizando-se com o “espírito subserviente da Colônia” (Andrade, 1958, pp. 56-7). A música colonial, predominantemente religiosa, inter-relacionava-se a manifestações artísticas “viciadas” (Andrade, 1958, p. 155). Conforme Mário, a música profana portuguesa era divulgada nos saraus promovidos pelas elites agrárias e urbanas em seus domicílios (casas-grandes e sobrados, respectivamente), não implicando nenhuma função social ou histórica (Andrade, 1958, p. 154), ou de óperas ou peças sinfônicas apresentadas em teatros de Vila-Rica, Salvador, Rio de Janeiro ou São Paulo, “... sem realidade nacional nenhuma” (Andrade, 1958, p. 154). Somente com a vinda da família real portuguesa para o Brasil, em 1808, tornou-se possível intensificar as práticas artísticas na cidade do Rio de Janeiro (Fazenda Santa Cruz). Conforme Mário, a música praticada no Brasil-Colônia pelos portugueses reproduzia, fundamentalmente, uma canção teatral

... “melodista, bonitota, sem tradição” (Andrade, 1958, p. 155). Somente no período de 1808 a 1822, graças à proteção de D. João, tornou-se possível patrocinar obras mais significativas escritas pelo padre José Maurício Nunes Garcia, Marcos Portugal, entre outros, inaugurando-se, assim, consoante Mário, uma “fase de esplendor para a música. (Andrade, 1958, p. 155)

Assim, a música do período colonial tornou-se um “enfeite nas festas de religião e morre o Deus verdadeiro, popular da primitiva coletividade, transformando-se num Deus triunfal, singularmente escravocrata, cheio de enfeites barrocos e francamente favorável ao regime latifundiário” (Neves, 1998, p. 270).

O segundo período iniciou-se com a independência política ocorrida em 7 de setembro de 1822 e foi analisado, em linhas gerais, por Mário pelo “empobrecimento musical”. Este ocorreu devido aos “abalos” políticos do Primeiro Reinado (1822-1831) e do Período Regencial (1831-1840). Assim, Mário analisou a vida artística desse momento histórico através de um *determinismo político* diretamente ligado à História Oficial ou História Política (obras de Oliveira Lima, Oliveira Vianna, Rocha Pombo, entre outras). E, paralelamente, acusou a elite burguesa por ter introduzido a “... detestável moda de tocar piano, que já em 1856 fazia a Manuel de Araújo Porto Alegre chamar o Rio de Janeiro de ‘a cidade dos pianos’” (Andrade, 1958, p. 156). O Segundo Reinado (1840-1889) foi caracterizado por Mário “... talvez como o período de maior brilho exterior da vida musical brasileira”, devido às vindas de companhias estrangeiras de óperas oriundas da Europa ou de pianistas, violinistas, que se haviam radicado no Brasil, tais como Luigi Chiaffarelli, Cesare Cantu, entre outros.

Com a República, o Brasil “mergulhou” novamente numa fase de *decadência* musical:

... veio a República. O Brasil principiou pela terceira vez a vida. Mas desta feita, a música não. Se acentuou gradativamente a decadência do brilho anterior (...) Cantores continuaram temporadas, mas o público se desinteressava deles cada vez mais. (Andrade, 1958, p. 159)

Para Mário, no período de 1889 a 1914 (da proclamação da República aos inícios da Primeira Guerra Mundial), havia ocorrido essa “decadência musical” devido a uma série de fatores: 1º) o choque entre o gosto do público e o surgimento dos novos signos veiculados pela arte moderna; 2º) Buenos Aires tornou-se o principal centro cultural da América Latina, atraindo diversos artistas estrangeiros. Por esse motivo, São Paulo e Rio de Janeiro passaram a ser conhecidas pelos empresários desses artistas como “terras de passagem”; 3º) os repertórios operísticos e de músicas para concertos programados por essas Companhias estrangeiras que se apresentavam em São Paulo e Rio de Janeiro em curtíssimas temporadas representavam “velharias já tradicionalizadas no gosto do público” (Andrade, 1958, p. 159). Mário criticou, com virulência, as elites paulistanas da Belle Époque que freqüentavam o Teatro Municipal por “modismo”, sendo consideradas “incultas”, pois viviam “bocejando... diante da arte” (Andrade, 1958, p. 159).

O terceiro período da História do Brasil iniciou-se com o término da Primeira Guerra Mundial (1918). Esse momento foi idealizado como “um tempo novo”, carac-

terizado por Mário como o despertar do homem em face de sua tomada de consciência sobre o ideal de nacionalização de todas as artes.

Mário constrói uma nova memória histórica norteadada pelo ideal de “progresso”, ainda não internalizado entre os compositores eruditos brasileiros. *O Ensaio*, entre outros textos doutrinários, visava a despertar no artista o interesse pelos novos signos de um determinado modernismo da modernidade.

A consolidação desse novo período da música era ainda muito embrionária no Brasil. Algumas instituições criadas para promover a música moderna, tais como a Sociedade dos Concertos Sinfônicos, em 1921 (São Paulo), e o Departamento de Cultura de São Paulo (1935), favoreceram a divulgação de obras de compositores eruditos envolvidos com o ideal de modernidade. A tímida adesão dos intérpretes a esse novo imaginário e as suas vacilações no sentido de assumir a chamada função social do artista nesta fase de construção da nacionalidade no campo da música. Por esse motivo, Mário lamentava essa adesão dos intérpretes, que ocorreu de

... uma maneira pouco insatisfatória (...) a função nacional deles é bem pequena (...) e levados pelos interesses de camaradagem e outros interesses, botam nos programas peças de autores estrangeiros (do país em que estão, para agradecer...), de valor mínimo, ao passo que não executam os compositores brasileiros muitas vezes superiores a esses estrangeiros. (Andrade, 1958, p. 161)

Logo, a função social do artista-intérprete incidia, fundamentalmente, na inclusão de obras de compositores modernistas nacionalistas em seus programas de concerto.

