

O DILEMA DE JANJÃO: A MÚSICA NACIONAL SEGUNDO MÁRIO DE ANDRADE

Autor: Caion Meneguello Natal

Pesquisador do programa de pós-doutorado do Instituto de Estudos Brasileiros, da
Universidade de São Paulo (IEB-USP)

caionnatal@hotmail.com

Do ritmo sincopado

Em 1928, Mário de Andrade publicou *Ensaio sobre a música brasileira*, livro que vinha sendo elaborado desde 1926 e que apresenta 122 melodias tradicionais, transcritas em pentagrama e provindas de várias partes do Brasil (ANDRADE, 1972). Trata-se de obra alicerçada em extensa pesquisa acerca do populário. Algumas das peças contidas na obra foram coletadas pelo próprio Mário a partir de seus estudos bibliográficos, mas parte significativa delas foi-lhe enviada por colaboradores, como Luís da Câmara Cascudo, Luciano Gallet e Antônio Bento de Araújo Lima. O autor ainda contou com a colaboração de alunos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde era catedrático, desde 1922, nas disciplinas de dicção, estética e história da música (LISBÔA, 2015). O objetivo do livro era servir aos compositores nacionais como espécie de guia, oferecendo-lhes referências a partir das quais pudessem apreender um modo brasileiro de compor. De acordo com o *Ensaio*, a música erudita brasileira deveria absorver a pluralidade rítmica e a qualidade oratória dos cantos populares.

É muito comum diante de certos cantos do nordeste a perplexidade do coletor, tal a liberdade e a sutileza do laisser aller rítmico com que a gente de lá canta. Cantam com a sutileza rítmica de quem está falando, com a máxima despreocupação. É muito possível que nessa gente do nordeste cantando desse jeito, em contraste decidido com a rítmica isoladamente musical estabelecida pela música europeia desde criou os valores de tempo musical e o compasso, é muito possível que nesses nordestinos a gente vá encontrar uma reprodução contemporânea da maneira de cantar dos rapsodos gregos ou do canto cristão primitivo. Com efeito se dá neles uma união absoluta da música e da palavra falada, de formas a tornar impossível uma fixação rítmico-musical isolada. É a maneira de falar, natural e despreocupada, que determina às vezes em absoluto a sucessão dos sons da melodia (ANDRADE, 1972, p. 140).

Os cantos populares significavam para Mário a libertação das regras do sistema tonal clássico. O tonalismo europeu relegara o ritmo ao papel secundário do compasso, enquanto acompanhamento da harmonia-melodia. Se o europeu fizera do estudo melódico-harmônico sua prioridade, disciplinando o ritmo na barra do compasso, a música brasileira teria se formado pelo caminho inverso, transformando o ritmo em matéria principal. O musicólogo entendia que nos ritmos populares estava a chave para enriquecer as práticas musicais eruditas, que se prendiam demasiadamente às escalas de Dó e às regras harmônicas.

Dois características centrais marcariam, então, nossas canções populares: 1) sua diversidade rítmica baseada na síncope, em sintonia com 2) a tendência recitativa ou oratória de seus cantos, que primaria pelos quartos-de-tom em detrimento do sistema tonal europeu de 12 tons/semitons. A síncope (ou síncope) é uma técnica que consiste em prolongar a nota da pulsação fraca até a pulsação forte seguinte. Pela síncope, o ritmo não se limita à cadência regular do compasso, mas se diversifica (TEIXEIRA, 2007). Mário falava em “rítmica provinda diretamente da prosódia”, ou “rítmica de canto quase exclusivamente fraseológica”, (ANDRADE, 1972, p. 30-31), para mostrar que a diversidade rítmica das cantorias seguia *pari passu* a liberdade oratória de cantar.

Não foi outro o propósito do *Ensaio* senão recomendar aos compositores modernos que se inspirassem no repertório popular para produzir música artística brasileira. Com essa proposta, Mário visava ao estabelecimento de uma tradição que mesclasse erudição e folclore. O diferencial desse último residiria no ritmo, ao passo que a formação clássica colaboraria com a dimensão melódico-harmônica. O musicólogo não pregava a adoção cega das músicas do povo. A música moderna deveria ser produzida com a rítmica folclórica sem precisar abandonar a escala temperada.

