

**Mário de Andrade às avessas:
A Música Popular e a “inconsciência nacional”**

Paula de Queiroz Carvalho Zimbres
UnB/PPGM/MESTRADO
SIMPOM: *Musicologia*
paulazimbres@gmail.com

Resumo: Em 1928, em seu Ensaio sobre a Música Brasileira, Mário de Andrade estabelece as bases para a criação de uma escola nacionalista de composição musical, ao defender a incorporação e reelaboração da música popular – o que chamava de “populário”, ou música folclórica, rural, em oposição à música popular urbana – em registro erudito visando a criação de uma música “artística” de caráter nacional. Tal empreitada, que dominaria o cenário nacional até os anos 1940, perdeu espaço no meio erudito/acadêmico com o advento das vertentes vanguardistas e experimentais a partir dos anos 1950, e é por muitos tida como fracassada. Entretanto, defendo neste artigo que o processo que levaria por fim ao que Mário chamava de “inconsciência nacional” teve continuidade em outro campo – o da própria música popular urbana, desprezada pelo próprio como “popularesca”. Foi aí que criadores como Tom Jobim, Edu Lobo, Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, entre muitos outros, que tinham a música popular como “vernáculo”, percorreram o caminho prescrito por Mário de Andrade, mas no sentido inverso – apropriando-se de elementos da música erudita para criar uma música popular rica, sofisticada e inconscientemente nacional. A partir de citações de alguns desses músicos, busco demonstrar que foi justamente seu senso espontâneo de pertencimento ao Brasil e seu domínio vernáculo das tradições musicais nacionais que permitiram sua aproximação dos procedimentos e valores da dita “alta cultura” sem risco de perder seu caráter popular. Foi isto, defendo, que Mário não enxergou: que a música popular poderia vir a se tornar “artística” em seus próprios termos.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira; Música Erudita; Nacionalismo; Modernismo.

[Título em inglês do artigo]

Abstract: In 1928, in his Essay on Brazilian Music, Mário de Andrade lays the grounds for the creation of a nationalist school of music composition, arguing for the incorporation and elaboration of Brazilian popular music – its folklore, or rural music, as opposed to urban popular music – in a classical setting, aiming at creating a distinctly national “artistic” music. This enterprise would dominate the Brazilian music scene until the 1940s, but eventually lost ground within academic settings with the advent of experimental avant-garde trends after the 1950s, and is generally considered a failed attempt. Nevertheless, I argue in this article that the process that would eventually lead to “national unconsciousness” continued in another field – that of urban popular music itself. In it, composers such as Tom Jobim, Edu Lobo, Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, who had Brazilian popular music as their “vernacular”

music, went through the path prescribed by Mário de Andrade, but in the opposite direction – by appropriating elements of Western art music to create a rich, sophisticated and unconsciously national popular music. I use quotations from some of these musicians to demonstrate that it was precisely their spontaneous sense of belonging to Brazil and their vernacular mastery of national musical traditions that allowed them to approach so-called “highbrow” procedures and values without the risk of losing their popular character. This, I argue, was what Mário failed to see: that popular music might become “artistic” in its own terms.

Keywords: Brazilian Popular Music; Concert Music; Nationalism; Modernism.

1. A Frustração de Mário

Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. (Mário de Andrade, 1942).

Vinte anos depois da Semana de Arte Moderna, quatorze depois de seu *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928), Mário de Andrade profere uma melancólica conferência em que se dedica a apontar as contribuições, mas também os erros e desvios de percurso, do projeto modernista (RAMOS JR., 2012). Sua visão pessimista parece condizer com a percepção geral a respeito do movimento modernista, hoje, às vésperas de seu centenário, tido por muitos como um projeto fracassado.

