

Capítulo 2

Fidelidade à verdadeiridade brasileira

Anatol Rosenfeld observou que em Mário de Andrade estaria bastante evidente a busca de uma *verdadeiridade*.

“... É comovente acompanhar através de sua obra esta luta pela boa-fé, pela *Wahrhaftigkeit* – a ‘verdadeiridade’ subjetiva, virtude que se mantém, afirma e apura precisamente na verificação da simplicidade impossível e da duplicidade inevitável. Como encontrar a unidade e auto-identidade, aquela pureza sem mescla, aquela transparência total, se é necessário confessar o ‘mato impenetrável do meu ser’, o ‘coração arlequinal’, expressão que não sugere apenas a multiplicidade incoerente da própria natureza e da do ‘herói sem caráter’, por ter caracteres demais, mas também o elemento cabotinesco do disfarce e da máscara? Como descobrir a auto-identidade se ‘sou tudo que vocês quiserem, mas que sou eu?’, se apenas ‘me aproximo de mim mesmo’, se ‘sou trezentos’...”¹

Essa *verdadeiridade* buscada por Mário de Andrade está bastante explícita já no poema *Carnaval Carioca*, de 1923, dedicado ao amigo Manuel Bandeira. De certo modo, a descoberta do Brasil feita pelos modernistas a partir da viagem a Minas, em 1924, já está inteiramente esboçada na experiência vivida pelo próprio Mário e que o levou a escrever o poema, como relata, em carta, a Bandeira:

“... Admirei repentinamente o legítimo carnavalesco, o carnavalesco carioca, o que é só carnavalesco, pula e canta e dança quatro dias sem parar. Vi que era um puro! Isso me entonteceu e me extasiou. O carnavalesco legítimo, Manuel, é um puro. Nem lascivo nem sensual. Nada disso. Canta e dança. Segui um deles uma hora talvez. Um samba num café. Entrei. Outra hora se gastou. Manuel: sem comprar um lança-perfume, uma rodela de confete, um rolo de serpentina,

¹ Rosenfeld, Anatol. “Mário e o cabotinismo”. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. P. 186.

diverti-me 4 noites inteiras e o que dos dias
me sobrou do sono merecido.
E aí está porque não fui visitar-te.
Estou perdoado.”²

A respeito do poema, Beatriz Resende escreveu:

“Realmente o longo poema *Carnaval Carioca*, de 1923 e dedicado a Manuel Bandeira, sairá mesmo cinematográfico e magnífico. Se no poema não aparecem os 300, 350 mários que ele afirmava existirem, certamente passa perto. Como aparecem também no texto as múltiplas cidades que a cidade do Rio de Janeiro abriga. Dentre as várias cidades possíveis movem-se os inúmeros mários”.³

Esse Mário plural⁴ sairá à procura de uma identidade, de uma *alma brasileira*, a começar pela Viagem a Minas Gerais, no início de 1924, na companhia de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, o poeta suíço Blaise Cendrars, Dona Olívia Guedes Penteadó e seu genro, Gofredo Teles, além do futuro artista plástico Oswald de Andrade Filho.

É nessa viagem que Mário irá se encantar com o barroco mineiro e encontrará na figura do artista/artesão Antônio Francisco Lisboa, o “Aleijadinho”, a expressão do que passará a entender como caminho para uma arte brasileira autônoma.

“... Afirmamos a genialidade do Aleijadinho, mas esbarramos logo com o conceito de genialidade que nos veio da Europa. É a biblioteca de mil volumes sobre Wagner, é a exegese européia, milionária e acomodatória, explicando tudo, os erros, os cochilos, ignorâncias e bobagens de Dante, Camões, Goethe. Não estou esquecendo não, que os gênios são de fato, muito superiores a si mesmos, e que nas obras deles tem um dilúvio de forças, belezas, símbolos, em que eles por si não puseram reparo. Porém, é a mais incontestável das verdades que há nas

² Andrade, Mário de & Bandeira, Manuel. *Correspondência*. São Paulo: IEB/EDUSP, 2000. Pág. 84-85.

³ Resende, Beatriz. *Carnaval Carioca: Mário de Andrade e o Rio de Janeiro. Anais do seminário Mário de Andrade e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1996. Pág. 91.