De acordo com essa concepção da história, a arte praticada no Brasil até 1914, mesmo entre os chamados “nativistas” ou “pré-nacionalistas” ou “nacionalistas” – tais como Antônio Carlos Gomes, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Francisco Manuel da Silva – ou, ainda, pelos compositores influenciados pelos “exotismos” e “modismos” europeus, como Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Francisco Braga, João Gomes de Araújo, Barrozo Neto, Glauco Velasquez; devido a esse *determinismo histórico*, inexistiu uma “música popular autenticamente nacional”, capaz de inspirar os artistas eruditos, do descobrimento do Brasil (1500) até o final da Primeira Guerra Mundial (1918). Os cantos populares tinham “raízes” portuguesas ou africanas ou ameríndias.

Apesar dessa visão do passado histórico fundamentar-se na impossibilidade de existência de um modernismo ou romantismo de características nacionais, em momentos anteriores a 1918, Mário, em suas críticas publicadas nos jornais, revistas ou ensaios, procurava apontar algumas “originalidades” rítmicas ou melódicas em trechos de obras

escritas por Carlos Gomes, tais como: *O Guarani* e *Lo Schiavo*. Porém, esse “ruim esquisito” presente nessas óperas de Carlos Gomes não poderia servir de modelo para os jovens modernistas dos anos 20 e 30, envolvidos com o projeto da construção – música de combate social – de acordo com outros conceitos sobre Arte Pura e não-programática. Somente a “vida e a intenção dele – Carlos Gomes – podem nos servir de exemplo” (Andrade, 1958, p. 178).

Somente a partir da construção na prática de um discurso modernista, Mário passou a construir os *novos fatos históricos*, selecionando uma *datação* ligada à sua concepção de verdade histórica: 1922-28. Essa *cronologia* prendeu-se a “fatos” considerados decisivos na descoberta das “falas populares” pelos compositores eruditos, tais como: Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri. Para Mário, a verdadeira e concreta música folclórica brasileira – a “fala” do povo – aflorou nos fins do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX, mediante uma complexa “deglutição” de elementos díspares, tais como: a) a influência ameríndia (formas cururu, cateretê, modos gregorianos, acalanto); b) influência portuguesa: fixação do tonalismo harmônico; formas, como o fado, de instrumentos como o violão, a viola; c) a influência africana (danças dramáticas; variedade e riqueza rítmicas; formas, como o lundu; d) influência espanhola (danças, castanhola); e) influência das Américas (*jazz*, habanera, tango). E, assim, paulatinamente, o “povo brasileiro” foi deglutindo antropofagicamente essas influências, reinventando novas estruturas e combinações rítmicas, melódicas, morfológicas, traduzindo uma “musicalidade” essencialmente “brasileira”.

De acordo com essa interpretação da cultura do povo, *O Ensaio* simbolizava, em 1928, um grito de alerta e uma exortação cívico-patriótica, almejando convocar o artista para se engajar numa cruzada pelo “interior” do Brasil em busca de novas descobertas das falas musicais dos excluídos sociais. Por essa razão, as viagens tornaram-se uma verdadeira obsessão do autor de *Macunaíma*. Para descobrir o Brasil, Mário empreendeu, em momentos anteriores às publicações de *O Ensaio...* e *Macunaíma* (1928), diversas viagens: em 1925, juntamente com Olívia Guedes Penteado, Blaise Cendrars, René Thiollier, Goffredo da Silva Telles, Oswald de Andrade, fez uma viagem às cidades históricas mineiras, chamada de “viagem da descoberta do Brasil” (Neves, 1998, p. 274).

... É para descobrir o Brasil e dá-lo a conhecer que foi em peregrinação às cidades mineiras em 1925. É também com esse mesmo objetivo que em 1927 viaja ‘pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega, e com a mesma intenção viaja ao Nordeste entre novembro de 1928 e fevereiro de 1929’ (...) O rumo de suas

viagens é o que chama “o Norte”. Não apenas o Norte geográfico do país, mas sobretudo o norte rumo, onde o Brasil finalmente poderia ser descoberto em sua pureza. (Neves, 1998, p. 274)

Muitos dos herdeiros modernistas desse projeto esboçado por Mário n’*O Ensaio* viajaram durante suas vidas pelos lugares mais longínquos do país: Villa-Lobos, Cargomo Guarnieri, Oswaldo Lacerda, Luiz Heitor Correia de Azevedo, Kilza Setti. Todos procuraram inspirar-se nessa musicalidade do “homem inculto” para escrever suas obras, pois, conforme Mário, na fase de construção do modernismo,

... essa musicalidade é real, porém, até agora deu melhores frutos no seio do povo inculto que na música. Muito mal está fazendo a falta de cultura tradicional, a preguiça em estudar, a petulância com os eruditos brasileiros, que filhos d’algo, filhos ou descendentes de senhores de engenho, de espanhóis, de alemães, de judeus russos se consideravam logo gênios insolúveis, por qualquer habilidade de canário que a terra do Brasil lhes deu. Nos consola é ver o povo inculto criando aqui uma música nativa que está entre as mais belas e mais ricas. (Neves, 1998, p. 179)

Através de um novo descobrimento do Brasil, Mário procurava reinventar a história e a memória para denunciar, de um lado, o mimetismo dos artistas brasileiros em face das escutas tradicionais das músicas européias calcadas no classicismo e, fundamentalmente, na música de programa proposta pelo romantismo; e, de outro, envolver os compositores eruditos brasileiros em torno de uma riqueza temática e técnica da música criada pelo “povo inculto”.

Em 1928, Mário denunciou, além do atraso econômico, político, filosófico do Brasil ante os estados da Europa e da América do Norte, o atraso musical brasileiro, devido:

- ao melodismo excessivo oriundo das óperas de Carlos Gomes;
- ao parnasianismo, que “veio perturbar violentamente a evolução da língua nacional e de nossa psicologia lírica, que os românticos estavam criando” (Andrade, 1975, p. 16);
- ao ensino tradicional (virtuosismo excessivo, herdado do romantismo exacerbado);
- ao apelo de intérpretes e empresários às obras de autores europeus do “passado”;
- ao excessivo individualismo do intérprete não preocupado com a sua função social num país “atrasado”, ou seja, totalmente desinteressado pela cultura do povo;
- à utilização consciente de exotismos da cultura popular em algumas obras de compositores que somente visavam “agradar” os críticos e públicos estrangeiros (o exagero no emprego dos ritmos sincopados, por exemplo).

