

MÁRIO DE ANDRADE E A MÚSICA POPULAR URBANA: O RESGATE DA DONA AUSENTE

Roniere Menezes
UFMG

Em 1939, Mário de Andrade vem a Belo Horizonte fazer uma conferência no Conservatório Mineiro de Música, sobre o tema “O seqüestro da dona ausente”.¹ O texto traz reflexões sobre a ausência da mulher no populário e na poesia brasileira. Faz citações de versos folclóricos de diversas regiões e referências à psicanálise freudiana.^{2,3}

Em seus estudos, Mário de Andrade dá o nome de seqüestro à frustração sexual recalcada. O tema das “mulheres ausentes”, “das amadas ausentes” e “impossíveis” é percebido pelo escritor em diversos gêneros, como contos, quadras, lendas, canções.

Iremos utilizar aqui, de forma invertida, a idéia do seqüestro da dona ausente para resgatar a música popular urbana, num certo sentido também ausente no conjunto das reflexões musicais marioandradinas. Vale notar que o tema da “mulher ausente” anda bastante atual em se tratando de música popular brasileira. Infelizmente, na grande maioria das vezes, a sublimação aparece de forma banalizada e pastichada como em músicas sertanejas urbanas que visam “seqüestrar” o ouvinte através de um sentimentalismo que beira ao dramalhão.

Mário foi o primeiro grande pensador da cultura musical brasileira. A tentativa de chegar ao cerne dessa expressão artística musical era tão grande que o escritor visava, por exemplo, resgatar a memória da cultura popular através de livros, gravações, fotos, filmes, desenhos, artigos para a imprensa, conferências, criação de dicionário de termos musicais, etc.

¹ Em texto intitulado “Dona ausente”, Eneida Maria de Souza desenvolve um estudo sobre a relação entre a poetisa mineira Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade através da idéia da dona ausente. Cf. SOUZA. *A pedra mágica do discurso*. Ver também trabalho feito pela professora Telê Ancona sobre o tema do seqüestro da dona ausente. Cf. ANCONA LOPEZ. *Mário de Andrade: ramais e caminho*.

² Cf. ANCONA LOPEZ. Mário de Andrade e a dona ausente, p.117-127.

³ Cf. ANDRADE, (M). A dona ausente, p. 9-14.

No momento em que iniciou suas críticas musicais, a música popular urbana estava apenas começando a se firmar no Brasil, descendo o morro com seus sambas, fazendo readaptações da modinha, inserindo-se na volubilidade do mercado fonográfico. Através de suas pesquisas sobre as modinhas, sobre as danças dramáticas, os cocos, ao oferecer poemas para serem musicados, ao analisar versos e melodias de compositores contemporâneos, o escritor, na primeira metade do século XX, estava começando a desenvolver trajetos para o aprimoramento e a liberdade estética não só das composições como também da própria crítica musical brasileira.

Mário de Andrade fez uma ponte entre a música folclórica e a erudita, sem estabelecer uma discussão aprofundada a respeito do sincretismo e o multiculturalismo presentes na música popular urbana, certamente mais difícil de ser analisada, devido à sua novidade, à conjugação com o mercado e aos instrumentais críticos da época. Mas, como sempre frisava o aspecto circunstancial da arte, há que deixar claro que as “investidas” da música nacional e, mesmo depois, a preocupação com uma arte “engajada”, eram demandas de um período histórico determinado.