É o que acontece no campo da música. Em um primeiro momento, as exortações do *Ensaio* pela incorporação e reelaboração, em registro erudito, dos caracteres musicais do dito “populário” – o que hoje entendemos por música folclórica, rural, em oposição à música popular urbana – visando criar um verdadeiro senso de nacionalidade para “os artistas de uma raça indecisa” (ANDRADE, 1972), foram abraçadas com fervor pelos compositores do que seria a primeira escola nacionalista. Breve, porém, tal empreitada de “ruptura” se converteria num “classicismo”, nas palavras de Kater (2000), incapaz de ultrapassar o estágio dos “empréstimos” folcloristas incorporados a estruturas romântico-tonais.

Mais tarde, quando as vanguardas atonais e, mais tarde, eletroacústicas vieram a se tornar ideologia dominante nos meios acadêmicos da composição musical, a música erudita da escola nacionalista passaria a ser considerada ultrapassada e conservadora, digna do menosprezo dos “inventores” pós-modernismo. Seria motivo para acreditar, como mencionamos ao início, que o projeto de “música nacional” preconizado por Mário de fato fracassou. Mas será mesmo?

2. O que Mário queria, afinal?

A obra de Mário de Andrade é tão preta de significados que sua influência pode ser detectada, de forma explícita ou indireta, no pensamento das figuras mais díspares. Porém, como nota Kater (2000, p. 93), Mário é múltiplo, e “veremos cada qual tomar dele o que mais lhe convém”. Alguns usam o *Ensaio* como justificativa para uma postura xenófoba de exclusão de qualquer elemento estrangeiro, e acusam toda música que não segue seus ditames de produto do imperialismo (COSTA LIMA NETO, 2008). A esses, Mário responderia que o artista

não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil. A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa ... O que faz a riqueza das principais escolas européias é justamente um carácter nacional incontestável mas na maioria dos casos indefinível porém. (ANDRADE, 1972).

A partir desse mote, a vertente oposta, alinhada às vanguardas cosmopolitas, poderia encetar o argumento em favor do “universalismo”, reforçando que a música deve aspirar aos mais altos padrões artísticos sem consideração por fronteiras. Em resposta a esses, Mário possivelmente apontaria que, quando “universal” é tido como sinônimo de “europeu”, é hora de adotar um “critério de combate” condizente com a “fase de construção” em que se encontrava a cultura das Américas. Assim,

Todo 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 gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta. (ANDRADE, 1972.)

A tal “fase de construção” parece ser a chave da questão. A angústia de Mário era como superar essa primeira fase, a “fase da *tese* nacional”, em que urgia *descobrir o que significava* ser brasileiro e fazer o esforço consciente de o expressar na produção artística, para chegar à segunda fase, a do “*sentimento* nacional”, quando tal identidade poderia começar a se expressar com maior naturalidade, e finalmente à da “*inconsciência* nacional”, quando a identidade poderia ser tomada como dado e os compositores poderiam “falar a língua musical do Brasil como quem fala sua língua materna” (TRAVASSOS, 2000). Só aí teríamos a possibilidade de criar música “esteticamente livre”, *universal porque nacional*, fruto da própria constituição do artista.

O problema era: não, a maior parte dos compositores eruditos da época não vivenciavam a música popular como sua “língua materna”. Tratava-se de indivíduos da elite,

artistas aristocráticos, buscando expressar um “populário” com o qual não se identificavam realmente, e que no fundo não compreendiam. Aquela não era sua música vernácula. Por isso seu nacionalismo não conseguia ultrapassar o nível da citação.

Essa barreira Mário não soube como transpor. Estava aí seu verdadeiro “pedregulho na botina”: não compreender como seria o *processo* da inconscientização do nacional. Ele imaginava, de um ponto de vista um tanto elitista, que compositores eruditos tomariam o folclore e o transmutariam em “música artística”. Mas na realidade, e isso ele não previu, o que houve foi que músicos que atuavam *na faixa do popular* foram procurar conhecer e usar a música erudita para *sofisticar* a música que faziam – que era, ela sim, *vernaculamente popular*. Nos termos de Barros Pinto (2015), ele atirou no que viu e acertou no que não viu.