No início de dezembro de 1928, Mário de Andrade excursionou ao Nordeste, retornando no final de fevereiro do ano seguinte. Esteve no Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas e Pernambuco¹. O poeta-musicólogo aproveitou um período rico em festividades (incluindo Natal, Dia de Reis e Carnaval), em que se executava grande número dos

¹ As anotações de Mário de Andrade sobre suas viagens foram tecidas em forma de diário. O autor tinha a intenção de publicá-las em livro, com o título *O turista aprendiz*, mas o intelectual não chegou a ver seu livro publicado em vida. Somente em 1976 o livro veio a público, organizado por Telê Ancona Lopez. Utilizamos aqui a edição de 2015 (ANDRADE, 2015).

chamados folguedos, brinquedos ou, como Mário preferia dizer, as “danças dramáticas”, que eram bailados, cantorias e cortejos coreográficos pontuados por entrecos dramáticos – pastoris, reisados, congadas, maracatus, cocos, marujadas, bumbas-meus-bois, cheganças, cirandas, moçambiques, cucumbis, catimbós, cabocolinhos, repentes, desafios, emboladas, parlendas, todas, martelos, entre outros².

O material coletado faria parte de uma obra dividida em três tomos que se intitularia *Na pancada do Ganzá*. O livro, porém, nunca veio à tona. Mário deixou alguns documentos escritos e indicações sobre o projeto, mas não chegou a redigi-lo. Coube à amiga Oneyda Alvarenga, também musicóloga e poetiza, reunir as anotações de Mário e organizá-las em volumes póstumos³.

Ao entrar em contato com as danças dramáticas, Mário notou que as mesmas possuíam um dom encantatório que provocava impactos psicofisiológicos nos ouvintes, despertando-lhes estados anímicos subconscientes. Esse poder adviria do ritmo sincopado, o qual desencadearia um transe irresistível e maravilhoso, arredio a qualquer esforço de racionalização. Feito força sobrenatural, os ritmos populares seriam capazes de enfeitiçar as pessoas, de modo a agrupá-las em êxtase coletivo. Mário chamou essa potência encantatória de “dinamogenia”, a qual atuaria “poderosamente sobre o físico, entorpecendo, dionisiando, tanto conseguindo nos colocar em estados largados de corpo fraco e espírito cismarento, como nos violentos estados de fúria” (ANDRADE, 1983, p. 37). Logo, o ritmo teria uma vocação para coletivizar devido à sua origem subconsciente: seria uma força primitiva a desencadear emoções de alta intensidade, cujo corolário seria o encantamento, a empatia e a congregação de pessoas em torno de rituais, bailes e festejos comuns. A influência psicofisiológica do ritmo sobre os corpos resultaria na unificação desses corpos em uma comunidade: pelo ritmo, todos dançariam e viveriam juntos.

² Após rápida passagem por Salvador, Mário demorou-se em Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. Em Recife, encontrou Manuel Bandeira, Asenso Ferreira, Cícero Dias, Joaquim Inojosa, Hernani Braga e Gilberto Freyre. Em Natal, hospedou-se na casa do folclorista Luís da Câmara Cascudo e conheceu pessoalmente Antônio Bento de Araújo Lima. Em Maceió ficou na casa do poeta Jorge de Lima e encontrou-se com José Lins do Régio. Na Paraíba, teve a companhia de José Américo de Almeida, Ademar Vidal e Silvino Olavo. Perambulou não apenas pelas capitais, mas também pelos sertões: visitou cidades interioranas como Caraúbas (RN), Caicó (RN), Guarabira (PB), Brejo do Cruz (PB), Catolé do Rocha (PB) e Escada (PE), entre outras, sempre à procura das danças dramáticas (ANDRADE, 2015).

³ As obras organizadas por Oneyda Alvarenga são: *Os cocos*, *Danças dramáticas do Brasil* e *As melodias do boi e outras peças*. Consultar referências bibliográficas.

A força hipnótica da música é mesmo apreciadíssima do nosso povo (...). Nossa gente em numerosos gêneros e formas de sua música principalmente rural, cocos, sambas, modas, cururus, etc., busca a embriaguez sonora. A música é utilizada numerosas vezes pelo nosso povo, não apenas na feitiçaria mas nas suas cantigas profanas, especialmente coreográficas, como um legítimo estupefaciente. (ANDRADE, 1983, p. 41-43).

Mário enxergou no populário o caminho para a superação do individualismo artístico e para o estabelecimento de princípios a partir dos quais se pudesse produzir uma música moderna e brasileira. Prover a moderna harmonia dos ingredientes rítmico-folclóricos garantiria à música artística um caráter coletivo. Os compositores deveriam pesquisar os cantos e ritmos tradicionais para nacionalizarem suas composições. Do contrário, não fariam outra coisa senão arte individualista, sem valor social, ou meros plágios do que se produzia na Europa e nos EUA. Por outro lado, se o músico brasileiro calçasse sua produção apenas nos documentos folclóricos, sua música redundaria em exotismo pedante. Fazia-se necessário equilibrar formação clássica, talento individual e tradição popular. O intelectual não condenava o estudo do sistema temperado nem a liberdade criativa do autor. As tradições autóctones contribuiriam com a rítmica, ao passo que a formação clássica colaboraria com a dimensão melódico-harmônica.