Consoante essa dicotomia atraso/progresso, implícita n' *O ensaio*, Mário criticou virulentamente o primitivismo estético do poema *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade:

O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o da nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de idéias que se justifica o conceito de Primitivismo aplicado às orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social. Um poeminho humorístico do Pau-Brasil de Oswald de Andrade até é muito menos primitivista que um capítulo da *Estética da Vida* de Graça Aranha. Porque este capítulo está cheio de pregação desinteressada, cheio de idealismo ritual e deformatório, cheio de magia, cheio de medo. O lirismo de Oswald de Andrade é uma brincadeira desabusada. A deformação empregada pelo paulista não ritualiza nada, só destrói pelo ridículo. Nas idéias que compõem não tem idealismo nenhum. Não tem magia. Não se confunde com a prática. É arte desinteressada. Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda a arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo no geral são destrutivos (...) O critério atual da Música Brasileira deve ser não filosófico mas social. Deve ser um critério de combate. A força nova que voluntariamente se desperdiça por um motivo que só pode ser indecoroso (comodidade própria, covardia ou pretensão) é uma força antinacional e falsificadora. (Andrade, 1962, pp. 18-9)

Nos anos 20, alguns compositores inspiraram-se nas falas do povo para escrever suas obras, utilizando “soluções” técnicas muito diferenciadas. Por essa razão, Mário procurava enaltecer todas as obras “interessadas” ou de “circunstância”, sem distinção estética: em *Minha terra*, por exemplo, Tupinambá “... diz admiravelmente na primeira parte o que vai de preguiça, de cansaço e de tristeza nostálgica pelo nosso vasto interior, onde ainda a pobreza reina, a incultura e o deserto...”⁷. E, por outro lado, criticava o artista descompromissado com as raízes nacionalistas não-brasileiras: “... mas que valor nacional tem *O inocente* de Francisco Mignone? Absolutamente nenhum. E é muito doloroso no momento decisivo da normalização étnica em que estamos, ver um artista nacional se perder em tentativas inúteis”⁸.

A fase de construção de um projeto em prol da nacionalização da arte erudita no Brasil fundamentava-se, conforme Mário, no compromisso social do compositor, na sua busca de valores culturais de um país agrário e rural.

7 Idem. “Campanha contra as campanhas líricas: VI”, in: *Música, Doce Música*, p. 120.

8 Ibidem, pp. 202-203.

N’O *Ensaio*, Mário criticou virulentamente o exotismo utilizado, consciente ou inconscientemente, pelo compositor, de recursos sonoros considerados “fáceis”, oriundos de uma reinvenção dos cantos ou danças populares, almejando “agradar” as escutas de públicos estrangeiros. Na realidade, o redescobrimto do Brasil pelos compositores implicava o estudo rigoroso das formas, ritmos, instrumentos populares, evitando-se uma leitura superficial ou “extravagante” do nosso populário:

... um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente si quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois só mesmo estes que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos, psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com a escolha discricionária e diletante dos elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada.⁹

A utilização de fragmentos rítmicos ou melódicos de uma canção popular pelo artista culto poderia colocar em xeque o projeto modernista fundamentado no inconsciente coletivo de uma nação. O emprego exclusivista de símbolos da música negra (ritmo sincopado, urucungo, afoxé) poderia induzir o compositor a escrever uma música africana, não brasileira... E, assim, o artista erudito, envolvido pelo “fato exótico”, estaria negando o perfil sonoro da nação¹⁰.

Nos diversos artigos publicados por Mário de Andrade no *Diário Nacional*, *O Estado de S. Paulo*, *Folha da Manhã*, entre outros periódicos, de 1922 a 1945, as críticas contrárias ao exacerbado individualismo e à internalização de traços considerados exóticos da cultura popular tornaram-se freqüentes. Mário não poupou nem os seus compositores prediletos, como Camargo Guarnieri, Heitor Villa-Lobos, Lorenzo Fer-

9 Ibidem, pp. 15-6.

10 Em suas análises sobre as trilhas sonoras feitas para a sincronização de filmes sobre o Brasil (Feira de Nova Iorque, 1935), Mário assim se referiu às obras executadas: “*Melodia Moura* de Villa-Lobos (música exótica), o poema *Imbapara* de Lorenzo Fernandez (baseado em temas indígenas, de ‘escasso valor nacional’)... o mais bem orientado neste sentido, me parece ser o compositor paulista Camargo Guarnieri. Sem abandonar completamente os ritmos, jamais buscando inspirar-se na temática ameríndia, a sua base de inspiração é exatamente caipira. É da moda caipira, e principalmente a toada rural, que lhe derivam as melodias, e creio que disso lhe vem a sua excepcional qualidade melódica, de largos arabescos, de uma grave intensidade”. Mário de Andrade. “Música Nacional”. *O Estado de S. Paulo*, 12/2/1935, p. 4.

nandez, Francisco Mignone. N’*O ensaio*, criticou a utilização excessiva de temas indígenas em algumas obras de Villa-Lobos, procurando, entretanto, poupar a “genialidade” do autor dos *Choros*:

... ninguém imagine que estou diminuindo o valor de Villa-Lobos, não. Pelo contrário: quero aumentá-lo. *Mesmo antes da pseudo-música indígena de agora* Villa-Lobos era um grande compositor. A grandeza dele, a não ser pra uns poucos sobretudo Artur Rubinstein e Vera Janacopulos, passava despercebida, mas bastou que fizesse uma obra extravagante bem do continuado, pra conseguir aplauso. (Andrade, 1962, p. 14)

Os sucessos dos Oito Batutas e de Villa-Lobos em Paris, em 1922 e 1923, respectivamente, prenderam-se a práticas artísticas de colorações mais individuais do que nacionais. Por outro lado, elogiava os artistas que haviam conseguido afastar-se do exotismo ou de outra nação, como, por exemplo, Lorenzo Fernandez, em que “a gente já nota uma naturalidade e fatalidade nacionais do melhor calibre”.^{11 12}

Em contrapartida, critica o *Imbapara* do mesmo autor:

... O Imbapara de Lorenzo Fernandez nos transporta da música de influência negra para a música baseada nos possíveis temas ameríndios. Confesso que duvido muito desses temas, sob o ponto de vista étnico (...) por mais bem feitos que sejam poemas como o Imbapara, sempre é certo que pouco ou nada nos falam à alma nacional¹³.