⁴ *Mário de Andrade, plural* é o título do livro de Elisa Angotti Kossovitch, lançado pela Unicamp em 1990, no qual a autora analisa a prosa de Mário.

obras deles outro dilúvio de feiúras e defeitos, em que eles não puseram reparo também. Conceda-se ao gênio o direito de errar, em vez de nos aplicarmos a essa falsificação européia da genialidade que busca reverter feiúras ostensivas em sutilezas do belo”.⁵

Durante a viagem, quando o grupo se hospedou no Grande Hotel, em Belo Horizonte, Mário conheceu Carlos Drummond de Andrade, então com apenas vinte e um anos de idade. A partir de então, iniciam uma amizade e uma vasta correspondência, na qual transparece toda a intenção do modernista paulista em converter o então jovem mineiro a seu projeto de abasileiramento da literatura. A influência fica ainda mais nítida ao se notar que Drummond troca as leituras de escritores como Anatole France por idéias de realizar um livro de versos com o sugestivo título de *Minha terra tem palmeiras*, idéia que depois abandona. Mas esse interesse crescente pelas coisas do Brasil que Drummond vai absorvendo de Mário será definitivo para a afirmação de sua obra como uma das mais importantes da poesia brasileira. Analisando a correspondência citada, Silviano Santiago diz:

“Como modelo, Mário se apresenta dividido e imprevisto. Enumera, por um lado, as suas múltiplas e variadíssimas atividades intelectuais, que vão das aulas ministradas pelo sério professor de música, passam pelo verso estrambótico que escreve e terminam pela roupa extravagante que escolhe. Por outro lado, reclama para si a capacidade que tem de manter acesa a chama do espírito religioso. Ao desenhar o elenco das suas atividades – em nada convencionais para alguém que se apresenta nacionalmente como escritor de destaque –, o propósito do mestre não é o de se expor nem como CDF das artes, nem como o novo Mallarmé das letras nacionais. O mestre é o não-modelo. A não ser pelas aulas que ministra no Conservatório de Música, suas atividades são decepcionantes a olhos menos avisados. Se o mestre é o não-modelo é porque a *instrução* do aprendiz de poeta tem de se pautar pela negatividade. O discípulo terá de passar antes por um processo de ‘desinstrução’, para usar o conceito de que se vale na época o imoralista André Gide. Encaradas do ponto

⁵ Andrade, Mário de. O Aleijadinho. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. 3ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. P. 23-24.

de vista passadista e pequeno-burguês, as atividades de Mário são aparentemente fúteis, poderão ser consideradas, acrescenta ele, ‘desprezíveis para qualquer idiota antiquado, aguado e simbolista’. Como você, Carlos – subtende-se.

Entenda-se: Carlos, não seja um bem-pensante; seja moleque, ingênuo, bobo. Não seja homem de gabinete. Estudar é bom, mas depois do gozo do livro deve vir o ‘gozo da ação corporal’. Despreze os seus atuais modelos importados (Anatole France em particular e a cultura francesa em geral).⁶

Dos modelos importados, Mário de Andrade irá procurar cada vez mais afastar-se indo em busca do Brasil “profundo”. Um Brasil que já perseguia mesmo antes da Semana de Arte Moderna, como salienta Telê Porto Ancona Lopez:

“... a valorização do nacional já começa a existir para o jovem professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, quando, por volta de 1921, recolhe documentos populares como pregões, parlendas, paródias cantadas, cantigas de roda, em sua cidade e circunvizinhanças, registrando-os cuidadosamente. Já começa a existir para o paulistano que gosta de escrever e que, em férias na ‘chácra de tio pio’, em Araraquara, absorve atentamente as narrativas populares da zona do Moji.”⁷

Em maio de 1927, na companhia de D. Olívia Guedes Penteadó e sua sobrinha, Margarida Guedes Nogueira, além de Dulce do Amaral Pinto, filha da pintora Tarsila do Amaral, embarca rumo à Amazônia, numa viagem que dura três meses, chegando ao Peru e à Bolívia. Mário vai tomando notas de tudo o que acontece na viagem, que documenta não apenas através da escrita, mas fazendo uso também de uma câmera fotográfica. Depois das fotos reveladas, ele próprio as legendava, preparando o livro a que daria o título de *O Turista Aprendiz*.