Do perigo de exotismo

Mário sublinhava o trabalho de músicos brasileiros contemporâneos que, em sua opinião, estavam efetivando a fusão do erudito e do popular, como Villa-Lobos, Luciano Gallet, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Lourenço Fernandez e Radamés Gnattali. Estes seriam “os mais legítimos compositores brasileiros”, os quais, “dentro da mais completa erudição técnica, (...) procuram diminuir as distâncias sociais, hoje tão graves e falsificadoras, entre a arte erudita e o povo” (ANDRADE, 1963, p. 364).

Como significação nacional (e não “nacionalista”), certas Bachianas de Villa-Lobos, a recente admirável Sonata de Francisco Mignone, tantos Ponteiros de Guarnieri, são da maior importância, a meu ver. Livres, arte erudita, criações esplêndidas, isentas de qualquer “populismo” condescendente, essas obras perseveram, no entanto, como concepção e realização, junto das formas populares da vida nacional. Examine-se a Sonata de Mignone: nem sequer a dança ele consegue mais à... distração popular. Ela é popular, como Scarlatti

é popular. Alegre, viva, sadia, livremente inspirada nas forças musicais nativas, o povo brasileiro se reconhecerá nela, mas apenas naquilo em que ele é uma promessa de grandeza humana, naquilo em que ele é melhor. E diante das realidades atuais do mundo, eu acredito que deveríamos retornar a uma concepção mais ética da arte. Como nos tempos da Grande Grécia. (ANDRADE, 1963, p. 365).

As obras de Villa-Lobos, Mignone e Guarnieri são qualificadas de “esplêndidas” porque livres de “populismo condescendente”. Tais obras não estariam destinadas à “distração popular” pois haviam sido concebidas “junto das formas populares da vida nacional”, ou “das forças musicais nativas”. Ressalta nessa fala duas acepções de popular: uma que aponta para um sentido de futilidade; outra que se refere a tradições verdadeiras. Essas últimas não se voltavam ao consumo ou ao lazer. Ao contrário destas, haveria as produções musicais que não se vinculavam às tradições nativas, mas que se dirigiam ao mercado: não passavam de modismos efêmeros, banais, sem valor.

Temos aqui a crítica andradina às músicas que tocavam nas rádios e à indústria fonográfica que se encontrava em franco crescimento na capital paulista durante os anos 1930. O “populismo condescendente” referenciava as músicas mecânicas que estavam na moda naquele momento e que não tinham outra meta senão servir de lazer e distração (MORAES, 2000). O popular autêntico estaria nas tradições formadas em ambientes rurais e suburbanos, compreendia aquelas manifestações anônimas como os fandangos, maracatus, cocos, reisados, catimbós, congadas, etc. Grande parte das músicas consumidas pelo público, seja na rádio ou em discos, não passaria de pasticho, modismo desprovidos do selo da genuína música popular.

Mário distinguia entre o popular autêntico, e o que ele chamou de popularesco, ou seja, as canções consumidas pelas massas por meios mecânicos. O avanço das tecnologias capitalistas, como o rádio, mais a rotina de trabalho e os novos hábitos que tomavam conta das grandes cidades, como o cinema e os esportes, estariam corroendo as manifestações populares genuínas. O documento folclórico que asseguraria o núcleo de brasilidade às composições eruditas corria risco de acabar, diante do assédio da indústria cultural representada pelo popularesco. “Retornar a uma concepção mais étnica da arte” significava frear esse processo de banalização e dissolução cultural mediante o estudo e documentação das verdadeiras tradições.

A crítica ao popularesco foi frequente na atividade jornalística de Mário. O tema foi abordado em “Música popular”, artigo publicado em *O Estado de São Paulo*, no dia 15 de janeiro de 1939. Nesse texto, o autor observa que os compositores de sambas, marchinhas e frevos haviam perdido qualquer ligação com os ritmos verdadeiramente folclóricos, deixando-se influenciar por interesses comerciais. O artigo critica as músicas apresentadas nos concursos carnavalescos.

Mas o que aparece nestes concursos, não é o samba do morro, não é coisa nativa nem muito menos instintiva. Trata-se exatamente de uma submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe. Se é certo que, vez por outra, mesmo nesta submúsica, ocasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis, 90% desta produção é chata, plagiária, falsa como as canções americanas de cinema, os tangos argentinos ou fadinhos portugueses de importação. (ANDRADE, 1963, p. 280-281).

O excerto diagnostica o duplo perigo de banalização da música: de um lado, corria-se o risco de abusar do dado folclórico, de modo a descaracterizá-lo; por outro, os artistas estavam sujeitos a render-se às correntes estrangeiras, desvirtuando assim a “verdadeira” música nacional. Em qualquer dos casos, tratar-se-ia de “submúsica”, isto é, produção fútil e falsa, destinada ao consumo. O cuidado do artista consistiria em evitar essas duas tentações: “copiar” elementos das músicas comerciais; ou exagerar no ritmo, temas e melodias folclóricos. Fazia-se necessário, portanto, um equilíbrio entre o uso de padrões populares e as invenções individuais. Do contrário, teríamos uma produção falseada. O exotismo, nessa chave de leitura, diria respeito a essas duas formas de adulterar a canção (seja pela via do pasticho, seja pela desmedida popularesca).

