



Artigo / Artículo / Article

Mário de Andrade às avessas: a música popular e a “inconsciência nacional”

Paula de Queiroz Carvalho Zimbres
Universidade de Brasília, Brasil
paulazimbres@gmail.com

Resumo

Em 1928, no *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 em registro erudito visando à criação de uma música “artística” de caráter nacional. Tal empreitada, que dominaria o cenário nacional até à década de 1940, perdeu espaço no meio erudito/acadêmico com o advento das vertentes vanguardistas e experimentais a partir da década de 1950. Entretanto, defendo neste artigo que o processo que levaria por fim ao que Mário de Andrade designava por “inconsciência nacional” (entendido, de acordo com Naves, como uma “síntese cultural” que reconciliaria os diversos componentes da cultura brasileira) teve continuidade em outro campo, o da própria música popular urbana. Foi aí que criadores como Tom Jobim, Edu Lobo, Egberto Gismonti ou Hermeto Pascoal, partindo dos códigos próprios à música popular, 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. Foi isto, defendo, que Mário de Andrade não conseguiu entender: que a música popular poderia vir a se tornar “artística” sem se submeter às normas da música erudita.

Palavras-chave: música popular brasileira, música erudita, nacionalismo, modernismo

Mário de Andrade al revés: la música popular y la “inconsciencia nacional”

Resumen

En 1928, en su *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Mário de Andrade sienta las bases para la creación de una escuela nacionalista de composición musical, abogando por la incorporación y la reelaboración de la música popular en registro erudito con el fin de concebir una música “artística” de carácter nacional. Tal esfuerzo, que dominaría la escena nacional hasta los años cuarenta, perdió presencia en el campo erudito/académico debido el advenimiento de estilos



Los trabajos publicados en esta revista están bajo la licencia Creative Commons Atribución- NoComercial 2.5 Argentina

vanguardistas y experimentales desde los años cincuenta. Sin embargo, definiendo en el presente artículo la tesis según la cual el proceso que conduciría a lo que Mário de Andrade solía llamar de “inconsciencia nacional” no se ha concluido sino que se ha trasladado a otro campo, el de la propia música popular urbana. De ahí en adelante, compositores como Tom Jobim, Edu Lobo, Egberto Gismonti y Hermeto Pascoal, que consideraban la música popular como “vernácula”, recorrieron el camino prescrito por Mário de Andrade, pero en sentido inverso, apropiándose de elementos de la música erudita con vistas a crear una música popular sustanciosa, sofisticada y inconscientemente nacional. En este artículo definiendo la idea de que Mário de Andrade no logró entender que el proceso de hacer erudita a la música popular se podía encontrar en ella misma y no en su sumisión a las normas de la llamada “música artística”.

Palabras clave: música popular brasileña, música erudita, nacionalismo, modernismo

Mário de Andrade, the Other Way Around: Popular Music and “National Unconsciousness”

Abstract

In 1928, in his *Ensaio sobre a Música Brasileira*, 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 de Andrade failed to see: that popular music might become “artistic” in its own terms.

Keywords: Brazilian popular music, concert music, nationalism, modernism

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: abril 2016

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: mayo 2016

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: agosto 2016



Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição (Andrade 1978: 225).

Vinte anos depois da Semana de Arte Moderna, quatorze depois de seu *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1972 [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. Essa angústia parece tê-lo acompanhado até o fim da vida, em 1945, quando deixou inacabado o ambicioso *O Banquete* (Andrade 1977), diálogo filosófico publicado em fragmentos em sua coluna no *Diário da Manhã* desde o ano anterior. Aqui, Mário de Andrade expõe com amargura e urgência que, apesar de sua batalha de vida inteira pela renovação das artes brasileiras, ele se percebia agora em um beco de onde não sabia sair. Na voz do personagem Janjão –o compositor–, afirma que, embora os modernistas tenham se proposto a ser “destruidores”, a atacar nas bases os valores burgueses na arte, eles na verdade não fizeram mais do que substituir os velhos cânones por outros, igualmente burgueses, igualmente servindo aos “donos da vida”.

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.