Em dezembro de 1928, parte em outra viagem, dessa vez sozinho, rumo ao Nordeste, onde se encontra com Joaquim Inojosa, Ascenso Ferreira, Câmara Cascudo,

⁶ Santiago, Silvano. Prefácio. *Carlos & Mário: correspondência completa de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002. P. 13-14.

⁷ Lopez, Telê Porto Ancona. Viagens etnográficas de Mário de Andrade. *Mário de Andrade: o turista aprendiz*. 2ª edição. São Paulo, Duas Cidades, 1983. P. 15.

entre outros. Das “viagens etnográficas”, Mário de Andrade recolhe vasto material de pesquisa sobre o folclore, incluindo dezenas de cantigas populares. No Rio Grande do Norte encanta-se com o cantador de coco Chico Antônio, cujo canto compara ao do pássaro irapuru.

“... Principiou a cantar faz pouco e até onde o vento leva a toada, os homens do povo vem chegando, mulheres, vultos quietos na escuridão, sentam no chão, se encostam nas colunas do alpendre e escutam sem cansar. A encantação do coqueiro é um fato e o prestígio na zona, imenso. Se cantar a noite inteira, noite inteira os trabalhadores ficam assim, circo de gente sentada, acorçada em torno de Chico Antônio irapuru, sem poder partir.”⁸

Mário terá vontade de levar Chico Antônio para cantar no rádio, em São Paulo, mas o cantador hesita:

“O coração me diz não vai e acabou-se. Não ia.”⁹

As informações recolhidas no Norte e no Nordeste serão posteriormente aproveitadas em livros como *Danças Dramáticas do Brasil*, *Música de Feitiçaria no Brasil*, *Cocos e Melodias do Boi*, organizados postumamente por Oneyda Alvarenga. Na verdade, o material deveria fazer parte do livro *Na pancada do ganzá*, jamais concluído por Mário.

Em 1983, em show dirigido por Túlio Feliciano, Teca Calazans levou ao palco da Sala Funarte algumas das canções recolhidas por Mário de Andrade em suas “viagens etnográficas”, como *Dobrado da chegada*, *Romance da nau catarineta*, *Partilha do boi*, entre outras. Para o mesmo espetáculo, registrado em LP e posteriormente em CD, Martinho da Vila e D. Ivone Lara musicaram poemas de Mário.

Viola quebrada, única canção composta por Mário¹⁰, também foi incluída no roteiro do show.

⁸ Andrade, Mário de. *Mário de Andrade: o turista aprendiz*. 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades, 1983. P. 277.

⁹ Transcrição das gravações feitas por Deífilo Gurgel em 15 e 21 de agosto de 1979, citadas por Eduardo Escorel em “O Canto da Sedução”. Andrade, Mário de. *Vida de Cantador*. Belo Horizonte, Villa Rica, 1993. P. 13.

“Mário desejou que essa canção fizesse parte do acervo folclórico do Brasil, tanto que ele preferia que não se soubesse que era sua a autoria e assim *Viola quebrada* pudesse ser incorporada ao conjunto de nosso cancioneiro anônimo. *Viola quebrada* conheceu ricas harmonizações, como a de Camargo Guarnieri e a de Villa-Lobos. Agora temos uma nova versão, arranjada e harmonizada por Maurício Carrilho.”¹¹

A intenção de manter *Viola quebrada* como obra de autor desconhecido revela aspectos do projeto e, até certo ponto, de uma concepção equivocada do que pudesse ser a criação da identidade nacional. Ao comentar a questão da busca por uma verdadeiridade, aproximando Mário de Nietzsche, Anatol Rosenfeld nos faz pensar que o projeto de nacionalização da cultura buscado por Mário poderia ser associado a essas palavras de *A filosofia na época trágica dos gregos*.