Veio então Tom Jobim, impregnado de Villa-Lobos, com seu samba reinterpretado por um olhar harmônico debussysta e fundamentado em técnicas de orquestração aprendidas em Rimsky-Korsakov. Veio Hermeto Pascoal, com suas raízes firmemente implantadas na tradição nordestina e seu espírito lúdico que o aproximou dos experimentalismos harmônicos e timbrísticos do atonalismo e da música eletroacústica. Veio o multiinstrumentista Egberto Gismonti, treinado por Jean Barraqué e Nadia Boulanger, que insiste que se sua música é capaz de transitar “de A a Z no espectro das chamadas classes musicais” isso se deve à lição que recebeu de seu tio Edgard no Carmo: “Tem música. Só isso que tem. ... Não tem *músicas*”.

3. A “inconsciência nacional, enfim”

I.

É a dica que eu dou para músico que vai para a França tocar com orquestra: primeiro, fale francês bem, senão eles não vão te aceitar nunca. E segundo, aceite que eles acham que estão tocando a sua música e você tem que dizer que está ótimo. Pronto. ... Os alemães quando tocam [tantantata] pensando que é samba, se eu olhar isso do ponto de vista crítico, é que eu não sei tocar com eles. Porque a orquestra é deles, não é minha. Então o estudo que tem que ser feito tem que ser feito sempre em função da coisa cultural. (GISMONTI, 2014.)

Na mesma entrevista citada acima, Egberto Gismonti descreve como é que músicos de orquestras europeias executam o que ele considera a célula rítmica básica da música brasileira – semicolcheia-colcheia-semicolcheia. Segundo ele, como a música alemã é baseada no ritmo binário da marcha, e na marcha o acento tende a cair na nota mais longa, sua interpretação da célula acima tende a acentuar a colcheia intermediária, gradualmente

deslocando o tempo forte do compasso. Já os franceses, cuja música tem muito pouca força rítmica, não conseguem manter a precisão da síncope, que acaba virando uma tercina. É aí que ele faz o comentário acima: basicamente, que um brasileiro que chega à Europa trazendo sua música precisa buscar compreender o ponto de vista do “nativo” para se comunicar, quase como se fosse um antropólogo tentando discernir o sistema de linguagem de um povo distante.

Ora, como se deu essa inversão? Agora é o sul-americano que está tão seguro de si que precisa buscar ter benevolência com as limitações culturais do europeu? Parece-me que este não é mais “o artista de uma raça indecisa”, é um artista que sabe perfeitamente bem quem é. Um artista que chegou à tão sonhada “inconsciência nacional”.

II.

Quando eu dava um acorde bem moderno, as pessoas falavam criticando: acorde de *jazz* não pode. Mas não era acorde de *jazz*, era minha cabeça que estava querendo. A música é do mundo. Querer que a música do Brasil seja só do Brasil é como ensacar o vento e ninguém consegue ensacar o som. (PASCOAL apud COSTA LIMA NETO, 2008.)

Parece irônico que Hermeto Pascoal tenha experimentado tanta discórdia com supostos seguidores de Mário de Andrade quando em muitos sentidos ele parece ser a própria encarnação da “inconsciência nacional” pleiteada pelo paulista. Costa Lima Neto (2008) descreve os conflitos entre Hermeto e Geraldo Vandré, que defendia o uso do folclore como base para um “purismo” nacionalista. Para Hermeto, oriundo da zona rural de Alagoas, isso não fazia nenhum sentido: a música regional/folclórica era simplesmente um dado, algo que sempre esteve lá e nunca precisou ser “redescoberto”. Era um ponto de vista completamente diferente dos artistas de classe média urbana para quem “a procura pelo ‘nacional’ significava a descoberta e preservação da cultura rural ‘distante’” (COSTA LIMA NETO, 2008).