Com a chegada ao Brasil do alemão H.J. Koellreuter em 1939, trazendo na bagagem a tradição austro-germânica e um espírito empreendedor sem igual, e logo com a agregação em torno dele do grupo de compositores e intérpretes que formariam o movimento *Música Viva* na década de 1940, as vanguardas atonais e, mais tarde, eletroacústicas viriam a se tornar ideologia dominante nos meios acadêmicos da composição musical. A música erudita da escola nacionalista, representada por compositores como Francisco Mignone, Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e, posteriormente, César Guerra-Peixe, Edino Krieger e Claudio Santoro, passaria então a ser considerada ultrapassada e conservadora, digna do menosprezo dos “inventores” ligados às vanguardas. Seria motivo para acreditar, como mencionamos ao início, que o projeto de “música nacional” preconizado por Mário de Andrade de fato fracassou. Mas será mesmo?

O que Mário de Andrade 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), Mário de Andrade 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 (o que, em se tratando de uma cultura mestiça e fusional como a brasileira, é no mínimo complicado). Defendem uma música “autóctone”, “pura”, e acusam toda música que não segue seus ditames de produto do imperialismo (Costa Lima Neto 2008). A esses, Mário de Andrade 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 [...] É preconceito prejudicial repudiar como estrangeiro o documento não apresentando um grau objetivamente reconhecível de brasilidade [...] Se a gente aceita como um brasileiro só o excessivo característico cai num *exotismo* que é exótico até para nós. O que faz a riqueza das principais escolas europeias é justamente um caráter nacional incontestável mas na maioria dos casos indefinível porém. Todo o caráter excessivo e que por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicológico, é perigoso (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. Acontece que, como entendemos atualmente, “o que se chamou de ‘universalismo’ não era isso de fato, mas [...] sobretudo, uma forma de nacionalismo particular, centrada na Europa” (Perrone 2010: 13) e, mais ainda, na dita “grande tradição austro-germânica”, no momento de nossa discussão representada pelo dodecafonismo. Em resposta a esses, Mário de Andrade apontaria que, se a música europeia pode se arrogar o título de detentora do “universal”, do ideal de civilização, é porque ela não tem que se digladiar com uma cultura imposta de cima por uma potência colonizadora que a todo tempo diminui suas expressões como semibárbaras, e que esse não é o caso da cultura das Américas, que se encontravam em plena “fase de construção”; “países em que a cultura aparece de emprestado”, onde a identidade nacional não é um dado, mas tem sim que ser construída ativa e voluntariamente¹. Nessas circunstâncias, “o critério atual de Música Brasileira deve ser [...] um critério de combate”. Assim:

¹ Em sua tese de doutorado *Valuing Jazz: Cross-cultural comparisons of the classical influence in jazz* (2012), Katherine Williams discorre sobre os diferentes significados que a música erudita tinha na Europa e nas Américas: “Na Grã-Bretanha – e em seu contexto geográfico mais amplo, a Europa – a música erudita ocidental faz parte do panorama cultural há séculos, e execuções do repertório desenvolveram-se a partir de ser a música popular de sua época até atingir a separação da vida pública e do status artístico que apresenta atualmente. Na América do Norte, a existência desta música percebida como *'highbrow'* [sofisticada, intelectualizada] que em alguns casos é mais antiga do que os Estados Unidos frequentemente foi causa de ansiedade cultural, [levando ao] desejo de desenvolver uma música indígena que pudesse ter tanto prestígio quanto a música clássica europeia” (Williams 2012 – tradução minha). É bem possível comparar o caso dos Estados Unidos com o do Brasil, ainda que ressaltando as peculiaridades culturais de cada sociedade.

Se um artista brasileiro sente em si a força do gênio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porque como gênio saberá *fatalmente* encontrar os elementos essenciais da nacionalidade (Rameau Weber Wagner Mussorgsky). Terá pois um valor social enorme. Sem perder em nada o valor artístico porque não tem gênio por mais nacional (Rabelais Goya Whitman Ocussai) que não seja do patrimônio universal. E se o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. Porque se incorporando à escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada ao passo que na escola iniciante será benemérito e necessário [...] 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” em que se encontrava a música brasileira parece ser a chave da questão. A angústia de Mário de Andrade era como superar essa primeira fase, a “fase da *tese* nacional”, em queurgia *descobrir o que significava* ser brasileiro e fazer o esforço consciente de o expressar na produção artística, mesmo que para isso o compositor precisasse ir contra seu próprio gosto ou pendor pessoal, para chegar à segunda fase, a do “*sentimento* nacional”, quando tais elementos já estariam relativamente assimilados e poderiam ser utilizados com mais naturalidade, ainda que não com total espontaneidade, 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: 35).