“É certo que se empenharam em apontar o quanto os gregos poderiam encontrar e aprender no estrangeiro, no Oriente, e quantas coisas, de fato, trouxeram de lá. Era, sem dúvida, um espetáculo curioso, quando colocavam lado a lado os pretensos mestres do Oriente e os possíveis alunos da Grécia e exibiam agora Zoroastro ao lado de Heráclito, os hindus ao lado dos eleatas, os egípcios ao lado de Empédocles, ou até mesmo Anaxágoras entre os judeus e Pitágoras entre os chineses. No particular, pouca coisa ficou resolvida; mas já a idéia geral, nós a aceitaríamos de bom grado, contanto que não nos viessem com a conclusão de que a filosofia com isso germinou na Grécia apenas como importada e não de um solo natural doméstico, e até mesmo que ela, como algo alheio, antes arruinou do que beneficiou aos gregos. Nada é mais tolo do que atribuir aos

¹⁰ Mário também compôs a letra e a música do Hino do Grupo do Gambá. “Em carta a Telê Porto Ancona Lopez (20/10/82) Rubens Borba de Moraes conta que o hino foi composto pouco tempo após o casamento de Oswald de Andrade com Tarsila do Amaral (20/10/26). Nessa época o grupo reunia-se periodicamente os modernistas do verde-amarelismo colocavam a nacionalidade sob a égide de um totem, seu símbolo: a anta. Antes, em 1926, com a poesia do Clã do Jaboti, Mário de Andrade escolheu o totem brasileiro, símbolo de astúcia e resistência: o jaboti. Agora, em seu lazer, o claro riso dos modernos glosava essas escolhas: Hino do Grupo do Gambá.” Texto extraído do encarte do LP *Trezentos, 350*, lançado pela Funarte em 1983 em homenagem a Mário de Andrade.

¹¹ Feliciano, Túlio. “O Mundo Musical de Mário de Andrade”. *Mário de Andrade*. Acervo Funarte. CD. 1998.

gregos uma cultura autóctone: pelo contrário, eles sorveram toda a cultura viva de outros povos e, se foram tão longe, é precisamente porque sabiam retomar a lança onde um povo a abandonou, para arremessá-la mais longe. São admiráveis na arte do aprendizado fecundo, e assim como ele devemos aprender de nossos vizinhos, usando o aprendido para a vida, não para o conhecimento erudito, como esteios sobre os quais lançar-se alto, e mais alto do que o vizinho.”¹²

Pensamos nessa associação entre essas idéias de Mário e Nietzsche, já que o período das “viagens etnográficas” é um marco da consolidação do ideário nacionalista de Mário. É entre as duas viagens que ele publica *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, lançado em 1928. Chega a ensaiar duas versões de prefácio para o livro que classifica como rapsódia. Mas acaba desistindo e o publica sem prefácio, mesmo.

Em 1978, Telê Porto Ancona Lopez organiza uma edição crítica da rapsódia, na qual inclui os dois prefácios inéditos escritos por Mário. No primeiro, escrito logo após terminada a primeira versão do livro, o autor revela:

“O que me interessou por *Macunaíma* foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros. Ora depois de pelejar muito verifiquei uma coisa me parece que certa: o brasileiro não tem caráter. Pode ser que alguém já tenha falado isso antes de mim porém a minha conclusão é (uma) novidade pra mim porque tirada da minha experiência pessoal. E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na História...

O brasileiro não tem caráter porque não possui nem significação própria nem consciência tradicional.”¹³

¹² Nietzsche, Friedrich. *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gerard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974. P. 39.

¹³ Andrade, Mário de. 1º Prefácio. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. P. 215.

Como ressalta Eneida Maria de Souza, *Macunaíma* é um dos livros mais representativos da história literária brasileira do século XX e merecidamente considerado a obra-prima do autor.