E sobre *Dança moura* de Villa-Lobos, assim manifestou-se Mário de Andrade: “... trata-se de uma peça de escasso valor, espécie de rapsódia de todos os lugares comuns do arabismo do século passado”¹⁴.

Ao negar a música inspirada nas culturas africanas ou indígenas ou brancas (portuguesas), repudiava um possível surgimento dentro dos cânones do modernismo nacionalista de obras de outras nações: África, Portugal, Bororos...

11 Mário de Andrade. “Lorenzo Fernandez”. *Diário Nacional*, São Paulo, 21/6/1928, p. 7.

12 “... Me sinto feliz por demais em saudar obra tão bonita pra estar agora lascando algumas indiretas pesadas aos que negam a Villa-Lobos a ciência da composição. Não vale a pena. Ele tem antes de mais nada a presciência, que poucos podem ter!... Fossem os compositores que possuímos agora outros tantos Villa-Lobos e a música brasileira seria a maior do mundo, isso é que eu sei!”. Mário de Andrade. “ ‘Amazonas’ de Heitor Villa-Lobos”. In: *Diário Nacional*, 26/9/1930, p. 4.

13 Mário de Andrade, “Música Nacional”, in: *Música, doce música*, pp. 284-6.

14 Idem, “Música Nacional”. *O Estado de S. Paulo*, 12/2/1939, p.1.

Para explicar a importância estética e histórica de autores consagrados do passado, tais como Johann Sebastian Bach (1688-1750), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ou Ludwig van Beethoven (1770-1827), Mário apoiou-se numa concepção romântica sobre o “gênio”. Ou seja, em função de uma *fatalidade histórica*, esses compositores escreveram obras “nacionais”, que posteriormente transformaram-se em “universais”, devido a um “feliz encontro”: função social do compositor numa determinada conjuntura histórica mais elevadíssimo teor estético de suas obras. No caso brasileiro, dos anos 20 e 30, em função do atraso cultural do país no âmbito da Arte Culta, seria preferível que o jovem compositor abraçasse o ideário nacionalista, opondo-se aos “perigos” do exotismo, do individualismo, do mimetismo. E, assim, futuramente, poderia caminhar em direção à fase universal ou internacional.

Nacional/Universal

Para Mário, a música “universal” representava “um esperanto hipotético, que não existe (...) não há música internacional e muito menos universal: o que existe são gênios que se universalizam por demasiado fundamentais, Palestrina, Bach, Beethoven”¹⁵.

A “universalização” do projeto modernista brasileiro somente iria ocorrer num futuro longínquo, mediante o surgimento de obras esteticamente livres. Essa questão foi colocada por Mário em um texto publicado na “Evolução social da música brasileira”, em 1937. N’*O ensaio*, essa problemática ainda estava marcada pelo debate sobre o nacional na Arte Culta brasileira:

... mas um artista brasileiro escrevendo *agora* – 1928 – em texto alemão sobre assunto chinês, música da tal chamada universal faz música brasileira e é músico brasileiro. Não é não. Por mais sublime que seja, não só a obra não é brasileira como é antinacional. E socialmente o autor dela deixa de nos interessar. Digo mais: por valiosa que a obra seja, devemos *repudiá-la*, que nem faz a Rússia com Stravinsky e Kandinsky. (Andrade, 1962, p. 17)

Neste trecho, Mário revelou a sua postura apolínea-autoritária em face das medidas drásticas tomadas pelos censores russos ante a obra “dionisíaca” de Igor Stravinsky.

15 Idem, “Evolução social da música brasileira”, op. cit., pp. 28-29.

Mário defendia o ideal de “coletividade” ou de “comunidade” (nação mais povo *versus* antagonismos ou conflitos sociais) privilegiando o povo como “motor” da história do Brasil. Somente a partir dessa conjuntura, tornar-se-ia possível criar uma Escola Nacionalista de Composição:

... dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica de uma nova combinação de qualidades humanas (...) Nossos ideais não podem ser os da França porque as nossas necessidades são inteiramente outras, nosso povo é outro, nossa terra é outra etc. Nós só seremos civilizados com relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal da orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo, pra fase da criação. E, então seremos universais, porque nacionais (...) como os norte-americanos do século 20. (Andrade, 1982, p. 156)

Com a expansão da indústria do entretenimento nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo nos anos 30 – teatros de revista, emissoras de rádio, indústria do disco, cinema sonoro, *dancings*, cassinos –, muitos compositores populares e eruditos divulgaram centenas e centenas de canções inspiradas no imaginário folclórico, tornando-se um *modismo*¹⁶. Essas músicas chamadas de *regionalistas* (em oposição ao nacional, à unidade) aproximavam-se direta ou indiretamente de algumas questões levantadas por Mário n’*O ensaio...* Entretanto, Mário criticou com veemência esse tipo de música popular urbana, entre outros ritmos, tais como maxixes, tangos, sambas. Para combater esse modismo baseado no folclore, Mário, em 1933, defendeu uma quarta etapa ou fase a ser endossada pelo compositor erudito na sua busca utópica do “som nacional”. Essa fase, chamada de *cultural*, incidia numa total “independência” do artista ante os “materiais folclóricos”.