A “inconsciência nacional” seria então, de acordo com Naves (2013: 47), não meramente o domínio do material extraído do “populário”, mas uma verdadeira “síntese cultural” entre os elementos contrastantes ou mesmo conflitantes que compunham a cultura brasileira –não apenas as “três raças tristes” da fábula fundadora (Wisnik 1977: 23), mas também os “registros” dicotômicos erudito-popular². Wisnik (1977, 1983, 2007, 2008) usa repetidamente a noção do “recalque do popular” como metáfora psicanalítica para a cisão da consciência cultural brasileira que põe de um lado o erudito (um *ego*, associado ao elemento europeu) e de outro o popular (um *id*, associado ao elemento “mestiço”). Para Wisnik, a reconciliação das duas tendências seria a chave para uma nova consciência em que as tensões e contradições da cultura brasileira não seriam simplesmente omitidas e escamoteadas, mas efetivamente enfrentadas e resolvidas; dando continuidade à metáfora psicanalítica, seria a “individualização” da pessoa madura descrita por Jung:

² Mesmo consciente de que, como toda dicotomia, a polarização erudito-popular é demasiadamente esquemática e passa ao largo de incontáveis diferenciações que podem ser encontradas entre um polo e outro (assim como Umberto Eco, que abre seu *Apocalípticos e Integrados* com a ressalva de que “É profundamente injusto subsumir atitudes humanas –com toda a sua variedade, com todos os seus matices– sob dois conceitos genéricos e polêmicos como ‘apocalíptico’ e ‘integrado’” (Eco 2015: 7), optei por usá-la para me referir a dois conjuntos de códigos cujas distinções práticas são reconhecíveis e presentes em nossas atividades musicais. Assim, também, optei por essa dicotomia ao invés do tripé “erudito-folclórico-popular urbano” porque a própria distinção entre folclore (rural) e música popular (urbana) carrega vários pressupostos complicados (como a romantização de uma suposta “autenticidade”, “pureza” e “anonimato”), e porque as transformações nas circunstâncias sociais e culturais do Brasil ao longo do século XX, com sua intensa urbanização e industrialização, tornaram tais fronteiras praticamente impossíveis de vigiar, ao contrário do que se dava na época em que escrevia Mário de Andrade, quando os campos culturais e sociais eram mais definidos. Deixo claro, portanto, que não estou me referindo às *origens sociais* das músicas em questão, mas a seus *códigos* e *práticas*.

[...] a identidade atingida ao final de uma via tormentosa de divisões entre a máscara social dominante –que mostra a fisionomia do colonizador ocupante– e o rico repositório submerso de símbolos que habita o inconsciente coletivo –divisado na música popular rural (Wisnik 1983: 145).

Naquele momento, no entanto, os dois campos ainda não tinham encontrado um ponto de contato. Janjão constata com tristeza a não comunicação entre seu mundo e o do “povo”, ao menos enquanto esse “povo” fosse “folclórico”, ou seja, “conservador e analfabeto”: tentar falar sua língua “seria me adaptar falsamente a sentimentos e tendências que não poderão nunca ser os meus. Eu sou de formação burguesa cem por cento, esquece?” (Andrade 1977: 63). Aquela não era, de fato, sua música. Por isso o nacionalismo desses compositores não conseguia ultrapassar o nível da citação:

Faltava a esses autores, do ponto de vista modernista, a intimidade com a música brasileira que tornaria a citação um procedimento superado. Os elementos nacionais não estariam mais visíveis (e audíveis) em melodias e células rítmicas, mas poderiam desaparecer, absorvidos no tecido das obras (Travassos 2000: 37).

Além disso, como nota Barros Pinto (2015), ao buscar assimilar *materiais* da música popular a composições estruturadas de acordo com a tradição escrita, Janjão esquece-se que os *processos* que fazem a naturalidade da música popular (o ritmo prosódico de suas melodias, o caráter improvisatório de sua realização harmônica, por exemplo) não cabem na escritura tradicional, que “mais estorva que estimula seu aproveitamento”. E isso tanto da parte do compositor quanto do intérprete: ainda em *O Banquete*, a cantora virtuose Siomara Ponga se queixa, a respeito das “Canções Populares” de Luciano Gallet, que:

[...] o acompanhamento é tão difícil que não só exige um acompanhador virtuose verdadeiro, como completamente escolado no jeito musical brasileiro de ritmar. Tocando apenas como está, sem dengue, sem o *rubato* folclórico dos brasileiros, fica duro, complicado, medonho. Não resulta! (Andrade 1977: 76).