Mas estou convencido que é preciso de fato abandonar o excesso de folclore e a sua utilização documental. (...). O seu excesso fatigante de caráter, os elementos excessivamente cancioneiros de que nasce, a prisão à quadratura rítmica e aos movimentos coreográficos em pouco tempo o tornam um empecilho da criação. Também é preciso não confundir nacional com folclore. (...). É preciso abandonar o folclorismo, porém, por outro lado é preciso não cair num qualquer internacionalismo turístico sem significação funcional. (ANDRADE, 1963, p. 352-353).

A música que equilibrasse pesquisa do populário e assinatura pessoal, essa seria a autêntica música moderna. Decerto, urgia aos compositores estudarem o folclore, valorizá-lo, absorvê-lo e preservá-lo. No entanto, era preciso barrar o exotismo, isto é, a adoção acrítica tanto de elementos populares, tendo em vista apenas os ditames do rádio, da fonografia e do entretenimento. A música artística deveria abster-se de qualquer objetivo mercadológico.

Mas como equilibrar o folclórico e o autoral sem cair no exotismo? Qual o critério para se fazer música autenticamente moderna, e distingui-la da “carne para alimento de rádios e discos”?

Ritmo, melodia e harmonia

Em setembro de 1930, Mário publicou, no periódico carioca *Ilustração Musical*, o artigo “Originalidade do maxixe”, em que ele questiona o caráter nacional desse estilo que era bastante apreciado naquele momento. O autor contesta a “originalidade brasileira” do maxixe.

Como toda produção folclórica urbana do mundo, ele [o maxixe] tem doenças hereditárias temíveis. A principal de todas é a banalidade. Uma ausência de originalidade melódica, digo mais, de caracterização melódica, fundamental. Todas as criações urbanas, ou fixações urbanas, são em geral assim, e a prova mais definitiva foi a introdução nos foxtrotes e outros cortes rítmicos em que o jazz se manifesta, de linhas de Bach, de Rimsky e até brasileiras. (...). Com o Maxixe se dá o mesmo. Entraram nele os sons rebatidos específicos dos sapateados de cateretês e outras danças rurais congêneres: entraram nele impavidamente deformadas as linhas de feitiçaria, as emboladas nordestinas e o diabo, até dança-de-roda infantil! Jazz, Maxixe, Tango são como a própria cidade: devoram tudo e tudo nulificam numa comunidade rasa que só não é infamante porque, meu Deus! É humana, geral, inconsciente. (ANDRADE, 1930, p. 45).

Mário não alivia na crítica. As “doenças hereditárias temíveis” que ele detecta no maxixe ligar-se-iam à proveniência urbana desse estilo, que estaria à mercê dos caprichos da indústria e da massa de consumidores. Segue-se que a banalidade do maxixe estaria patente em sua pobreza e/ou estandardização melódica, e não na rítmica. Esta, ao contrário, ostentaria grande virtuosidade. Assim, o que Mário estava afirmando é que, não obstante a proeza de seus ritmos, o maxixe seria banal por não inovar na parte

harmônico-melódica. Os sons rebatidos, que remeteriam às danças folclóricas, estariam presentes no maxixe, mas não seriam o suficiente para fazer dele um estilo essencialmente brasileiro. Ora, não seria justamente a rítmica diversificada que garantiria a singularidade da música nacional?

A despeito do saracoteio, o maxixe poderia se igualar ao jazz, ao tango e a qualquer outro modismo urbano, muito embora trouxesse em sua base o ritmo de cantorias e danças folclóricas. Depois de tanto elogiar a rítmica brasileira, torna-se no mínimo esquisito a avaliação que Mário faz do maxixe, uma vez que tal estilo estaria fundado na exploração das possibilidades rítmicas disponibilizadas pelo populário. Contudo, para Mário, apesar de conter caracteres de brasilidade, na maior parte das vezes o maxixe resultaria em exotismo popularesco, definido pelo excesso de referências populares em canções comerciais. Para impedir tal exotismo, fazia-se necessário investir na melodia e na harmonia, conforme a gramática da escala temperada.

Ironicamente, temos aqui o exemplo de um estilo que não seria “originalmente brasileiro” por centrar-se sobremaneira no ramerrão popular, representado pelo ritmo, e deixar em segundo plano a erudição relativa à dimensão harmônico-melódica. Com isso, Mário pretendia esclarecer sua posição de repúdio ao que ele chamava de “folclorismo”, e incentivar a criação artística individual. O defeito de muitas peças de maxixe estaria na melodia, carente de maior esmero e diversificação; ou também na rítmica, quando esta se mostrasse exageradamente popular (popularesca).