Nos anos 30, muitos ex-alunos de Mário de Andrade, tais como Dinorah de Carvalho e Clorinda Rosato passaram a escrever peças eruditas baseadas nas temáticas folclóricas. Esses compositores escreveram centenas de peças que se transfiguraram em verdadeiros pastichos das canções folclóricas. E, assim, numa determinada conjuntura histórica marcada pelo nacional-populismo (Revolução de 30 e Golpe de 37) surgiram,

16 A simples utilização da documentação folclórica pelo compositor não significava, para Mário de Andrade, redescobrir o Brasil no campo da música erudita. Anteriormente ao *modismo* nacionalista dos anos 30, Mário lamentava, de um lado, o estudo sério e rigoroso do folclore no Brasil: “... é de uma ausência vergonhosa”; e, de outro, admitia que a simples fundamentação no folclore não levaria um compositor a se tornar um autor brasileiro conforme os cânones modernistas: “... um músico brasileiro que fizesse música estilizando documentos puramente brasileiros se tornaria exótico mesmo dentro do Brasil”. Mário de Andrade. “Canções Brasileiras”. *Diário Nacional*, 22/12/1927, p. 2.

de um lado, centenas de compositores eruditos “iniciantes” – presos à fase da construção nacional – e populares; e, de outro, firmaram-se pouquíssimos artistas que se aproximavam, em algumas de suas obras, da fase cultural ou esteticamente livre, tais como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone. Nesse momento Mário tornou-se prisioneiro de sua própria doutrina: muitos compositores modernistas decodificaram temas, ritmos, timbres oriundos das canções folclóricas anônimas através da elaboração de obras de matizes “coletivistas” (a fala musical do povo no campo da cultura) e acabaram produzindo melodias, ritmos muito semelhantes...

Paradoxalmente à ausência de especificidades estilísticas, esses compositores começaram a falar em nome de um “povo culto”. Por essa razão, Mário, influenciado por Hanslick, Combarieu, no campo do formalismo estético, passou a aconselhar os compositores a abandonarem a fase da construção (mimetismo dos materiais folclóricos) no sentido de libertarem-se dos critérios metodológicos intimamente associados ao folclore.

Música popular (folclórica); Arte Culta/Música Popularesca

A pesquisa do folclore tornou-se, durante as décadas de 30, 40, 50, a questão-chave dos ensaios escritos sobre identidade cultural e nacional pelos liberais, socialistas, integralistas, estadonovistas, modernistas. Essa busca da unidade ou da coesão nacional pode ser sintetizada no pensamento de Napoleão Albuquerque: “... as investigações perseverantes, capazes de estabelecer com segurança, os fundamentos em que deverá erigir a verdadeira expressão musical da nossa raça...”¹⁷.

Muitos intelectuais – Oswald de Andrade, Mário Pedrosa, Câmara Cascudo, Cassiano Ricardo, Renato Almeida – enalteciam a música folclórica como a principal fonte do compositor, a “alma da Nação”¹⁸. Consoante esse imaginário, a “arte universal” passaria a representar “a arte nacional em seu mais alto clímax”¹⁹. Assim, para Andrade Muricy, a internalização do “popular” e do “nacional” na música erudita ocorreu nos inícios dos anos 30, nas obras de Heitor Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez e Luciano

17 Mário de Andrade, “A Música Brasileira”. *Cultura Musical*. Rio de Janeiro, 2:1 set. 1930.

18 “O que realiza, justifica e define uma canção folclórica é a sua adoção pelo povo (...)”. Mário de Andrade. “Origens do fado”. *Ilustração Musical*, ano I, 1:3-4, ago. 1930.

19 Andrade Muricy. “A música brasileira moderna”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18/12/1931.

Gallet, secundados pelo “... grande crítico e folclorista Mário de Andrade, autor do magistral Ensaio sobre a música brasileira...”²⁰.

O forte impacto da doutrina marioandradiana nos mais diversos ensaios (verbalizados) ou obras musicais (discursos não verbalizados) dos intelectuais dos anos 30 e 40 implicou o afloramento de *definições* altamente matizadas sobre os diversos tipos de *escutas* das chamadas músicas folclóricas, populares, popularescas ou eruditas, favorecendo, de um lado, o “silenciamento” de obras não compatíveis com o projeto nacionalista e modernista. Na citada fala de Andrade Muricy, em 1931, somente os compositores cariocas eruditos foram “elogiados” – Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet –, abandonando-se ou “esquecendo-se” os eruditos paulistas, tais como Camargo Guarnieri ou Francisco Mignone, e nunca mencionando-se os artistas ligados à música popular urbana, tais como Sinhô, Ismael Silva, Donga, Pixinguinha, Noel Rosa, entre outros.

Os trechos de matizes cívico-patrióticos explicitaram-se n’*O Ensaio* no item sobre o Canto Coral. A questão do civismo + música já vinha sendo discutida por intelectuais e artistas desde os anos 20: “... uma agitação nova e jovial faz fremir o país por todos os lados. A pátria canta e todos os seus progressos se simbolizam nesse trabalho musical glorioso que exprime as nossas forças vivas (...) E o Brasil prova com a sua musicalidade atual, imperiosa e rica, como o seu corpo anseia por ocupar a parte que lhe está destinada no convívio amoroso da terra civilizada”²¹.

Esse clima otimista das elites, de colorações cívico-patrióticas, surgiu na música durante os anos 20, como uma espécie de contradiscurso em face da política liberal implementada pelo Partido Republicano. E, lentamente, o folclore transfigurou-se na principal fonte temática das canções presas ao clima da brasilidade. N’*O ensaio*, Mário tentou propor critérios metodológicos capazes de indicar os traços originais e peculiares do cancionário popular brasileiro. Por exemplo, Mário apontava a passagem do Modo Maior para o Modo menor como uma característica singular da modinha brasileira, chamando a atenção dos compositores para estudarem com rigor essa questão. Ou seja, esse recurso musical, internalizado anônima e coletivamente pelo “povo” na modinha

20 Ibidem, loc. cit.

21 Florestan Fernandes. “A situação musical no Brasil”. *Ariel*. Revista de Cultura Musical. São Paulo, n. 9, p. 318, jan. 1924.

representava “... o jeito característico ou a maneira modulatória racial” (Andrade, 1980, p. 1)²².