“O grande mérito do livro reside na subversão e reconstituição do material lingüístico e na recuperação da ‘fala nova’ brasileira, destituída de artefatos retóricos e de gramatiquices portuguesas. O convívio de inúmeras formas lingüísticas, oriundas dos lugares mais distintos do país, impede o endosso de uma linguagem estritamente regionalista e localizada. A intenção de Mário de Andrade de *desregionalizar* o mais possível a criação, presente no primeiro prefácio de *Macunaíma* - ‘um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas’ - corresponde à ‘língua desgeografizada’ que está presente, de forma intencional, no inventário heteróclito de vocábulos relativos à flora e à fauna brasileiras, ou na enumeração do vocabulário da ‘civilização da máquina’, em que se mesclam expressões de língua nacional e estrangeira. Haroldo de Campos ressalta ser a língua desgeografizada o correspondente isomórfico, no plano da invenção verbal, ao sincretismo, à aglutinação de diversas fábulas no plano estrutural.”¹⁴

Naquele ano de 1928, entendendo que o Brasil carecia de uma sistematização de suas expressões culturais e que não deveria procurar para isso um modelo em estrangeirismos ou arroubos vanguardistas que desprezassem a valorização da tradição, Mário de Andrade escreve também um de seus trabalhos mais importantes na área musical, o *Ensaio sobre a Música Brasileira*.

Segundo o autor, o aplauso dos europeus a Carlos Gomes seria prova de que a Europa cultua a genialidade. Já no caso de Villa-Lobos, seu sucesso na Europa teria se dado mais em função de uma procura pelo exótico do que por sua genialidade, muito embora o próprio Mário a reconhecesse e sublinhasse.

O mesmo caso de exotismo teria acontecido com os Oito Batutas, conjunto integrado por Pixinguinha e Donga, entre outros, que em 1922 apresentou-se na França durante uma temporada de seis meses.

¹⁴ Souza, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 1999. P. 42.

Mário considerava que uma arte nacional já estaria feita na inconsciência do povo. Exatamente essa atenção para os elementos tradicionais da cultura popular fará com que o autor de *Macunaíma* seja visto como passadista. Mas o dualismo contraditório entre tradição e vanguarda já está presente no livro *Paulicéia Desvairada*, no poema O Trovador, no verso “sou um tupi tangendo um alaúde!”

Ao começar a distinguir música artística, Mário cita o trabalho do compositor Luciano Gallet e percebe-se que sua concepção de composição musical está ainda mais ligada ao âmbito da música erudita. Contudo, cita também como gênero de música popular urbana o maxixe.

Segundo o pesquisador e crítico José Ramos Tinhorão, o aparecimento da dança chamada de maxixe acontece por volta de 1870 e constitui o advento da primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música do Brasil. Seria a versão nacionalizada da polca importada da Europa pela classe média na segunda metade do século XIX. O maxixe teria nascido, portanto, da tentativa do povo de imitar os volteios da dança de salão. E um novo ritmo foi surgindo com o auxílio dos músicos de choro, gênero musical que começa a nascer também nessa época e que durante anos será erroneamente chamado de polca ou tango brasileiro.¹⁵

Naquele mesmo ano de 1928, o cantor Mário Reis gravaria o samba *Gosto que me enrosco*, composto por José Barbosa da Silva, o Sinhô, conhecido como o “rei do samba”. Nessa composição torna-se evidente a influência do maxixe. É possível notar assim um diálogo de intenções entre a intuição de Mário de Andrade e as canções que estão sendo produzidas na então Capital Federal. O escritor reconhece nos maxixes de Sinhô banalidades melódicas mas que, quando tocadas, se transformam em peças soberbas, porque o ritmo novo provocaria uma transfiguração da melodia.

E Mário acrescenta ao seu Ensaio a grandeza musical do Nordeste, grandeza que ainda estaria por conhecer melhor, meses depois, nos cocos cantados por Chico Antônio, no Rio Grande do Norte.

A Mário de Andrade interessa a observação inteligente do populário e o aproveitamento deste para o desenvolvimento da música artística. Ele nota as influências ameríndias, africanas e portuguesas na música brasileira, além da hispano-americana, principalmente de Cuba e do Uruguai. Além disso, lembra que da Europa teriam vindo a valsa, a polca e a mazurca, além da modinha, considerado o primeiro

¹⁵ Tinhorão, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da modinha a lambada*. 6ª edição. São Paulo: Art Editora, 1991. P. 58.

gênero musical desenvolvido no Brasil. E cita como modinheiros Carlos Gomes e Chiquinha Gonzaga.