Ou seja: Hermeto seguiu *o caminho inverso* daquele proposto por Mário de Andrade, e por ter os pés firmemente implantados na brasilidade, tinha toda a liberdade para experimentar com o que quisesse. Seu percurso foi diferente do de Egberto e Tom Jobim, no entanto: enquanto os dois últimos se aproximaram da música erudita por meios mais convencionais – conservatórios, mestres, tratados – no caso de Hermeto foi sua própria espontaneidade e ludicidade que trouxeram à sua música elementos claramente comparáveis aos da música erudita do século XX (BORÉM e GARCIA, 2010; PERRONE, 2010; COSTA LIMA NETO, 2008).

III

Um dia almocei com Koellreuter na Plataforma, e mexi com ele: ‘Como é, você continua nos 12 tons?’ Ele disse: ‘Claro, e você?’. Bom, eu estou usando 35 agora, que são os sons da música clássica. As sete notas brancas, os sete bemóis, os sete dobrados de bemóis, os sete sustenidos, os sete dobrados de sustenidos. Então, dá sete vezes cinco, 35 sons que você pode escrever no pentagrama. Ele só pode escrever 12, é paupérrimo. (JOBIM apud AUGUSTO, 2007.)

A trajetória de Tom Jobim, por outro lado, foi praticamente exemplar do que estou descrevendo: o músico popular que, em um dado momento, decidiu que precisava se apropriar do universo da música erudita para levar sua música a um novo patamar de expressividade e sofisticação. Ao optar pela música como profissão, o jovem Jobim se viu envolvido com o universo da música mais abertamente “popularesca”, como diria Mário de Andrade. Sua ambição e inquietação criativa, entretanto, o fizeram perceber que, para avançar como compositor e chegar a produzir a obra de que se sabia capaz, ele precisaria abandonar o “cubo das trevas” (a vida noturna e boêmia das boates e a lugubridade da dita “música de fossa”) e passar para o lado solar da vida: a vida diurna, a salubridade, os estudos musicais “à luz da razão”, e finalmente sua obra “ensolarada”, tida como um sopro de vida nova para a música brasileira.

Jobim, trata, então, de ler e reler o método de orquestração de Rimsky-Korsakov, e declara ter como compositores de cabeceira Debussy, Stravinsky e Villa-Lobos. Dedicou-se a escrever, em paralelo com seu cancionário, peças em grandes formatos, associadas a paisagens brasileiras, naturais ou urbanas – da *Sinfonia do Rio de Janeiro* (1954), uma “sinfonia popular em tempo de samba”, a *Brasília, Sinfonia da Alvorada* (1961), em homenagem à fundação da nova capital. Junte a isso sua forte relação pessoal com as paisagens naturais do Rio de Janeiro (e mais tarde do Brasil inteiro, como demonstra a vertente interiorana/nordestina que desenvolveu nos anos 1970), e temos harmonias em que as dissonâncias acrescentadas, não mais como exceção mas como regra, funcionam como anáfone sonora¹ da paisagem carioca mar-sol-montanha, remetendo às “sétimas, nonas, décimas-primeiras [que] já evocavam o mar em Debussy” (MENDES in CAMPOS, 1968).

O contato com Koellreuter já vinha de antes, de seus estudos de piano na adolescência; certamente é essa intimidade que permite o tom galhofeiro da citação acima, em que, numa aparente brincadeira, o que Jobim faz é inserir-se, junto com sua obra, na grande

¹ Segundo o conceito de Philip Tagg, conforme descrito por Marta Ulhôa (1999), anafonia é um “neologismo que nos remete à figura da ‘analogia’, significando o uso de modelos sonoros já existentes na formação de sons musicais”, visando estabelecer um campo de associações paramusicais.

linhagem ocidental, não pelo caminho das vanguardas, mas da tradição. É que, consciente de possuir o arcabouço teórico da música de concerto ao mesmo tempo em que “carregaria no sangue a ‘informação genética’ do Brasil, refletida nas idas e vindas de sua formação familiar” (POLETTI, 2004, p. 32), ele se sabia capaz de criar, como os “gênios nacionais (Rameau Weber Wagner Mussorgsky ... Rabelais Goya Whitman Ocussai)” citados por Mário, uma música que seria vista no mundo inteiro como universal e ao mesmo tempo simbólica da brasilidade.