Para o musicólogo paulista, a música popular urbana não possuía caráter definido e por esse motivo era bastante influenciável pelas produções estrangeiras, muitas vezes de valor artístico discutível, e sofria influências também da música “popularesca” do país, aquela feita sem critérios. Era comum, no início do rádio no Brasil, alguns compositores fazerem músicas e arranjos em uma noite para serem apresentadas e cantadas no rádio, por exemplo a Mayrink Veiga e a Rádio Nacional, no dia seguinte. Essa volubilidade da música popular urbana, causada pelos interesses econômicos da empresa fonográfica, fazia com que Mário de Andrade desconfiasse de sua qualidade artística. Em artigo que escreve sobre a gravação nacional, o escritor revela estar

convencido de que o homem é muito superior ao que parece na realidade e daí associa esta realidade humana à sua produção, no caso a musical: “A fonografia brasileira, ou pelo menos realizada no Brasil, não tem apresentado o homem brasileiro na sua superioridade virtual”.⁴ Mas aponta para o fato de o problema ser universal e não exclusivamente brasileiro, pois a audição de músicas populares urbanas dos Estados Unidos e da Europa também demonstra isso: “o que mostra o homem na sua superioridade virtual, continua duma porcentagem mínima.”^{5 6}

Em pesquisa no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, ficamos surpresos ao entrar em contato com a relação discográfica que o escritor paulista possuía em sua residência e que hoje se encontra no IEB. Mesmo que não estejam ali todos os discos, os que chegaram até o instituto já são uma boa amostragem do que Mário de Andrade ouvia em casa. Ele tinha um amigo, Paulo Magalhães, que trabalhava na gravadora Victor e deu ao escritor cerca de duzentos e cinquenta discos. Na casa da rua Lopes Chaves, o escritor possuía discos de folclore brasileiro e internacional, música erudita brasileira, estrangeira, música popular urbana estrangeira (inclusive discos de jazz), o que prova o seu gosto artístico musical eclético.

Mas a maior parte dos discos consistia de cópias de música popular urbana brasileira. São 162 discos desse gênero. Estão entre os exemplares músicas e interpretações de Donga, Dorival Caymmi, Pixinguinha, Carmem Miranda, Noel Rosa, Ary Barroso, Wilson Batista, Assis Valente, Ataulfo Alves, Lamartine Babo. Há, no âmbito da vida privada de Mário de Andrade, o gosto pela riqueza da composição popular urbana. Os ritmos e estilos são os mais variados, passando por coco, maxixe, embolada, batuque, maracatu, choro, moda de viola, toada, samba, canção, samba-canção, valsa-canção, modinha, marcha, etc.: retratos do Brasil musical.

⁴ ANDRADE, (M). *Táxi e outras crônicas*, p. 235.

⁵ ANDRADE, (M). *Táxi e outras crônicas*, p. 236.

⁶ ANDRADE, (M). *Folclore*, p. 286.

Alguns comentários de Mário de Andrade sobre esses discos são significativos e mostram, mesmo que de forma “marginal” (pois os textos não foram concebidos para publicação), o gérmen de um olhar crítico sobre a composição de música popular urbana. É pena que não tenhamos as datas dos lançamentos nem das anotações, feitas geralmente na capa ou na contracapa desses discos. Mas de qualquer forma vale a pena citar alguns comentários pela sua peculiaridade. Em relação à música “Cena carioca”, de João de Barro, com interpretação de Francisco Alves e orquestra, Mário assim escreve:

A Cena Carioca foi inspirada pelo *Vendedor de Amendoim* ianque-cubano que se tornou popular também aqui. Mas afora certos tiques de orquestração a invenção é nossa, inspirada nos cantos dos vendedores ambulantes cariocas.⁷

Sobre a modinha, apresenta a seguinte opinião:

“*Modinha* – À medida que esta desaparece ou vive mais desatendida dos seresteiros, vai sendo porém substituída pelo samba-canção, que é realmente uma modinha nova, de carácter novo, mas canção lírica solista, apenas com uma rítmica fixa de samba, em que porém a agógica já não é mais realmente coreográfica, mas de canção lírica. Ora isso é uma evolução lógica, por assim dizer, fatal. A modinha-de-salão passada prá boca do povo popular adotou mesmo ritmos coreográficos, o da valsa e o da chótis principalmente. Ora estes eram sempre ritmos importados, não da criação imediata nacional. O samba-canção é a nacionalização definitiva da modinha.”⁸

⁷ ANDRADE, (M). Nota a respeito do disco Odeon nº 10.800, p. 84.