Ou seja, não apenas não é suficiente o compositor grafar ritmos “típicos”, como também não é suficiente o intérprete executá-los com toda a precisão, porque a prática real da música popular está calcada em outros parâmetros: trata-se de uma “musicalidade”, no sentido antropológico³, que não se adquire de uma hora para a outra. Naves cita uma correspondência entre Luciano Gallet e Mário de Andrade em que o primeiro se queixa: “Ainda outro dia ouvi essa coisa espantosa: a MODINHA do Villa [-Lobos], cantada em rádio com acompanhamento de dois violões, tocadores de ouvido que inventavam um acompanhamento qualquer” (Gallet apud Naves 2013: 93). Não deixa de ser curioso o choque, pois essa é justamente a prática e o código da música popular –tocar “de ouvido” “um acompanhamento qualquer”, ou antes, realizar harmonias de forma improvisatória, com foco principalmente em suas funções harmônicas e nas características rítmicas do gênero em questão. Ou seja, talvez aí já se

³ “A musicalidade significa a competência do ouvido musical em um sistema musical simbólico, e o processo de aprendizado enraíza profundamente esta forma de ordenar o mundo no sujeito” (Piedade 2003: 53).

vislumbrasse uma solução para o problema apontado por Siomara Ponga, uma reconciliação entre os códigos que não foi reconhecida como tal porque, neste momento, ainda se pressupunha uma divisão fundamental entre artistas da elite, vistos como sujeitos capazes de autoria e elaboração, e o “populário”, anônimo e sem voz, quase um elemento da natureza a ser utilizado –o que Wisnik (1977) compara com a divisão de trabalho em que a colônia fornece a matéria prima, e a metrópole, produtos industrializados. Todo o programa de Mário de Andrade –sua “ideia fixa”, nas palavras de Naves (2013: 25)– está baseado nessa pressuposição. Depara-se, no entanto, com o problema básico da incompatibilidade entre os códigos, da impossibilidade de reduzir um ao outro:

Na impossibilidade de adequar a técnica popular à técnica erudita, o compositor reduz o repertório popular a mero depósito passivo, sujeitando-o ao domínio de um estilo culto, e reduzindo-o a material temático. A situação é de desigualdade, sintomática da divisão da consciência: a arte popular entra como material, enquanto a cultura erudita reserva-se o direito de impor a técnica (Wisnik 1977: 57).

A perspectiva de Gendron (2002) vai ao encontro dessa visão. Para ele, uma das rupturas cruciais entre modernismo e pós-modernismo é o vetor das relações entre “alta” e “baixa” cultura. Nota que, desde o final do século XIX, era comum que artistas de maior “capital simbólico” se interessassem pelas manifestações populares e se apropriassem delas como elemento de suas próprias obras, mas isso se dava, em geral, sem a participação dos próprios artistas “populares” que serviam de inspiração; era uma relação unilateral, em que o “erudito” aparecia como sujeito e o “popular”, como mero objeto (como no caso do modernismo musical brasileiro). A partir de meados do século XX, no entanto, a relação se altera: os próprios “populares”, agora se colocando como sujeitos com voz e autoria, passam a “invadir” o campo da alta cultura e se apropriar de seus valores, procedimentos e posturas, subvertendo a hierarquia e a relação de colonizador-colonizado, agressivo-passivo. O status do jazz é um exemplo. Nos anos 1920, quando o meio modernista francês se apropria da estética “hot jazz” e elementos de “swing” e de “rag” aparecem ressignificados em obras de compositores modernos como Milhaud e Stravinsky, isso se fez com muito pouca atividade direta dos próprios músicos de jazz –eles não pareciam realmente interessados nessa febre que, de fato, logo passou. Mas quando, a partir dos anos 1940, o bebop rompe com a função de mero entretenimento do jazz da “swing era”, assumindo-se agressivamente como forma de arte, como música para ser ouvida e não dançada, como “America’s classical music” (Taylor 1999), foi por iniciativa dos próprios músicos de jazz, que buscavam “contestar o monopólio da alta cultura sobre o capital cultural” (Gendron 2002: 11).