Mário de Andrade não desprezou *in totum* a música popular urbana. Em seus textos, elogiava composições de Ernesto Nazareth, Marcelo Tupinambá, Noel Rosa, Francisca Gonzaga, mas criticava, com virulência, músicas escritas, sob encomenda, pelos compositores para atender os interesses mercantilistas e imediatistas do mercado (rádio ou indústria do disco)²³. Porém, durante os anos 30, ocorreu a verdadeira invasão da música norte-americana (*Big-Bands*, musicais da Metro, da RKO) ou dos tangos argentinos. E, paradoxalmente, essa invasão indiscriminada de sons estrangeiros poderia colocar em cheque as verdadeiras “falas musicais” do povo – homem rural – brasileiro:

... a forma musical da Suite é positivamente uma das preferidas pela nossa gente. Está nos fandangos de Cananéia, se manifesta no Congado, no Maracatu, no Boi-Bumbá, no Pastoril (...) Nas emboladas, nos coros, nos desafios, nos pregões, nos aboios, nos lundus e até nos fandangos, a gente colhe formas do metro musical livre e processos silábicos e fantasistas de recitativo, que são normais por aí tudo no país. Isso os artistas carecem observar mais.²⁴

Para Mário, o “fato folclórico”, numa primeira etapa, teria sido inventado pelo “homem culto”, letrado; e, numa segunda, reinventado pelo “povo culto”. Por esse motivo, muitos artistas modernistas temeram as cidades como focos de nefastas influên-

22 No âmbito da Arte Culta, Mário, a partir dos fins dos anos 20, sempre procurou enfatizar a brasilidade na música nacional erudita, tendo como alvo a obra de Camargo Guarnieri. Sobre a *Dança Brasileira*, assim se referiu Mário de Andrade: “...está bem movida e regulada nas partes dela e possui um caráter brasileiro inconfundível. É mesmo da gente. Pouco me importo do acorde tonal do fim vir enfeitado com o berloque europeu dum sexto grau que jamais cantor da moda ou puxador de coro mineiro não empregou. Isso não destrói a brasileirice gostosa da peça, pelo contrário, a aumenta, da mesma forma com que a abóbada asiática se tornou imprescindivelmente romana, na arquitetura dos aquedutos...”. Mário de Andrade. “Mozart Guarnieri”. *Diário Nacional*, 8/5/1928, p. 2.

23 “... me repugna dizer que uma coisa de caráter popular é banal. O povo jamais é propriamente banal”. A lexia “banal”, para Mário de Andrade, era empregada com o significado de uma “coisa dum homem só”, de caráter marcadamente individualista: “(...) Banais são Heckel Tavares e o Pagão”. A música popular urbana, em geral, é “banal”, pois nas cidades o individualismo se propaga com maior facilidade: “... na coisa popular é muito raro que se verifique aquela circunstância da invenção de deveres anônimos, que sempre será a primeira grandeza na coisa popular”. Mário de Andrade. “Música soviética”. *Diário Popular*, 5/2/1930.

24 Mário de Andrade. “Lundu do escravo”. In: *Música, doce música*, pp. 79-80.

cias da música estrangeira (a cultura do entretenimento havia-se implantado no Brasil através do cinema, rádio, disco).

A música folclórica, vista como a fonte histórica mais confiável pelo pesquisador, tornou-se o eixo de todas as investigações feitas *in loco*, ou não, por Mário de Andrade. Os maxixes anônimos dançados pelo “povo” carioca eram vistos por ele como “... peças soberbas, onde a melodia ia se transfigurando num ritmo novo”, enquanto “os maxixes impressos de Sinhô” eram considerados um conjunto de “banalidades melódicas” (Andrade, 1962, p. 23).

Mário, em geral, selecionava canções urbanas de origens rurais, como os maracatus preservados pelas populações suburbanas do Rio de Janeiro, e, por outro, criticava, ironicamente, as suas versões “popularescas”.

No caso do intenso diálogo travado entre compositores brasileiros e norte-americanos, Mário considerou essa aproximação polifônica (*jazz/maxixe*) conforme uma *fatalidade histórica*, ou seja, a origem dessa polifonia era praticamente a mesma: o povo da África que ora migrou para o Brasil, ora migrou para os Estados Unidos, durante o século XIX. Quanto às influências do tango argentino na música brasileira, assim se manifestou Mário: “... tem uma influência evidente do tango em certos compositores que pretendem estar criando a Canção Brasileira! Estão nada. Se aproveitam da facilidade melódica pra andarem por aí tangaicamente gemendo sexualidades panemas” (Andrade, 1962, p. 26).

A antinomia mundo rural (*jazz* mais *maxixe*) *versus* mundo urbano (*tango*) enfatiza a concepção de Mário sobre as *fontes verdadeiras* da História do Brasil calcadas nas falas do “povo inculto” e nas *fontes falsas* fundamentadas nos documentos oficiais dos Arquivos Históricos ou nas obras de compositores popularescos urbanos, em geral.