Num estudo inteiramente dedicado às modinhas da época do império, Mário afirma que nossos modinheiros iam buscar na melódica européia os elementos que ela comprazia com a sensibilidade nacional nascente.

Ainda no *Ensaio* ele fala da influência do Jazz, trinta anos antes que Carlos Lyra o fizesse em plena Bossa Nova. Mário não só vai notar uma influência do jazz no samba *Aruê de Changô*, de João da Gente, como sugere a possibilidade de coincidirem antepassados que vieram a dar na formação dos ritmos norte-americano e brasileiro.

Para Mário, o compositor brasileiro tem que se basear no folclore buscando a realização de uma música brasileira com todas as influências de que puder dispor, procurando traduzir a “alma brasileira”, como fez Villa-lobos no *Choro nº 5*, justamente intitulado de *Alma Brasileira*.

Ao se acomodar a um jeito de ritmar, o brasileiro teria feito do ritmo uma coisa mais livre e de expressão racial. Para isso talvez tivesse contribuído a síncopa, nascida do conflito entre nossa tendência e a rítmica já organizada da civilização européia trazida pelos portugueses.¹⁶

“Se deu pois na música brasileira um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias, também constante nos africanos aqui. E a gente pode mesmo afirmar que uma rítmica mais livre, sem medição isolada musical era mais da nossa tendência, como provam tantos documentos já perfeitamente brasileiros que exponho em seguida a este ensaio. Muitos dos cocos, desafios, martelos, toadas, embora se sujeitando à quadratura melódica, funcionam como verdadeiros recitativos”.¹⁷

¹⁶ “... alternância entremeada de dois pulsos jogando entre o tempo e o contratempo, e chamando o corpo a ocupar esse intervalo que os diferencia através da dança. Com isso ele (o ritmo) se investe do seu poder de aliar o corporal com o espiritual, e de chagar no limiar entre o tempo e o contratempo, o simétrico e o assimétrico, à fronteira entre a percepção consciente e a inconsciente. Onde faz jus ao que se diz dele: o ritmo não é meramente uma sucessão linear e progressiva de tempos longos e breves, mas a oscilação de diferentes valores de tempo em torno de um centro que se afirma pela repetição regular e que se desloca pela sobreposição assimétrica dos pulsos e pela interferência de irregularidades, um centro que se manifesta e se ausenta como se estivesse fora do tempo – um tempo virtual, um tempo outro.” Wisnik, José Miguel. *O som e o sentido*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. P. 68.

¹⁷ Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. P. 49.

Quando se refere à melodia, Mário diz que o artista brasileiro para compor deve se afastar de expressões musicais psicológicas como as que se encontram nas obras de importantes compositores eruditos como Monteverdi, Beethoven, Schumann, Wagner, Debussy, Strauss e assim por diante. Para ele haveria o dilema entre força expressiva e característica nacional. A questão também estará colocada por ele, na década de 1930, em *Cultura Musical*, o discurso que faz como paraninfo dos formandos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Nesta *Oração do Paraninfo*, expõe o embate entre virtuosismo e arte social, questão que irá desenvolver ainda em *O Artista e o Artesão*, em 1938, e posteriormente em *O Banquete*, obra que deixa incompleta, escrita a partir de crônicas musicais publicadas no jornal Folha da Manhã.

Comentando *O Artista e o Artesão*, Eduardo Jardim de Moraes diz:

“... Em todos esses momentos é possível encontrar teses de teoria da arte bastante abrangentes, que preparam as definições do texto de 1938. Havia mesmo, nos anos 20, a idéia de elaborar uma estética musical de que a idéia germinal é comentada em carta a Manuel Bandeira de 1925.

Há portanto, a possibilidade de se acompanhar, em uma perspectiva de aprofundamento e também de constante revisão, o desenvolvimento da concepção de Mário de Andrade sobre a arte. E isso acontece com a própria motivação de suas teses centrais, que se traduz na proposta, recorrente ao longo de toda a obra, de compor um retrato da situação de impasse em que se encontra a arte contemporânea.