Ruptura semelhante pode ser detectada na música brasileira, afetando todo o processo que levaria por fim à síntese da “inconsciência nacional”. Mário de Andrade acreditava, 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*, partindo dos códigos que são próprios dessa expressão, adotaram elementos, códigos e procedimentos considerados característicos da música erudita, realizando assim, pelo caminho inverso, a “síntese cultural” (Naves 2013: 47) vislumbrada por Mário de

Andrade: “levantando a cultura rústica ao âmbito universalizado da cultura –burguesa–, e dando à produção musical burguesa uma base social da qual ela está carente” (Wisnik 1983: 148). Nos termos de Barros Pinto (2015), fazendo referência à expressão do próprio Mário de Andrade em *Aspectos da Música Brasileira*, ele “atirou no que viu e acertou no que não viu”:

O que talvez Mário não tenha vislumbrado é que a música popular poderia ela mesma vir a ocupar-se do desenvolvimento de suas próprias potencialidades, a partir de parâmetros próprios de elaboração concernentes às especificidades de suas práticas, valendo-se eventualmente do arsenal erudito mas o submetendo à sua ambiência e singularidades (Barros Pinto 2015).

Ou seja, a música popular pôde assim converter-se em “música artística” segundo seus próprios termos. Talvez seja possível pensar nessa conciliação dos códigos como uma *bimusicalidade*, no sentido etnomusicológico (Hood 1960) –isso porque embora ambas as musicalidades, a erudita e a popular, trabalhem com materiais até certo ponto coincidentes, os valores, parâmetros, procedimentos e habilidades envolvidos em cada uma das práticas são discrepantes o suficiente para exigir de fato uma “formação dupla” se um músico deseja ter fluência nas duas áreas. No entanto, se para um etnomusicólogo dos anos 1960, como Mantle Hood, o “desafio” da bimusicalidade era uma ferramenta para se aproximar das músicas do mundo não-ocidental, para construir uma ponte entre o “eu” e o “outro”, para o músico brasileiro no contexto da pós-modernidade ela é um meio de reconciliar os dois componentes que estão presentes e beligerantes dentro de sua própria cultura; de reconciliar o “eu” e o “outro” *dentro de si*, ou antes, os dois “eus” que coabitam em cada consciência.

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 Edu Lobo, que depois de já ter vencido o Festival de 1966 com seu *Ponteio*, abandona a carreira no auge para estudar orquestração nos Estados Unidos. Veio Hermeto Pascoal, oriundo do próprio Quarteto Novo responsável pelo arranjo do *Ponteio*, 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*”⁴.

A “inconsciência nacional”, enfim

I

E eu me divirto com esse troço... Enquanto você não aprende isso na prática, você não vai sentir bem, e por consequência eles não vão gostar de você. 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

⁴ Entrevista concedida ao programa Oncotô (TV Brasil) e disponibilizada em <https://www.youtube.com/watch?v=45JM7EsfxUA>. (Acesso em 9 out. 2015).

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 (ele brinca que é porque os franceses gostam tanto de cachorros e gatos que nunca mataram um para fazer um tambor), 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: 14).

Parece irônico que Hermeto Pascoal tenha experimentado tanta discórdia com supostos seguidores de Mário de Andrade⁵ quando em muitos sentidos ele parece ser a própria encarnação da “inconsciência nacional”⁶ pleiteada pelo paulista. Costa Lima Neto (2008) atribui a dissolução do Quarteto Novo, no final dos anos 1960, aos conflitos com Geraldo Vandré, que o grupo acompanhava. Para Vandré, o folclore seria a base de um “purismo” nacionalista que não contemplava as complexidades e a mutabilidade da sociedade contemporânea; talvez se possa mesmo dizer que tal “purismo” equivale a um “colonialismo”, no sentido de que o artista de

⁵ Como mencionei ao início, cada um tira de Mário de Andrade o que lhe convém; fica claro que tais “seguidores” optaram unilateralmente pelo “[...] O que fizer arte internacional ou estrangeira, si não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta” etc., e não pelo “não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil” etc.

⁶ Novamente, entendo (conforme Naves e Wisnik) que “inconsciência nacional” não é sinônimo de “inconsciência do elemento popular”, mas sim de *síntese* entre o erudito e o popular como componentes da cultura brasileira. Do ponto de vista de um compositor erudito, a naturalização do elemento popular seria passo necessário para tal síntese; do ponto de vista de um músico cuja familiaridade primordial é com a música popular, o passo necessário seria, pelo contrário, se aproximar do universo erudito. De uma forma como de outra, no entanto, o objetivo final seria o passo além: a expressão que é simultaneamente “elaborada” e “enraizada” (ou “raçada”, no termo de Mário de Andrade), a construção da “identidade nacional”.

classe média se arroga o direito de dizer ao “povo” o que ele deve ou não fazer para ser ou não autêntico. Para Boaventura de Sousa Santos (apud Salles 2003: 42), “o colonialismo é a concepção do outro como objeto e conseqüentemente o não reconhecimento do outro como sujeito”, o que significa, aqui, negar ao “populário” o direito à agência sobre seu próprio legado.