Polifonia mais coletividade/Harmonia mais individualismo burguês

Na fase de construção de uma Escola Nacionalista fundamentada na pesquisa do folclore, Mário indicou, em linhas muito genéricas, alguns critérios técnicos inspirados nas constâncias rítmicas, timbrísticas, melódicas das músicas folclóricas, tais como: 1º) nas pesquisas sobre o ritmo sincopado, desmistificou a noção generalizada sobre esse ritmo, visto pelos artistas populares e eruditos como a representação das “verdadeiras raízes da música brasileira”; em muitos casos pesquisados por Mário e a sua equipe (Oneyda Alvarenga, Martin Brawnwieser), as melodias de origem africana fundamen-

tavam-se na escala hexacordal (sem a nota sensível), como, por exemplo, a versão paraibana de *Mulher rendeira*, na qual a sétima nota da escala diatônica é sistematicamente evitada, caracterizando-se pelos saltos melódicos considerados “audaciosos” (de 7ª ou de 8ª); 2º) as melodias folclóricas brasileiras eram entoadas, em sua maioria, através de frases descendentes, em oposição à sintaxe do sistema tonal europeu (frases ascendentes); 3º) a escritura da maioria das canções fundamentava-se na linguagem polifônica:

... o problema da Harmonia não existe propriamente na música nacional. Simplesmente porque os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades (...) porém esse caráter é muito nacionalizador aos processos harmônicos populares, pobres por demais (...) a harmonização européia é vaga e desraçada. Muito menos que raciais, certos processos de harmonização são individuais. (Andrade, 1962, pp. 49-50)

No âmbito da linguagem, Mário não pode negar a harmonia “européia” como algo negativo ante a construção de um projeto nacional sobre a arte musical brasileira. Diante desse impasse teórico, advertia: “... o problema é bem sutil e merece muito pensamento, muito raciocínio dos nossos artistas” (Andrade, 1962, p. 53). Na verdade, para abrasilizar a linguagem contrapontística oriunda da Europa, o compositor deveria observar, com rigor e sutileza, os processos melódicos, rítmicos, timbrísticos dos mais diversos tipos de canções folclóricas, almejando, assim, criar traços nacionais da música modernista brasileira²⁵.

Sob a perspectiva da morfologia, Mário propôs aos compositores a invenção de formas inspiradas nos desafios, emboladas, lundus, maxixes, chimarritas, cururus, valsas, “... além das dinamogenias militares, dobrados, marchas (...) tudo isso está aí pra ser estudado e pra inspirar novas formas musicais nacionais” (Andrade, 1962, p. 67).

A ópera e o coral foram consideradas por Mário como as formas ideais para internalizar, com eficiência, o projeto nacionalista (poesia mais sons).

25 “Acho que as ‘Cirandinhas’ formam preparo excelente do espírito infantil. Tanto sob o ponto de vista da nacionalidade como sob o da modernidade. São músicas bemvindas.” Mário de Andrade. “As ‘Cirandinhas’ de Villa-Lobos”. *Diário Nacional*, 7/5/1928, p. 2.

Música pura/música de programa

N’*O ensaio* e demais artigos e livros escritos por Mário nos anos 30 e inícios dos 40, a música de programa ou descritiva sempre foi muito criticada. Por essa razão, ele não admitia a simples transcrição de temas folclóricos nas músicas escritas pelos compositores eruditos²⁶. Inspirando-se nas teorias formalistas, Mário sempre defendeu a “Arte Pura”. Esta não deveria ter outros significados de matizes verbalizados. Por esse motivo, resgatou a música clássica do Antigo Regime (século XVIII) como um “modelo” a ser adaptado pelos modernistas: “... o período clássico é o período mais fecundo em compositores menores, espanta a riqueza excepcional de qualidades musicais desses autores. O século XVIII é um tempo em que todo mundo escrevia bem...” (Andrade, 1958, p. 110).

O mito da aceleração da história proposto por Mário, a partir do seu Manifesto doutrinário *O ensaio* (1928), apoiava-se numa possível sintonização entre o compositor e a realidade social e cultural do Brasil. As polêmicas oriundas desses textos verbalizados sobre a música, o redescobrimto do Brasil e da cultura do povo favoreceram, consciente ou inconscientemente, o surgimento de obras significativas sob o ângulo estético, como *Os choros*, as *Bachianas* de Heitor Villa-Lobos; a *Sonatina* de Camargo Guarnieri; *Pedro Malazarte* (Mário e C. Guarnieri)²⁷. Mas, por outro lado, motivou o surgimento de centenas e centenas de obras escritas por compositores, atualmente “silenciadas” pelos historiadores e críticos.

26 “Estamos gravitando à volta de um núcleo, em realidade nunca atingido, mas que se poderia chamar de ‘estética da percepção’. Ele se incorpora a uma antiga e ilustre cadeia do pensamento musical, presente desde a antiguidade, mas, é verdade, bastante ocultada pela vertente formalista de Hanslick até os nossos dias. Mário de Andrade se inspira em Plutarco, mas ainda em Combarieu e Riemann. Estes últimos tentaram uma sistematização sólida daquelas questões; mantiveram a antiga tradição diante da vitória cada vez maior do formalismo, capaz de perceber a música apenas como intrínseca e pura construção” (Coli, 1998, p. 19).

27 “Villa-Lobos é um dos expoentes da arte musical brasileira e os seus triunfos na Europa são conhecidos universalmente.” Mário de Andrade. “A Temporada Villa-Lobos”. *Diário Nacional*, 5/7/1930, p. 7. “... e garanto a esta que não é com porcentagem e dosagens estabelecidas de antemão que faremos canção brasileira, mas como observação muito mais vasta, estudos completos da composição para não blefar ritmos que vem na ‘Dessa ventura’ que é valsa legítima, apesar de escrita em seis por oito. E sobretudo com fatalidade étnica, essa fatalidade inconsciente ou consciente que o paroara, o caipira, o tapuia, o gaúcho, o carioca tem e que Villa-Lobos, Lourenço Fernandes, Luciano Gallet estão forcejando para conquistar.” Mário de Andrade. “Canções Brasileiras”. *Diário Nacional*, 1/5/1928, p. 2.

A obsessiva preocupação pelo estudo do folclore como metodologia básica para se criar o perfil sonoro e modernista do Brasil acabou aproximando-se historicamente da construção do mito da nacionalidade fundamentado no folclore durante o getulismo. A etnografia, o folclore tornaram-se disciplinas obrigatórias em algumas escolas de música do país. Através da “música raçada” almejava-se criar uma série de signos capazes de se oporem à música européia. Na segunda parte d’*O ensaio*, Mário publicou 122 canções, aproximadamente, pesquisadas nas mais diversas regiões do país. Na realidade, propunha, através da divulgação desses cantos, algo impregnado do chamado “... caráter nacional generalizado e a destruição do preconceito da síncopa” (Andrade, 1962, p. 24).