Nas composições modernas, o ritmo deixado de tal forma órfão de melodia e harmonia bem elaboradas, equivaleria a qualquer canção comercial, fosse estrangeira ou produzida no Brasil. Quando o assunto era maxixe, nem os consagrados Ernest Nazareth, Donga, Eduardo Souto e Sinhô escapavam da verve crítica de Mário de Andrade. Para a consolidação de uma música moderna e brasileira, enfim, ao lado da pesquisa folclórica, era imprescindível cuidar do aspecto melódico e harmônico.

Mas não é só na devoração melódica do que já é nosso que o Maxixe é discutivelmente original. O estudo sincero da obra de Ernesto Nazareth, homem que admiro, me levou a certas perversidades muito desilusórias. Nazareth incontestavelmente é o criador da forma pianística mais perfeita do Maxixe. Do Maxixe carioca, que é o único legítimo. Ora, basta pegar certos Maxixes dele e mudar o ritmo, ternarisá-lo ou dar-lhe movimentos de habanera ou de polca, pra ver o que fica. É raro o que sustenta caráter

reconhecivelmente nacional. As melodias se tornam, chochas, europeias, internacionais, musicaria de importação, pra dança e nada mais. Porém a culpa não é de Nazareth, mas uma circunstância urbana do Maxixe. Os méritos do compositor continuam os mesmos. Porque com a infinita maioria dos Maxixes, sejam mesmo do dum Sinhô, coitado! dum Souto, dum Donga, se dá o mesmo. Melodicamente esses autores são banalíssimos. E influenciadíssimos. A gente encontra de tudo neles: processos de jazz e arabescos de França. (ANDRADE, 1930, p. 45).

O maxixe estaria marcadamente sujeito à desfiguração, podendo se tornar misto de pastiche estrangeiro e música popular equivocada. Nesse caso, seria mercadoria para consumo rápido, equivalendo a qualquer “polca”, jazz, “arabescos de França” ou “habanera” – bastaria mudar o ritmo, já que a melodia padeceria sempre da mesma ligeireza. Mário procurava traçar uma linha divisória entre o banal e o autêntico, no que tange à música nacional. Essa linha se sustentaria sobre o equilíbrio entre a pesquisa folclórica, os conhecimentos musicológicos e a inventividade de cada compositor.

Em 1927, o poeta produziu estudo sobre a série das “Doze canções brasileiras”, compostas por Luciano Gallet⁴. O artigo homônimo reflete sobre a relação entre harmonização erudita e rítmica popular, e inicia dizendo que “no Brasil o estudo da música de folclore é de uma ausência vergonhosa” (ANDRADE, 1963, p. 171). Gallet seria a prestimosa exceção a essa regra por ter conseguido equilibrar documento folclórico, erudição e inventividade artística. Como exemplo, Mário citou as canções “Morena, morena”, “Toca zumba”, “Eu vi amor pequenino”, “Puxa o melão”, “Tutu marambá”, “Foi numa noite calmosa”, “Casinha pequenina”, “Suspira coração triste”, “Bambalelê”, “Taieras”, “Luar do sertão”, “Eu vi amor pequenino”, “Arrazoar”, entre outras (ANDRADE, 1963, p. 171-176). Nestas, o músico teria reinterpretado a rítmica popular dentro de novas harmonizações e melodias, trazendo o documento folclórico para o âmbito da inventividade artística, sem, todavia, descaracterizá-lo. Segundo Mário, “é pela harmonização, pela rítmica e pela polifonia que, buscando interpretar e revelar a cantiga registrada, [Gallet] faz obra de verdadeira invenção, conseguindo mesmo originalidade bem pessoal” (ANDRADE, 1963, p. 171-172). Procedendo dessa forma, Gallet teria respeitado o limite entre o autoral e o coletivo, evitando o “diletantismo com que mesmo compositores profissionais harmonizam de vez em quando as modas da

⁴ Não encontramos o lugar de publicação desse artigo. O mesmo foi incluído na coletânea *Música, doce música*, cuja primeira edição data de 1933 (ANDRADE, 1963).

gente” (ANDRADE, 1963, p. 171-172). Mário ainda se referia ao húngaro Béla Bartók e ao espanhol Manuel de Falla como harmonizadores exitosos das tradições populares de seus países.