Quando perdeu esse bonde, o intelectual organizador-da-cultura no Brasil se atrasou de maneira básica, sempre tendendo a reduzir o popular ao mito da origem (e da pureza das raízes, românticamente) e/ou ao mito dos fins (plenitude da consciência realizada, mito ilustrado), na modalidade normativa ou instrumental, mas nunca no campo do complexo-contraditório-contemporâneo (Wisnik 1983: 149).

Para Hermeto, nada disso fazia sentido: para ele, oriundo da zona rural de Alagoas, a música regional/folclórica era simplesmente um dado, algo que sempre esteve lá e nunca precisou ser “redescoberto” ou “resgatado”. Ele não via motivo nenhum porque o fato de “falar música brasileira como sua língua materna” haveria de impedir de usar “acordes de jazz” – isso porque, diferentemente dos artistas de classe média urbana para quem “a procura pelo ‘nacional’ significava a descoberta e preservação da cultura rural ‘distante’, para Hermeto, no entanto, tal projeto significava confinamento e repetição” (Costa Lima Neto 2008: 15).

Ou seja: Hermeto seguiu *o caminho inverso* daquele proposto por Mário de Andrade, e por ter os pés firmemente implantados no “populário”, 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, de forma semelhante aos eruditos da escola nacionalista – no caso de Hermeto foi sua própria espontaneidade e ludicidade⁷ 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). Sem tomar parte nos debates sobre “universalismo” na música, ele próprio batizou sua música de “música universal”, sabendo que sua brasilidade instintiva permitia que ele se lançasse ao mundo com plena confiança.

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 sustentidos, os sete dobrados de sustentidos. Então, dá sete vezes cinco, 35 sons que você pode escrever no pentagrama. Ele só pode escrever 12, é paupérrimo (Jobim apud Augusto 2007: 8).

A trajetória de Tom Jobim, por outro lado, foi praticamente exemplar do ponto de vista 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 (coisa que, no Brasil da época, equivalia à profecia “de que acabariam a vida bêbados, dormindo nas sarjetas” –Helena

⁷ Tudo indica que suas experiências com sons concretos venham desde a infância no interior de Alagoas (Costa Lima Neto 2008, Perrone 2010).

Jobim apud Poletto 2004: 32), o jovem Jobim se viu envolvido com o universo da música mais abertamente “popularesca”, como diria Mário de Andrade. Fosse como arranjador das grandes estrelas do rádio ou das gravadoras Continental e Odeon, fosse como pianista nas boates de Copacabana e Ipanema, Jobim vivenciou todo o espectro da música comercial da época – boleros, guarânias, fox-trots, sambas-canção– o que Ruy Castro (apud Poletto 2004: 28) considera um “estágio preparatório” para a “grande virada” que aconteceria com a materialização da Bossa Nova.

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. Dedicar-se a escrever, em paralelo com seu cancionero, 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. Prioriza toda música cuja riqueza reside na harmonia, na verticalidade, na incorporação de dissonâncias, por se identificar mais com essas características do que com a polifonia e a ênfase em linhas melódicas de um Bach, por exemplo (Augusto 2007). 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 sonora⁸ da paisagem carioca mar-sol-montanha, remetendo às “sétimas, nonas, décimas-primeiras [que] já evocavam o mar em Debussy” (Mendes in Campos 1968: 138).

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 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” (Poletto 2004: 32), ele se sabia capaz de criar, como os “gênios nacionais (Rameau Weber Wagner Mussorgsky [...] Rabelais Goya Whitman Ocussai)” citados por Mário de Andrade, uma música que ganharia o mundo sem perder de vista o Brasil.

⁸ 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.

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 ponteio 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: 136).