IV

Os nacionalismos da música erudita pretendem um meio termo impossível; diluem o material criado pelos ‘inventores’, sem atingirem o ‘belo’ da grande comunicação de massa, que é, sem o perceberem, seu verdadeiro objetivo. Na realidade, fazem uma música popular encasacada para Teatro Municipal. Seu objetivo, no entanto, só pode ser alcançado no plano mesmo da música popular. Nenhum ponteiro de toda a suposta ‘escola brasileira’ erudita supera em força expressiva e ‘beleza’ o de Edu Lobo. Seu *Ponteio* tem todo o cuidado de fatura e acabamento de uma música erudita nacionalista, com a grande vantagem de ser popular, realizado, autêntico. (MENDES in CAMPOS, 1968.)

Curiosamente, foram pessoas ligadas às vanguardas que parecem ter reconhecido primeiro o valor de alta cultura dessa música popular que surgia na esteira da Bossa Nova e do Tropicalismo - quando, segundo Wisnik (2007), “a música popular urbana ganhou, no Brasil, foros de poesia altamente relevante”. A coletânea de ensaios *Balanço da Bossa*, organizada pelo poeta concretista Augusto de Campos e publicada em 1968, foi um marco para essa mudança de perspectiva, identificando aproximações entre a música desses dois movimentos e tendências estéticas da música erudita e da literatura contemporâneas.

A citação de Gilberto Mendes logo acima é um exemplo. Mendes recorre à distinção feita por Ezra Pound em seu *ABC da Literatura* (1977) entre artistas “inventores”, os pesquisadores que criam procedimentos novos, e “mestres”, os que usam procedimentos já existentes porém levando ao máximo seu poder expressivo, para defender que, em nosso contexto, a comunicabilidade e a “beleza” são atributos dos artistas populares – mestres como Edu Lobo –, os únicos capazes de “transfigurar ao nível do consumo de massa o fruto de uma pesquisa artística de laboratório”.

O trecho explicita em termos contundentes e polêmicos o já mencionado desprezo nutrido pelos compositores vanguardistas em relação à escola nacionalista, mas evidencia também o fato de que, naquele momento histórico, a música popular galgava a hierarquia das legitimidades culturais precisamente ao “incorpora[r] elementos estilísticos e de linguagem

semelhantes aos de certos movimentos da música erudita, como estratégia de legitimação” (ULHÔA, 1997). Essa confluência de linguagens, essa subversão das fronteiras e das hierarquias musicais, tão condizente com a pós-modernidade e tão coerente com “o caráter algo fusional e mesclado da singularidade cultural brasileira” (WISNIK, 2007), parece ter sido passo crucial para a cristalização do que entendemos hoje por música brasileira.

4. Considerações finais

De tudo isto decorre uma conclusão, que expusemos a Antônio Carlos Jobim, e em relação à qual o compositor manifestou sua concordância: *a música popular tende a se nivelar, no curso dos anos, à erudita* (ROCHA BRITO in CAMPOS, 1968.)

Desde o século XIX, pelo menos, a história da música brasileira tem sido movida por tensões em dois eixos (ou “linhas de força”): nacional-cosmopolita e erudito-popular. Em alguns momentos os debates estiveram centrados em uma ou outra dessas oposições; em certos períodos cruciais, no entanto, buscou-se “resolver as duas tensões simultaneamente” (TRAVASSOS, 2000). O modernismo foi um desses momentos. Os anos 1960/1970 foram outro, com a Bossa Nova, a ascensão da dita MPB e o surgimento de uma linha de música instrumental, representada mais claramente por Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, que problematiza as fronteiras entre erudito e popular.