Uma harmonização refinada de canção popular é perfeitamente certa e transporta essa canção pra uma ordem diferente, que é culturalmente artística. (...). Carece lembrar que refinamento não exclui simplicidade. Bela Bartok harmoniza refinadíssimamente e no entanto dentro duma simplicidade perfeitamente equilibrada com a própria essência das canções que transporta pra ordem artística. As harmonizações dele são moderníssimas e, no entanto, perfeitas, a meu ver. Manuel de Falla também procede com a mesma perfeição. (...). Ora, eu não vejo razão nenhuma para os compositores não fazerem o mesmo com as músicas populares da gente, de forma a enriquecê-las harmonicamente, único ponto fraco que sob o ponto de vista artístico elas apresentam. (ANDRADE, 1963, p. 173-174).

A questão para Mário era respeitar os limites entre o popular e o erudito, de modo a poder unificá-los, equilibrá-los. O que equivaleria a dizer que era preciso preservar o documento folclórico, mesmo em sua simplicidade harmônica e melódica, porque ele daria as bases para a criação erudita. Posto em outros termos, a mensagem que o musicólogo pretendia transmitir consistia em estabelecer a clara distinção entre a contribuição específica do popular e o contributo específico da confecção artística. Ambos teriam sua parte na formação da música nacional, desde que fossem claramente distinguidos e diligentemente combinados. As canções folclóricas já estariam completas em si mesmas, isto é, em sua exuberância rítmica e em sua simplicidade harmônico-melódica. Não seria recomendável reproduzi-las *ipso facto* apenas para atender demandas do mercado. O populário deveria ser respeitado em suas características elementares. As técnicas harmônicas eruditas, por sua vez, viriam enriquecer as composições modernas. Em suma, Mário propunha o encontro do sistema tonal com o ritmo fora do compasso, entendendo que o equilíbrio entre esses dois polos deveria ser mantido, sob pena de se decair no falso, no pedante ou no exótico.

Ao lado de Gallet, Mário elencava outros músicos e obras que em sua perspectiva representariam a autêntica (leia-se moderna) música nacional, sempre levando em conta o critério de que se fazia necessário usar adequadamente o elemento folclórico (leia-se rítmico) dentro de uma fatura harmônica e melódica apurada. Em sua opinião, nas “Bachianas Brasileiras”, série de nove peças escritas em 1922, Heitor Villa-Lobos teria

alcançado excelência ao equilibrar rítmica popular, técnicas eruditas e tratamento autoral. A farta ocorrência de sínopes, tal como Bach procedera em suas tocatas e fugas, asseguraria às “Bachianas Brasileiras” lugar de destaque no modernismo brasileiro. De acordo com o poeta, “Poucas vezes o grande compositor terá ido mais longe na maneira de tratar eruditamente os temas do nosso populário” (ANDRADE, 1963, p. 276).

O elogio dirigia-se também ao trabalho de Francisco Mignone. A “Fantasia Brasileira n.3”, peça para piano e orquestra escrita em 1934, era considerada por Mário de Andrade como modelo de brasilidade, devido às suas “frases, linhas, temas de samba e feitiçaria, violentos e ardentes, umas queixas de toada caipira e mesmo leves grupos de terças” (ANDRADE, 1934a). O autor de *Macunaíma* concluía que “Francisco Mignone conseguiu aí não apenas um poder sugestivo extraordinário, como uma das páginas mais bem-sucedidas da música sinfônica nacional” (ANDRADE, 1934a). Sobre o balé com coro e orquestra “Maracatu de Chico Rei”, escrito por Mignone em 1933, Mário asseverava que “o compositor se dedicara essencialmente à conformação em música erudita dos elementos afro-brasileiros da nossa música racial” (ANDRADE, 1934b). A mesma avaliação valeria para Lourenço Fernandes, Camargo Guarnieri, Marcelo Tupinambá, Radamés Gnattali, Frutuoso Viana, entre outros.

Não obstante o destaque dado a esses compositores, Mário observava que algumas de suas obras apresentavam, em certas passagens, uma harmonização excessiva que comprometia a integridade do aspecto folclórico e resvalava na imitação do modelo clássico Europeu. O autor notava também que mesmo os músicos por ele apreciados acabavam, vez ou outra, cometendo o erro já comentado acima, qual seja, de centrar-se no desenvolvimento rítmico e deixar a melodia demasiadamente monótona.

É o que a gente pode observar no “Sapo Jururu” tratado por Vila Lobos nas Cirandas n. 4, “O Cravo brigou com a Rosa” e mais fortemente ainda da “Puxa o Melão” de Luciano Gallet (Melodias Populares), na qual a repetição canônica da própria melodia principal, apesar do brasileiroismo incontrastável desta, assume o aspecto de mera retórica europeia. Também no primeiro tempo do “Trio Brasileiro” de Lourenço Fernandes a exposição do tema em fá menor segue descaracterisadamente na dialogação imitativa de violino e violoncelo (...). (ANDRADE, 1928, pp. 9-10).