⁸ ANDRADE, (M). Nota a respeito do disco Victor nº 33951, p. 129-130.

A respeito do disco em que aparecem as composições “Vem cá! Não vou!” e “Urubatan”, choros orquestrais de Alfredo Vianna (Pixinguinha) com gravações da Orchestra Victor Brasileira, Mário de Andrade faz a seguinte observação:

Disco admirável. Riqueza e beleza de combinações instrumentais. Alfredo Vianna é o próprio Pixinguinha. O título Urubatã é digno de nota. Urubatã é um deus do Catimbó, cuja melodia registrei no Nordeste. Pixinguinha, macumbeiro contumaz carioca, denominando uma obra sua com nome de Catimbó... A melodia recolhida por mim é completamente outra.⁹

Há uma carta a Moacir Werneck de Castro, datada de 19 de novembro de 1942, em que Mário de Andrade mostra-se um homem de seu tempo, que percebe as sutilezas da música que surgia nas cidades, as vozes sociais presentes em seu texto. A sensibilidade e a agudeza intelectual não deixavam escapar ao escritor o sentido individual e social presentes nessas músicas. É isso o que podemos notar na análise que faz das composições “Amélia” e “Vão acabar com a Praça Onze”:

Gostei, sim, muitíssimo do *Amélia*,¹⁰ é das coisas mais cariocas que se pode imaginar. Mas o *Vão acabar com a Praça Onze*¹¹ me estrangula de comoção, palavra. Você já viu coisa mais lancinante? Aquele grito “Guardai o vosso pandeiro, guardai!” é das frases mais musicalmente comoventes, um grito manso, abafado, uma queixa de povo

⁹ ANDRADE, (M). Nota a respeito do disco Victor nº 33204, p. 154.

¹⁰ “Ai que saudades da Amélia”, samba de Ataulfo Alves e Mário Lago (carnaval de 1942).

¹¹ “Praça Onze”, samba de Herivelto Martins e Grande Otelo (carnaval de 1942).

suave, que se deixa dominar fácil, sem muita consciência, mas sofre e se queixa. Palavra que acho aquilo horrível, de não poder agüentar. Tomei como um ataque sentimental danado. Xinguei a estupidez do “progresso” dos estúpidos, está claro, fiz discurso num ambiente bom com vários uísques e de vez em quando continuava cantando o sermão, “guardai o vosso pandeiro, guardai!” com lágrimas nos olhos.

Já era tempo de alguém, mas alguém com muita sensibilidade e conhecimento de causa, fazer um estudo sobre os textos do samba carioca. Um Aníbal Machado talvez servisse ou talvez o em-se-perdendo ilustre autor de *Oscarina*.¹² Olha que eu (e você) conheço bastante os textos das canções populares de autor de muita terra, ah o chamado “espírito francês”! Nem França, nem Nápoles, nem rumba nem fox, arre que no fado nem imagino! Quando não é resolutamente boçal, ou de um sentimentalismo punheteiro, atinge um engraçado divertido. Sem dúvida que a comicidade francesa, quando não imoral, e principalmente a angloamericana serão de uma alegria mais límpida, mais desimpedida, “alegria pura” dirão os puristas. O samba não tem essa face, que me lembre. Mas além de ser com freqüência genial na felicidade de dizer as coisas, é de um inesperado de assuntos, de uma riqueza psicológica assombrosa. Ora o sujeito estourar naquela bruta saudade da Amélia, só por que está sentindo dificuldade com a nova, você já viu coisa mais humana e misturadamente humana? Tem despeito, tem esperteza, tem desabafo, tristeza, ironia, safadez de malandro, tem ingenuidade, tem pureza lamacenta: é genial. Acho das manifestações mais complexas que há, como psicologia coletiva.¹³

¹² Marques Rebelo.