Foi neste momento, acredito, que a “inconsciência nacional” idealizada no modernismo começou a se materializar. Hoje está claro que a música brasileira é brasileira simplesmente porque nós a fazemos e somos brasileiros, e que não é necessário “ensacar o vento” e “querer que a música do Brasil seja só do Brasil”, como reclama Hermeto. Sabemos que não precisamos usar o samba, o baião ou o maracatu para nos “fazer” brasileiros (porque, ora, já não somos?), mas que podemos usá-los se quisermos, porque eles são nossa língua vernácula e são belíssimos. Podemos até mesmo distorcê-los ao ponto de os tornar irreconhecíveis, e mesmo assim nossa música será plenamente brasileira.

Quanto à aproximação entre o popular e o erudito, é evidente que a música popular caminha vários anos (ou várias décadas) atrás da erudita, no que se trata da invenção; mas isso não é nenhum demérito, pois, como ressaltou Gilberto Mendes, o popular é a esfera dos “mestres”, e não dos “inventores” – nele, trabalham-se as possibilidades expressivas de materiais já consolidados. Entretanto, há que pensar: e se o relativo atraso da música popular for na verdade a fonte de sua força, por blindá-la contra a “ortodoxia das vanguardas” que vem relegando a composição erudita contemporânea a nichos acadêmicos cada vez mais

restritos, preservando sua comunicabilidade ao mesmo tempo em que assegura sua participação na linhagem da música dita “artística”?

Neste caso, cumprindo-se ou não a profecia de Rocha Brito de que “a música popular tende a se nivelar, no curso dos anos, à erudita”, permanece o fato de que, no contexto atual, essas fronteiras estão sendo profundamente ressignificadas, o que – quem sabe – pode vir a torná-las supérfluas.

Referências

- ANDRADE, M. *Ensaio sobre a música brasileira*. (publicado em 1928) 3a ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. Disponível em <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Andrade-Ensaio_musica_brasileira.pdf>.
- AUGUSTO, S. 1927-1952. *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano*, v. 1, 2a. edição. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2007.
- BARROS PINTO, R. *Egberto Gismonti e a poética da semi-erudição*. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015.
- BORÉM, F; GARCIA, M. F. Cannon de Hermeto Pascoal: aspectos musicais e religiosos em uma obra-prima para flauta. *Per Musi*, n.22, p. 63-79. Belo Horizonte, 2010.
- CAMPOS, A. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- COSTA-LIMA NETO, L. Da casa de Tia Ciata à casa da Família Hermeto Pascoal no bairro do Jabour: tradição e pós-modernidade na vida e na música de um compositor popular experimental no Brasil. *Música e Cultura*, n. 3, p. 1-34 2008. Disponível em: <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/109>>. Acesso em 17 out. 2015.
- GISMONTI, E. Entrevista concedida ao programa *Oncotô* (TV Brasil). Rio de Janeiro, 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=45JM7EsfxUA>>
- KATER, C. *Música Viva e H.J. Koellreuter: Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora, 2000.
- PERRONE, M. *Música de Fronteiras: O estudo de um campo criativo situado entre a música popular e a música erudita de vanguarda*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2010.
- POLETTO, F.G. *Tom Jobim e a Modernidade Musical Brasileira: 1953-1958*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Paraná – UFPR, Curitiba, 2004.
- RAMOS JR., J.P. Mário de Andrade e a lição do modernismo. *Revista USP*, n. 94, p. 49-58, São Paulo, jun./jul./ago. 2012

ULHÔA, M.T. Nova história, velhos sons: Notas para ouvir e pensar a Música Brasileira Popular. *Debates*, v.1, n.1, p. 80-101, Rio de Janeiro, 1997.

_____. A análise da música brasileira popular. *Cadernos do Colóquio*, p. 61-68. Rio de Janeiro, 1999.

TRAVASSOS, E. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

WISNIK, J.M. Entre o Erudito e o Popular. *Revista de História*, 157, p. 55-72. São Paulo, 2007.