Podemos concluir que a música artística nacional se encontrava ainda oscilante, precisando ajustar a harmonização com as referências rítmica oriundas do populário. A

posição do crítico era de rigor absoluto quando se tratava de equilibrar o dado popular, a criação individual e o domínio técnico. Mas esse equilíbrio seria possível? Como acertar a medida? Como saber até que ponto investir na invenção individual sem descaracterizar o documento popular?

O banquete

De 1943 a 1945, Mário de Andrade assinou a coluna jornalística “Mundo musical”, no periódico *Folha da Manhã*. As matérias centraram-se na reflexão sobre música brasileira (COLI, 1998). Neste espaço, o autor publicou uma narrativa fictícia denominada “O banquete”. O conto narra o diálogo de cinco personagens que se reúnem durante um jantar para debater música popular (ANDRADE, 1989). O musicólogo se utilizou da ficção para explorar pontos sobre os quais vinha refletindo há um bom tempo, como o problema do uso adequado do documento folclórico e a mercantilização da música pelos novos meios de comunicação e lazer. A questão central do “banquete” consiste em vocalizar as inquietações sobre como fazer uma música popular autêntica, isto é, livre do exotismo, do virtuosismo e da banalidade.

Os personagens dividem-se em dois grupos: os dominantes e os dominados. Entre os primeiros, temos o que Mário chamava de “os donos da vida”, ou seja, a elite letrada e endinheirada, os mecenas que pouco entendem de arte, mas que têm a prerrogativa de financiar os artistas. Entre os dominados, temos os representantes das classes populares que dependem dos primeiros para sobreviver. A extração social dos personagens espelha a confrontação entre a perspectiva erudita e a popular.

No grupo de elite está Sarah Light, milionária, judia, nascida em Nova Iorque, símbolo do capitalismo cosmopolita, da ausência de raízes, o judeu errante sem pátria. Também participam desse grupo Felix de Cima e Siomara Ponga. O primeiro é político, de origem italiana, fascista, ignorante, desonesto, estúpido, demagogo. Como Sarah, não se interessa pela arte. Felix é subprefeito de Mentira, cidadezinha da Alta Paulista. Siomara é cantora de origem espanhola, erudita, acadêmica, virtuose, talentosa, mas sua técnica impecável só pretende exaltar a própria vaidade. A sofisticada cantora simboliza o virtuosismo, contrário à arte coletiva.

A classe popular é representada no “banquete” por dois personagens: Janjão, o sincero criador, compositor brasileiro, espontâneo, popular e nacional. Ele se opõe aos dominantes, mas vive um dilema, pois necessita e busca a proteção de Felix de Cima e o mecenato da milionária Sarah. Por fim, temos Pastor Fido: jovem jornalista, vendedor de apólices da Companhia de Seguros A Infelicidade, simboliza o porvir, a esperança, a renovação.

A narrativa é uma crítica mordaz a uma elite farisaica, insensível à música nacional verdadeira. Essa elite está vinculada ao pasticho, às modas estrangeiras, e representa também um mundo velho e aristocrático que clama por renovação. A mudança viria de baixo, do segmento popular, exprimido aqui nas vozes de Janjão e Pastor Fido. O principal ponto de tensionamento do conto é o desconforto do compositor, haja vista que o mesmo depende, para sobreviver, do mecenato dessa elite fútil. Com efeito, Janjão se vê entre a cruz e a espada: precisa de independência para criar, mas deve se enquadrar no gosto duvidoso daqueles que podem financiá-lo. O que fazer então? Continuar fora do mercado, mas produzindo música autêntica, ou resignar-se às leis do capitalismo, mesmo que para tanto seja necessário abrir mão dos próprios ideais? Essa tensão sintetiza o que Mário sentia a respeito da música nacional. O drama do personagem traduzia o dilema do escritor. Se a condição para compor música genuína seria resistir ao assédio do mercado, como o músico moderno faria para se sustentar profissionalmente?

“O banquete” se tensiona entre uma atitude de sacrifício e uma escolha conformista – praticar arte nacional ou entregar-se à indústria. O cenário é pessimista e não oferece resposta satisfatória. Diante desse jogo desigual de forças, a corda parece romper no lado mais frágil. Janjão reconhece que ninguém até o momento estaria dedicando-se seriamente à tarefa de unir o popular ao erudito. Pastor Fido observa que a obra de Janjão estaria mais para o exótico/popularesco do que para o popular legítimo, ao que o artista responde: “os artistas (...) que imaginam estar fazendo arte pro povo, não passam duns teóricos curtos, incapazes de ultrapassar a própria teoria. O destino do artista erudito não é fazer arte pro povo, mas pra melhorar a vida” (ANDRADE, 1989, p. 61).