O redescobrimto do Brasil incidia no resgate das falas musicais do povo. Para Mário, “povo” e “raça” eram lexias sinônimas ou equivalentes. Assim, a música artística nacional deveria refletir a essência do povo, caracterizando uma “expressão original e étnica” (Andrade, 1962, p. 25). Para Mário, todas as influências – negra, portuguesa, espanhola, italiana, indígena – foram fundamentais na formação da “musicalidade étnica” (Andrade, 1962, p. 29).

O ponto nodal de todo o pensamento de Mário sobre a construção de um discurso musical “independente” dos pólos culturais europeus restringe-se a “etapas” ou fases a serem seguidas pelos compositores:

1ª) fase da tese nacional; 2ª) fase do sentimento nacional; 3ª) fase da inconsciência nacional. Somente nesta última fase,

a Arte Culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem. Não é o nosso caso ainda. Muitos de nós já estamos sentindo brasileiromente, não tem dúvida, porém o nosso coração se dispersa, nossa cultura nos atraiçoa, nosso jeito nos enfraquece. Mas é nobilíssimo, demonstra organização, demonstra caráter, o que põe a vontade como sentinela da raça e não deixa entrar o que é prejudicial. É masculino a gente se sacrificar por uma coisa prática, verdadeira, de que se beneficiarão os que vierem depois. (Andrade, 1962, p. 43, nota 1)

Essas idéias, fundamentadas numa concepção evolucionista da história, resumem todas as diretrizes impostas aos “jovens compositores” para criarem obras significativas, sob a perspectiva nacional e estética.

Em síntese, o projeto da nacionalização da música brasileira proposto por Mário n’*O ensaio sobre a música brasileira*, nos artigos publicados no *Diário Nacional*, nas revistas *Ariel*, *Ilustrada* ou na *Evolução Social da Música Brasileira* apresentava uma ampla abrangência de temas e problemas. Além da pesquisa folclórica, da escolha de uma escritura compatível com os perfis e matizes sonoros e rítmicos de milhares de

tipos de cantos folclóricos, Mário chamava a atenção para a criação de orquestras típicas brasileiras, formas específicas. Por exemplo, enfatizava a importância de orquestras típicas inspiradas nas dos fandangos praiheiros de São Paulo: rabeca (violino), viola, pandeiro, adufe, machete. Em algumas passagens de seus textos, Mário esbarrava na origem européia de instrumentos incorporados pelas comunidades rurais brasileiras. Para escapar desse *determinismo* sobre a origem de um instrumento, Mário procurava explicar as novas funções sociais adquiridas pelas práticas instrumentais no Brasil:

... o fato da maioria desses instrumentos serem importados não impede que tenham assumido até como solistas, caráter nacional. O próprio piano aliás pode ser perfeitamente tratado pelo compositor nacional sem que isso implique desnacionalização da peça. O violino se acha nas mesmas condições e está vulgarizadíssimo até nos meios silvestres. (Andrade, 1962, p. 55)

Mário criticou o conceito de sons “belos e afinados” dos cantores italianos ou alemães e os sons “feios e anasalados” emitidos pelos cantadores brasileiros. Apoiando-se na música como algo ligado à cultura e ao povo brasileiro, explicava a timbração anasalada da voz do instrumento brasileiro como sendo natural. Sob os pontos de vista climático e fisiológico, “... não se trata de efeito tenorista italiano ou da fatalidade prosódica do francês” (Andrade, 1962, p. 56).

A relação entre música vocal e “raça brasileira” evidencia-se quando Mário defende a criação de uma escola de canto, de matizes étnicos, que explorasse toda a expressividade dos cânticos brasileiros.

A tentativa de se criar um projeto operístico brasileiro esbarrou nas escutas tradicionais das elites burguesas, acostumadas a apreciar encenações de óperas cujos libretos eram escritos em italiano, alemão ou francês. A língua portuguesa soava-lhes como algo estranho...

Mário de Andrade admitia que muitas questões levantadas em seus textos sobre as relações entre música e cultura do povo haviam sido sugeridas por intelectuais, artistas, compositores, professores de sua época: Luciano Gallet, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Lorenzo Fernandez, Fabiano Lozano, Heitor Villa-Lobos, Cassiano Ricardo, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Clorinda Rosato, Bidu Sayão, entre outros. Por essa razão, os escritos de Mário sobre a nacionalização da arte musical brasileira refletiram um pensamento emergente nos anos 20 e 30 e predominante durante as décadas de 40, 50 e 60.

O ensaio e outros artigos de Mário serviram de suporte doutrinário para a criação da chamada Escola Nacionalista de Composição.

Bibliografia

- Andrade, Mário de. *O ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Martins Fontes, 1962.
- _____. *Música, doce música*. São Paulo, Martins, 1963.
- _____. *Pequena História da Música*. 5 ed., São Paulo, Martins Fontes, 1958.
- _____. “Evolução social da música brasileira”. In: Andrade, Mário. *Aspectos da música brasileira*. 2 ed., São Paulo, Martins Fontes, 1975.
- _____. *Modinhas imperiais*. 3 ed., Belo Horizonte, Itatiaia, 1980.
- _____. *A lição do amigo*. Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.
- Barraud, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1975.
- Carlini, Álvaro. *Cachimbó e maracá: o catimbó da missão (1938)*. São Paulo, CCSP, 1993.
- Coli, Jorge. *Música final*. Campinas, Editora da Unicamp, 1998.
- Mayer, Arno. *A força da tradição. A persistência do Antigo Regime*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 189.
- Neves, Margarida de Souza. “Da Maloca do Tietê ao Império do Mato Virgem. Mário de Andrade: roteiros e descobrimentos”. In: Neves, Margarida de Souza. *A história contada. Capítulos da história social da literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.
- Wisnik, José Miguel. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.