Sem pretender retrair passo a passo a trajetória desses quase vinte anos, vale destacar alguns dos seus momentos significativos. Em 1921, no período em que preparava a ‘Semana de 22’, Mário de Andrade publicou no Jornal do Comércio de São Paulo uma série de artigos de polêmica contra o passadismo, personificado, no caso, pelos poetas parnasianos, intitulada ‘Mestres do Passado’. A série, e ainda o Prefácio Interessantíssimo de Paulicéia Desvairada e o ensaio composto em seguida, *A Escrava que não é Isaura*, constituem o primeiro esforço de conceituação da arte empreendido por Mário de Andrade.

A idéia central contida nestas obras iniciais apresenta as marcas da preocupação antiesteticista que irá permear a reflexão de Mário de Andrade ao longo de toda a vida. Neste momento, ela se expressa na afirmação, retomada em todos esses textos, de que ‘a beleza não deve ser um fim, mas é a consequência da arte’. A arte tem essencialmente uma função expressiva e os elementos estéticos – a beleza – precisam ajustar-se a essa função.”¹⁸

Mário de Andrade, professor de piano, utiliza termos musicais para exprimir o que quer fazer da arte e procura uma polifonia. Segundo ele, o compositor brasileiro deverá buscar na arte popular elementos que sejam retrabalhados por sua erudição. No entanto, a harmonização das melodias não poderia fugir a um modelo de harmonia sistematizada por compositores europeus. Mário insiste que, apesar das harmonizações européias, a polifonia apontaria uma possibilidade de caráter nacional nas composições.

Entenda-se aqui polifonia como contracantos e variações temáticas superpostas empregadas por nossos flautistas e seresteiros, os baixos melódicos do violão, a maneira de variar a linha melódica em certa peças, tudo isso desenvolvido poderia, segundo Mário, produzir sistemas raciais de conceber polifonia. Ele percebe essa possibilidade em composições de Luciano Gallet, em serestas, cirandas e choros de Villa-Lobos e também em obras de Camargo Guarnieri, para quem vislumbrava um futuro promissor.¹⁹

Quando se refere à instrumentação, Mário de Andrade lembra que Ernesto Nazareth soube em alguns tangos (que depois seriam chamados de choros) transpor

¹⁸ Moraes, Eduardo Jardim de. *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. P. 82.

¹⁹ Em 1983, Camargo Guarnieri, juntamente com Francisco Mignone, participaria de um disco em homenagem a Mário de Andrade (*Trezentos, 350*) lançado pela Funarte e com produção artística de Hermínio Bello de Carvalho. Na contracapa do LP há um depoimento do compositor sobre Mário: “...A sua morte física atirou a cultura brasileira a um estado de orfandade, pois é a partir desse triste acontecimento que se acentua entre nós um extenso e intenso processo de deformação cultural, com a assimilação passiva e mecânica das mais variadas influências alienígenas, pondo em xeque a orientação que Mário de Andrade imprimiu no sentido da identificação e do desenvolvimento das raízes da nossa cultura nacional...” Na mesma contracapa, Francisco Mignone escreve: “... Mário foi também meu professor e preparador para os exames complementares de estética e acústica musical exigidos para a diplomação de piano. Tudo isso se passou em 1917 quando eu ainda trabalhava em cinema mudo para ganhar uns dinherecos necessários ao prosseguimento dos meus estudos no ginásio. Altas horas da noite às vezes íamos pelas ruas da antiga São Paulo, com cantos e instrumentos (violões, flautas e cavaquinhos) improvisando canções às namoradas que nos escutavam por trás das cortinas arriadas. Eram, muitas vezes, valsas de esquina cantadas sob a luz anêmica dos lampeões a gás. E Mário, freqüentemente, a nós se juntava abaritonando uma sensualíssima modinha imperial...”

para o piano os processos flautísticos e a técnica do cavaquinho sem que perdesse por isso o pianístico excelente de sua obra. O choro *Apanhei-te Cavaquinho*, do mesmo Nazareth, é um exemplo da afirmação de Mário, quando as notas mais agudas do piano sugerem o som das cordas de um cavaquinho.