Os anos 1960, principalmente com a Bossa Nova e a Tropicália, foram um marco na cultura musical brasileira: foi quando a música popular abandonou o lugar subalterno de anonimidade associado ora às massas urbanas, ora ao folclore rural e assumiu efetivamente o papel de agenciadora estética, de “voz ativa” (para usar o termo de Chico Buarque) responsável pela “tarefa de articular a arte com a vida” (Naves 2013: 145). A coletânea de ensaios *Balanço da Bossa*, organizada pelo poeta concretista Augusto de Campos e publicada em 1968, balizou em grande parte essa mudança de perspectiva –a música popular é, aqui, reavaliada pelos padrões da dita “alta cultura”, 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* (2001 [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”⁹. Para ele, a única saída para os compositores nacionalistas, a única solução para seu impasse, seria se incorporar ao campo mesmo da música popular –como fez Edino Krieger ao participar do Festival da Canção no Rio de Janeiro: “Esse compositor nacionalista sentiu, e certo, que poderia concorrer a um festival popular. Ele e seus companheiros de credo acabarão compreendendo que seu verdadeiro lugar é na música popular, única saída do beco em que se encontram”. (Mendes in Campos 1968: 136).

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: 88) –a Bossa Nova em alinhamento com o Música Viva, na figura de Koellreuter, e o Tropicalismo

⁹ Se, de fato, o *Ponteio* de Edu Lobo é “popular” e “autêntico”, ou se Edu Lobo é de fato um “mestre”, são outras questões; o que pretendo ressaltar com essa citação é como, de acordo com a avaliação de um compositor erudito ligado às vanguardas, a junção de valores associados à música erudita e à música popular foi realizada de forma mais efetiva no âmbito da música popular urbana do que nas composições da própria escola nacionalista.

com o Música Nova, representado por Júlio Medaglia e Rogério Duprat¹⁰. 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: 56), parece ter sido passo crucial para a cristalização do que entendemos hoje por música brasileira –expressão consumada da tal “identidade nacional”.

Considerações finais

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: 7). O modernismo foi um desses momentos. Os pós-modernos 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 “identidade nacional” idealizada no modernismo começou a se materializar. E os dois caminhos que permitiram sua solidificação tiveram início lá atrás, com os dois Andrades, com todas as suas discrepâncias. A linhagem do Mário de Andrade permitiu o contato frutífero entre as esferas do erudito e do popular; a linhagem do Oswald permitiu a assimilação antropofágica do estrangeiro, do jazz, do rock, da guitarra, dos sons eletrônicos. Para Naves:

Mário deixou como herança um modelo edificante, sério e uma visão da arte como empreendimento didático e construtivo; Oswald, por outro lado, manifestou uma postura anárquica, zombeteira, descrente de qualquer intuito instrutivo e tendente a desconstruir ideias cristalizadas. O que os dois tinham em comum era a consciência da necessidade de intervir na vida pública, de não apenas produzir obras literárias como também defender posições ideológicas, de não se fechar na ‘câmara escura’ da arte, porém participar dos grandes debates do momento. Sob esse aspecto, os artistas que criaram a música popular dos anos 1960, tanto a MPB engajada quanto a tropicália contracultural, foram herdeiros dos dois Andrades do modernismo (Naves 2013: 154-155).

Nesse sentido, autores como Naves, Ulhôa e Wisnik defendem que foi a música popular urbana da segunda metade do século XX que pôde realizar certos ideais modernistas que tinham sido deixados inconclusos, como atesta a angústia do próprio Mário de Andrade ao fim de sua vida. A chave para tal resolução parece ter sido abandonar uma perspectiva unilateral, que atribui à esfera do erudito toda a agência e responsabilidade por resolver as contradições da

¹⁰ É ainda Ulhôa quem ressalta a relação de continuidade entre esse movimento e a proposta de “nacionalização” lançada por Mário de Andrade: “De maneira resumida poderíamos dizer que o projeto de autonomia da música brasileira tem duas fases distintas, ambas ligadas ao modernismo: uma primeira fase na música erudita, começando com a Semana de 1922 e se fortalecendo com os modernistas em torno de Mário de Andrade; e uma segunda fase deflagrada pelo movimento da Bossa Nova e radicalizada pelos tropicalistas na área da música popular” (Ulhôa 1997: 87).

cultura, assumindo uma atitude mais aberta e receptiva a influências de múltiplas direções, e reconhecendo a música popular como um campo de efetiva ação estética.

Vários fatores contribuíram para esta ascensão da música popular como agente estético; neste artigo, no entanto, me concentrei em um deles: sua aproximação de procedimentos e códigos característicos da música “erudita”. De fato, como mostra a trajetória dos músicos mencionados, sua “formação dupla”, ou “bimusicalidade”, foi crucial para desenvolver suas formas particulares de expressão, que buscam conciliar valores e práticas de campos estéticos díspares não por meio de uma simples apropriação de seus *materiais*, mas partindo da especificidade de seus *códigos*, como defende Wisnik (1977). Tal aproximação, portanto, coincide com os ideais modernistas segundo os quais o contato entre esses níveis seria essencial para conciliar as contradições da sociedade brasileira na construção de uma “identidade nacional”.