O diálogo desenrola-se eivado de sugestões e pensamentos estéticos caros a Mário de Andrade. É quase um manifesto. Não cabe aqui entrar nos meandros de “O banquete”, o que renderia trabalho à parte. Mas vale nos centrarmos na figura de Janjão, que vem

lançar luz sobre a problemática que aqui nos interessa. Ele incorpora o perigo momentâneo de ruína de um projeto nacionalista, pautado no combate à música comercial e na busca de um padrão cultural genuíno. Janjão reconhece que está se aristocratizando, isto é, perdendo o foco quanto ao ofício de fazer arte coletiva, passando a se dedicar apenas ao mercado e aos ganhos individuais. Tal percepção não vem desacompanhada, entretanto, de certa melancolia e arrependimento. O drama é que Janjão deseja fazer arte popular, mas se vê limitado, e seduzido, pelo mecenato. Na voz do narrador, Janjão é “consciente da servidão social das artes mas incapaz de se libertar do seu individualismo” (ANDRADE, 1989, p. 65). Trata-se de um homem dividido, enfim, assim como a própria cultura nacional encontrar-se-ia dilacerada pelas vogas internacionais e pelo popularesco.

Não obstante, com esperança, Janjão sinaliza resistência. Segundo ele, urge “sacrificar as nossas liberdades, as nossas veleidades e pretensõezinhas pessoais; e colocar como cânone absoluto da nossa estética, o princípio de utilidade”, pois, se a arte não o fizer, “será vã, será diletante, será pedante e idealista” (ANDRADE, 1989, p. 130). Feito alter ego do autor, Janjão quer “uma música brasileira que sendo psicológica como caracterização racial, fosse o menos possível exótica” (ANDRADE, 1989, p. 133). Para tanto, o talento individual deveria aliar-se à gramática coletiva fornecida pelo folclore. Quanto a esse ideal, a voz de Janjão ecoava Mário de Andrade.

A música brasileira ainda não pode perder de vista o folclore. Se perder, se estrangeirizará completamente. Como sucede com os sistematizadores do atonalismo integral, e os que baseiam a sua criação na chamada “invenção livre”. (...). O compositor brasileiro que perder o folclore nacional de vista e de estudo, será o que vocês quiserem, mas fatalmente se desnacionalizará e deixará de funcionar. Desse ponto-de-vista, todos os artistas que importam no Brasil de hoje, são de fato os que ainda têm como princípio pragmático de sua criação, fazer música de pesquisa brasileira. (ANDRADE, 1989, p. 150-151).

Considerações finais

No *Ensaio*, Mário foi categórico ao afirmar que “O dilema em que se sentem os compositores brasileiros vem duma falta de cultura, duma fatalidade de educação e duma ignorância estética. A falha de cultura consiste na desproporção de interesse que temos pela coisa estrangeira e pela coisa nacional” (ANDRADE, 1972, p. 42). Mas talvez ele não se apercebera de seu próprio dilema, que consistia em tentar distinguir o falso do

verdadeiro em um momento em que os músicos começavam a se profissionalizar e seu sustento dependia cada vez mais do consumo das massas. Mário desejava ver o erudito e o popular entrelaçados, mas, ao menor vislumbre de um enlace possível, logo apareciam os senões, as exceções que superam a regra, geralmente associadas à repetitividade ou estandardização melódica, sempre vista como fruto da influência deletéria do entretenimento, do rádio e do fonógrafo. A conclusão era que, nas grandes cidades do Brasil, vivia-se uma anarquia musical, uma babilônia sem identidade fixa – fosse por conta das modas estrangeiras, fosse pelo mau uso ou desconhecimento das tradições folclóricas. Afinal, como definir o popular? E, uma vez definido, como utilizá-lo sem cair na banalização? As respostas continuam suspensas.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo; Brasília: Duas Cidades/INL, 1987.
- ANDRADE, Mário de. Cultura artística. In: *Diário de São Paulo*, São Paulo, 11 de maio de 1934a.
- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Edição por Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte/ Brasília: E. Itatiaia; INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo/Brasília: Livraria Martins Editora/INL, 1972.
- ANDRADE, Mário de. Maracatu de Chico Rei. In: *Diário de São Paulo*, São Paulo, 14 de novembro de 1934b.
- ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia; INL-Fundação Pró-Memória, 1983.
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Fontes, 1963.
- ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- ANDRADE, Mário de. Originalidade do maxixe. In: *Ilustração Musical*, Rio de Janeiro, setembro de 1930.
- ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo; Brasília: Livraria Duas Cidades/Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes colaborador. Brasília: Iphan, 2015.

ANDRADE, Mário de. Polifonia. In: *Movimento Brasileiro*, Rio de Janeiro, novembro de 1928.

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

LISBÔA, Sérgio Rodrigues. *Da Bucólica ao Ensaio sobre música brasileira*. Dissertação (Mestrado). ECA, Departamento de Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Torneios melódicos: poesia cantada em Mário de Andrade*. Tese (Doutorado). FFLCH, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.