¹³ CASTRO. *Mário de Andrade: exílio no Rio*, p. 189-190.

Os sambas trazem para Mário de Andrade aquele aspecto artístico do inesperado, aquela comoção que põe de pé o ouvinte, pela riqueza de vida pulsante, cotidiana, simples, irônica e dramática. “Ai que saudades da Amélia” é genial na sua complexidade “misturadamente humana” de psicologia coletiva. Apesar de ser uma manifestação voltada para a “discação” carnavalesca, para o mercado fonográfico. Ele consegue perceber o sentido humano transmitido pela simplicidade poética e pelo ritmo contagiante. O compasso sincopado do samba é, ao mesmo tempo, “primitivo” e moderno. É necessário, portanto, procurar enxergar melhor, sem preconceitos e demarcando as diferenças de gênero, o que havia de moderno na música popular urbana do início do século.

Em matéria para o *Diário Nacional*, intitulada “Carnaval tá aí”, Mário de Andrade comenta o fato de o carnaval ser período propício para as gravadoras despejarem no mercado uma imensa leva de sambas. Inicialmente as novas cantigas vinham impressas juntamente com a propaganda das pequenas orquestras que tocavam em bares. Em seguida, o lançamento passa a ser feito quase exclusivamente por intermédio dos discos de gramofone. O escritor afirma que, em 1931, os discos da Victor não traziam nada de “muitíssimo notável”. Mas, entre as “mediocridades de sempre”, aponta três discos “de valor autêntico e excepcional.” São eles: “Nego Bamba” (33413), “Desgraça pouca é bobagem” (33404), e “São Benedito é ôro só” (33380). Como podemos notar, o olhar seletivo de Mário não era essencialmente preconceituoso contra a música popular urbana, mas, como já ressaltamos, para ele, nesse gênero, a superioridade virtual humana aparecia mais raramente, devido ao contexto e aos meios de produção em que está inserida. Em relação ao movimento discográfico no período carnavalesco, Mário assim escrevia:

"(...) São as grandes casas de fonografia que se incumbem atualmente da fixação e evolução da nossa dança cantada."¹⁴

No artigo intitulado “Música popular”, escrito em 1939, embora reconheça que há trabalhos de qualidade no campo da música denominada popularesca, ressalta a idéia de a música carnavalesca ser fundamentalmente arte de consumo. Reclama da boçalidade e sensualidade exterior presentes nos textos e das influências culturais diversas recebidas pelo compositor urbano que, às vezes, não as trabalha dentro de um critério mais crítico:

Mas o que aparece nestes concursos, não é o samba do morro, não é coisa nativa nem muito menos instintiva. Trata-se exatamente de uma submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe. Se é certo que, vez por outra, mesmo nesta submúsica, ocasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis, noventa por cento desta produção é chata, plagiária, falsa (...)¹⁵

No mesmo texto, o autor afirma que o samba é mais triste que as marchinhas e descreve sua comoção ao ver um cordão de samba descendo o morro, em 1937:

Ah, nunca me esquecerei jamais daquela noite de janeiro, faz dois anos, em que vi descer do morro uma escola, cantando aquele admirável samba que em seguida

¹⁴ ANDRADE, (M). *Taxi e outras crônicas*, p. 321.

¹⁵ ANDRADE, (M). *Taxi e outras crônicas*, p. 280-281.

Francisco Mignone aproveitou em sua “Quarta Fantasia” para piano e orquestra. O céu estava altíssimo e a noite parara exausta de tanto calor. E o pessoal veio do morro, cantando a sua linha de tristeza, tão violenta, tão nítida, que era de matar passarinho. O negro da estiva fazia o solo mais ou menos, e logo o coro largava a se desesperar. As vozes das mulheres, quando então subiam nas quatro notas do arpejo ascendente inicial, vozes abertas, contraditoriamente alviçareiras, como que ainda empurravam mais o espaço dos grandes ares, deixando mais amplidão para a desgraça. Uma desgraça real, nascida por certo de inconsciências tenebrosas, que quase impedia a contemplação da música belíssima, de tão irrespirável tornava esta vida. Sei que não pude aguentar.¹⁶

A música popular urbana está, de acordo com Mário, entregue a forças comerciais e influências estrangeiras que não trazem nenhum compromisso com uma necessária identidade cultural brasileira que precisava se firmar. Mas Longe de ficar preso às amarras de um nacionalismo musical limitador, o escritor analisou, deu opiniões e juízos de valor, deliciouse (como gostava de falar) com a música popular urbana.