Bibliografia

- Andrade, Mário de. 1972 [1928]. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL.
- _____. 1977. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades.
- _____. 1978. “O movimento modernista”. Em *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins/INL.
- Augusto, Sérgio. 2007. *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano, 1927-1952*. v. 1. Rio de Janeiro: Jobim Music.
- Barros Pinto, Renato. 2015. “Egberto Gismonti e a poética da semi-erudição”. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade de São Paulo (USP). <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-24112015-165134/publico/RenatodeBarrosPinto.pdf>
- Borém, Fausto e Maurício Freire Garcia. 2010. “Cannon de Hermeto Pascoal: aspectos musicais e religiosos em uma obra-prima para flauta”. *Per Musi* 22: 63-79.
- Campos, Augusto de. 1968. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva.
- Costa-Lima Neto, Luiz. 2008. “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* 3: 1-34.
- Eco, Umberto. 2015. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva.
- Gendron, Bernard. 2002. *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular music and the avant-garde*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gismonti, Egberto. 2014. Entrevista concedida ao programa *Oncotô* (TV Brasil). Rio de Janeiro, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=45JM7EsfxUA>
- Hood, Mantle. 1960. “The Challenge of Bi-Musicality”. *Ethnomusicology* 4 (2): 55-59.
- Kater, Carlos. 2000. *Música Viva e H.J. Koellreuter: Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora.

- Naves, Santuza Cambraia. 2013. *O Brasil em uníssono: e Leituras sobre música e modernismo*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Perrone, Marcela. 2010. “Música de Fronteiras: O estudo de um campo criativo situado entre a música popular e a música erudita de vanguarda”. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.
- Piedade, Acácio. 2003. “Brazilian Jazz and Friction of Musicalities”. Em Taylor Atkins, E. (ed.), *Jazz Planet*, pp. 41-58. Jackson: University Press of Mississippi.
- Poletto, Fábio. 2004. “Tom Jobim e a Modernidade Musical Brasileira: 1953-1958”. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Paraná – UFPR. http://www.meloteca.com/teses/fabio-poletto_tom-jobim-e-a-modernidade-musical-brasileira.pdf
- Pound, Ezra. 2001 [1977]. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix.
- Salles, Paulo de Tarso. 2003. *Aberturas e impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil - 1970-1980*. São Paulo: Editora Unesp.
- Ulhôa, Marta. 1997. “Nova história, velhos sons: Notas para ouvir e pensar a Música Brasileira Popular”. *Debates* 1 (1): 80-101.
- _____. 1999. “A análise da música brasileira popular”. *Cadernos do Colóquio* 61 – 68. Rio de Janeiro.
- Taylor, William. 1999. “Jazz: America's Classical Music”. Em Robert Walser (ed.), *Keeping Time: Readings in Jazz History*, pp. 327–356. Oxford: Oxford University Press.
- Travassos, Elizabeth. 2000. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Williams, Katherine. 2012. “Valuing Jazz: Cross-cultural Comparisons of the Classical Influence in Jazz”. Tese de Doutorado em Música. University of Nottingham. http://eprints.nottingham.ac.uk/12622/1/PhD_may_2012.pdf
- Wisnik, José Miguel. 1977. *O Coro dos Contrários: A música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.
- _____. 1983. Getúlio da Paixão Cearense. Em Wisnik, J. M. e E. Squeff (eds.). *Música: o nacional e o Popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 2007. “Entre o Erudito e o Popular”. *Revista de História*, 157: 55-72.
- _____. 2008. *Machado Maxixe: O caso Pestana*. São Paulo: Publifolha.



Biografia / Biografía / Biography

Paula Zimbres é bacharel em Composição Musical pela Universidade de Brasília (Brasil) e mestranda no PPG Música em Contexto da Universidade de Brasília, na linha de Musicologia, onde desenvolve pesquisa sobre as interações entre erudito e popular na música instrumental brasileira. É contrabaixista e compositora com atuação no campo da música popular. Lançou em 2013 o disco *Água Forte*, em que apresenta seu trabalho composicional.

Como citar / Cómo citar / How to cite

Carvalho Zimbres, Paula de Queiroz. 2016. “Mário de Andrade às avessas: a música popular e a ‘inconsciência nacional’”. *El oído pensante* 4 (2).
<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: DATA].