No entanto, é importante frisar que estamos tratando aqui de um texto anterior a orquestradores geniais como Radamés Gnattali²⁰ e Antônio Carlos Jobim, além de Rogério Duprat e Júlio Medaglia, entre tantos outros, embora já existissem Pixinguinha e Simon Boutman, sendo este último responsável por muitos dos arranjos em gravações da Odeon, entre as décadas de 1920 e 1930, além de reger a orquestra do Hotel Copacabana Palace. De origem russa, Boutman foi o arranjador preferido de Mário Reis e a ele se deve a antológica introdução que se ouve na gravação de *Jura*.²¹

Quando trata de definir a forma, Mário de Andrade procura distinguir o que seja brasileiro do que seja nacional.

“Não é na procura de formas características que o artista se achará em dificuldade. Porém duas coisas se opõem à fixação e generalização de formas nacionais: a dificuldade de estudo do elemento popular e o individualismo bastante ridículo do brasileiro. Nosso folclore musical não tem sido estudado como merece. Os livros que existem sobre eles são deficientes sob todos os pontos-de-vista. E a preguiça e o egoísmo impedem que o compositor vá estudar na fonte as manifestações populares. Quando muito ele se limitará a colher pelo bairro em que mora o que este lhe faz entrar pelo ouvido da janela. Quanto à vaidade pessoal si um músico der pra forma popular uma solução artística bem justa e característica, os outros evitarão de se aproveitar da solução alheia. Nós possuímos um individualismo que não é libertação: é a mais pífia a mais protuberante e inculta vaidade. Uma falta de cultura geral filosófica que normalise a nossa humanidade e alargue

²⁰ É importante notar, no entanto, que Mário de Andrade iria referir-se assim a Radames Gnattali, conforme cita Valdinha Barbosa no encarte do CD Radamés & Aída Gnattali, lançado em 1998 pela Rádio MEC: “Há que se falar de um compositor novo, mal conhecido dos paulistas, Radamés Gnattali. Tem habilidade extraordinária para manejar o conjunto orquestral, que faz soar com riqueza e estranho brilho. Apesar de sua mocidade, já domina a orquestra como raros entre nós. É a nossa maior promessa do momento”.

²¹ Lançado em dezembro de 1928, o samba *Jura*, de autoria de Sinhô, tornou-se um dos grandes clássicos da Música Popular Brasileira.

a nossa compreensão. E uma falta indecorosa de cultura nacional. Indecorosa.

A falta de cultura nacional nos restringe a um regionalismo renego que faz dó. E o que é pior: Essa ignorância ajudada por uma cultura internacional bêbeda e pela vaidade, nos dá um conceito do plágio e da imitação que é sentimentalidade pura. Ninguém não pode concordar, ninguém não pode coincidir com uma pesquisa de outro e muito menos aceita-la pronto: vira pra nós um imitador frouxo. Isso se dá mesmo entre literatos, gente que por lidar com letras é supostamente a mais culta. A mais bêbeda, concordo.

Todas estas constatações dolorosas me fazem matutar que será difícil ou pelo menos bem lerda a formação da escola musical brasileira. O lema do modernismo no Brasil foi Nada de escola!... Coisa idiota. Como si o mal estivesse nas escolas e não nos discípulos...²²

Todas essas questões pela afirmação da brasilidade que pulsam em Mário de Andrade durante o ano de 1928 também irão transparecer em sua poesia. E podemos citar aqui um poema incluído pela cantora Maria Bethânia em seu CD mais recente, muito propriamente chamado de *Brasileirinho*. Num repertório que mistura Villa-Lobos e Caetano Veloso, o CD de Bethânia apresenta o poeta Ferreira Gullar declamando um poema de Mário de Andrade que traduz bem aquele momento da busca pela cultura nacional e que ainda parece ecoar nos dias de hoje. O poema chama-se, não sem razão, *Descobrimento*:

Abancado à escrivaninha em São Paulo
Na minha casa da rua Lopes Chaves
De sopetão senti um friúme por dentro.
Fiquei têmulos, muito comovido
Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei lá no norte, meu Deus! Muito longe de mim,
Na escuridão ativa da noite que caiu,
Um homem pálido, magro de cabelo escorrendo nos olhos
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
Faz pouco de deitou, está dormindo.

²² Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. P. 78.

Esse homem é brasileiro que nem eu...