Em “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”¹⁷ ressalta a importância da fala de um povo para sua maneira de pensar ou, pelo menos, de expressar-se verbalmente. Trazendo a importância da língua de cada povo para o âmbito da interpretação musical, o autor enfoca o aspecto racial que, mais que no significado das palavras, está presente

¹⁶ ANDRADE, (M). *Taxi e outras crônicas*, p. 282.

¹⁷ ANDRADE, (M). *Aspectos da música brasileira*, p. 95.

na entonação, na acentuação, na pronúncia e no timbre. Para o autor, quando traduzidas para línguas diferentes, as canções perdem muito de seu encanto.¹⁸

Mário acredita que o canto brasileiro poderia fazer uso dos estudos técnicos vocais europeus, mas deixa claro que, se esses estudos podem desenvolver a voz, não podem contribuir para o próprio canto, pois este “deriva muito mais do timbre, da dicção e de certas constâncias de entoação, que lhes dá o caráter e a beleza verdadeira.”¹⁹ O belcanto italiano não se adequava à língua cantada brasileira. O escritor argumenta que algumas vozes de cantoras, como a de Carmem Miranda, trazem “uma carícia, uma tenuidade, uma sensualidade perfeitamente femininas”²⁰ e expressam uma dicção nacional, ao passo que os cantores ainda se caracterizam pela “masculinidade vocal”. Mas faz algumas ressalvas, como ao comentar a interpretação de timbres nordestinos da dupla caipira Jararaca e Ratinho, que “nos apresenta um registro regional excelente, de excelente caráter de timbre, aproximando-se do negro.”²¹ ²²Um outro exemplo interessante é citado quando o escritor comenta a interpretação de Moreira da Silva em “Vejo lágrimas” (Columbia, 22165-B), carnaval de 1933: “O solista sr. Antônio Moreira da Silva, apresenta uma voz de timbração deliciosa, profundamente nossa, carioca, um nasal quente, sensual, bem ‘de morro’.”²³ É interessante observarmos a maneira cerimoniosa de o crítico daquele período tratar o intérprete – “sr. Antônio” – quando notamos que a música popular urbana sempre se pautou pelo despojamento e pela maior

¹⁸ Cf. ANDRADE, (M). *Aspectos da música brasileira*, p. 96.

¹⁹ ANDRADE, (M). *Aspectos da música brasileira*, p. 97.

²⁰ ANDRADE, (M). *Aspectos da música brasileira*, p. 100.

²¹ Sobre a música caipira que começava a aparecer em discos naquele período, Mário de Andrade acreditava que o governo se apropriava ideologicamente de sua veiculação para fins políticos. Tal música, assim como as músicas do populário rural que estavam sendo gravadas, deveriam ser fáceis para que fossem bem deglutidas e a classe dirigente pensasse comodamente que o povo é simplório, exótico e engraçado em suas expressões culturais. Cf. ANDRADE, (M). *Folclore*, p. 286.

²² ANDRADE, (M). *Aspectos da música brasileira*, p. 108.

²³ ANDRADE, (M). *Aspectos da música brasileira*, p. 109.

aproximação entre intérpretes/ouvintes que aquela relação estabelecida normalmente entre literatos/ leitores.

Em se tratando de compositores, a música popular urbana estava, já naquela época, mais próxima das propostas modernistas no que tange ao despojamento, à busca da simplicidade, à ironia, à crítica social, ao crescimento das cidades e às circunstâncias cotidianas do que algumas correntes de música erudita, como a de linha operística, a nacionalista ou mesmo a folclórica.

Já em 1928, no *Ensaio sobre a música brasileira*, ao focar o aproveitamento dos valores prosódicos da fala brasileira, o escritor diz que, nas danças cariocas e em várias peças nordestinas, tiram-se da fala elementos “essenciais e imprescindíveis” tanto em relação ao ritmo quanto à melodia. E assinala: “Os maxixes impressos do Sinhô são no geral banalidades melódicas. Executados, são peças soberbas, a melodia se transfigurando no ritmo novo.”²⁴ É importante ressaltar que, mesmo quando estuda músicas da tradição popular, como os ritmos que recolheu “ouvindo cantadores de cocos e ganzás nas cidades do litoral norte-riograndense e paraibano”, tem uma forte percepção de características musicais tipicamente brasileiras e que mais tarde apareceriam na interpretação inventiva de João Gilberto, na forma inusitada de o baiano ritmar seu canto Bossa-Nova:

São movimentos livres específicos da moleza da prosódia brasileira. São movimentos livres não acentuados. São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica. Nada têm com o conceito tradicional da síncopa e com o efeito contratempado dela. Criam um compromisso subtil entre o

²⁴ ANDRADE, (M). *Ensaio sobre a música brasileira*, p. 23.

recitativo e o canto estrófico. São movimentos livres que tornaram-se específicos da música nacional.²⁵

Mário de Andrade não procurou, em seu trabalho crítico, a transcrição da música popular urbana na erudita, como havia proposto em relação às composições da tradição popular. Mas também, como vimos, não foi surdo para as nuances musicais que surgiam no âmbito do popular urbano, mesmo quando falava que era necessário haver alguém mais entendido no assunto para escrever sobre esta manifestação artística que tem, inclusive, mais recentemente, ganhado espaço nas discussões acadêmicas.

Inserido num projeto de renovação estética nacional que passava pela busca de uma identidade cultural, o escritor, nos interstícios de sua crítica, não deixa escapar as expressões do populário urbano que considerava possuir valor estético e social. A atenção a essa dona sedutora, caminhando meio despercebida pelo discurso musical marioandradino, pode ampliar em muito nossa compreensão a respeito dos estudos do musicólogo modernista e mesmo enriquecer nosso olhar em relação à multiplicidade de vozes presentes na música popular brasileira atual.

Bibliografia

ANCONA LOPEZ, Telê Porto. Mário de Andrade e a dona ausente. In: *Mariodeandradiando*.

São Paulo: HUCITEC, 1996.

ANCONA LOPEZ, Telê Porto. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

²⁵ ANDRADE(M). *Ensaio sobre a música brasileira*, p. 36.

- ANDRADE, Mário de. A dona ausente. *Atlântico*. Revista Luso-Brasileira, Lisboa, Secretariado da Propaganda Nacional; Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa e Propaganda, n.3, 1943.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- ANDRADE, Mário de. Folclore. In: MORAES, Rubens Borba et alii (Org.) *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Souza, 1949.
- ANDRADE, Mário de. *Táxi e outras crônicas no Diário Nacional*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/ Sec. de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- ANDRADE, Mário de. *Vida do cantador*. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.
- CASTRO, Moacir Werneck. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- GARCIA, Walter. *A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999.
- SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil – 1979-1981 (Cultura versus arte). In: ANTELO, Raul et alii (Org.). *Declínio da arte/ascensão da cultura*. Florianópolis: Livraria e Editora Obra Jurídica, 1998.
- SOUZA. Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. 2ª ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- TONI, Flávia Camargo (Org.) Catálogo da discoteca pessoal de Mário de Andrade - arquivos IEB/USP.
- TONI, Flávia Camargo. O disco popular no Brasil. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, nº 684, out. 1993. Suplemento Cultura, p. 6-9.