

**O AVESSO DO
FOLCLORE:
MUSICALIDADE
URBANA E
PENSAMENTO
MUSICAL NOS
ANOS 20**

***MAURÍCIO
DE CARVALHO
TEIXEIRA***

Resumo Este ensaio trata do impacto da industrialização da música nos meios letrados, durante a década de 20, buscando associar as transformações das manifestações populares com uma crescente defesa do folclore. Esta relação conduz a uma abordagem particular da literatura musical de Mário de Andrade, mostrando sua relação com esse contexto. **Palavras-chave** Mário de Andrade; música; indústria fonográfica.

Abstract *The 1920's was a peculiar time regarding modernism and jazz-band. This essay deals with the impact of music industrialization in literary milieux, seeking association of changes in popular manifestations to an increasing defense of folklore. Such relation leads to a specific approach to Mario de Andrade's musical literature, manifesting its connection to that context.* **Keywords** Mário de Andrade; music; record industry.

O entre-guerras, o mesmo período próprio aos que se reivindicavam modernistas, conferiu um caráter particular à produção musical — um tanto pelo desenvolvimento da indústria fonográfica como propagadora de gostos, mas também pela valorização de qualquer música que abastecesse com pulsação rítmica (ou polirrítmica) os salões dançantes e as salas de concerto: “Isso ainda se demonstra pela predominância da Dança, não apenas na Música, porém na vida contemporânea”¹

A música comercial invadia as cidades formando novos territórios sonoros, munindo-se de canções e danças adaptadas das danças coletivas para os meios de propagação impressos ou gravados mecanicamente. Na música moderna era feito outro tipo de metabolismo do folclore, que justificava a nova estética musical, levando a expansões na fronteira do ruído, com polifonias e instrumentos inusitados. Entretanto, ambos (dançantes e concertantes) buscavam romper, de forma mais ou menos consciente, com os afetos da música escrita que predominavam até então, principalmente nos meios letrados e semiletrados.

Neste contexto, podemos ver como muitos dos conceitos, teorias e debates musicais eram criados não pela evolução inequívoca da música ou da ciência, mas por

¹ ANDRADE, Mário de. *Compêndio de história da música*. São Paulo: L. G. Miranda Editor, 1936 [1929], p. 190.

sujeitos sarapantados com a modernização artística e tecnológica, seja em salas de concerto ou pistas de dança.

Influências deletérias Embora um pouco deslocado do foco folclorista, o maxixe como ritmo e como expressão popular tornou-se interessante à discussão musical mais pela sua onipresença que por sua originalidade. O termo maxixe podia denominar qualquer dança coletiva ou maneira informal de executar uma música. Não estava mais necessariamente restrito àquela célula rítmica que vinha sendo fixada desde o século XIX, tampouco se conservou como expressão ou como unidade nem mesmo até a década de 30²:

A evolução do maxixe pro samba contemporâneo parece mais uma reação do negrismo étnico do brasileiro contra o branquismo excessivo do Maxixe. [...] O samba contemporâneo, pela sua maior languidez, diluição de síncopa, pelo seu muito maior dengue rítmico, pelo seu movimento menos duro e andamento um bocado mais nazarento, pelo entrecortado da sua linha melódica cheia de paradas no canto, pela sua volta à dança sempre vocal (o maxixe era muitas vezes exclusivamente instrumental), pela nova timbração vocal mais efeminada (ambas estas, timbre vocal e fraseado entrecortado, influências do jazz e do blues ianques), é uma reação negra contra o maxixe, é uma volta a nascentes mais idôneas, é uma reprimitivização de nossa dança urbana, por direta influência negra, ou de caracteres negros assimilados por brancos.³

2 Brasília Itiberê identifica a síncopa de colcheia característica do maxixe: "As variações populares, consideradas desprezíveis pelos nossos avós aristocratas, passaram então a ser encaradas como um alimento espiritual excelente e uma espécie de gênero de primeira necessidade na confecção da música nacional. [...] Mas aos poucos a cousa foi evoluindo e uns cavalheiros audaciosos começaram a compor suas músicas usando a melódica popular direta e ingênua (às vezes imprópria e inadequada) — ou, então, o ritmozinho elementar, semi-colcheia, colcheia, semi-colcheia, esse tal que a gente já anda com raiva dele." (*Boletim música viva*. Jan./fev. 1941)

3 *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 324 (verbete "Maxixe").

Nos anos 20, a produção e a crítica cultural valorizavam o primitivo e o arcaico; nas artes isso foi assumido como estética e na música comercial foi convertido em lucro. O escritor Lima Barreto já havia questionado esse interesse repentino por tudo que fosse de origem afro, depois de haver testemunhado preconceito e exclusão a vida toda. Este estranhamento o fez perceber a associação entre as transformações do maxixe e os novos ritmos norte-americanos. Ademais, a epidemia do *jazz* era secundada pela praga macunaímica do *foot-ball*:

Há uma coisa a notar: é que esse maxixe familiar não foi dos “Escorregas” de Cascadura para o Achilleon do Flamengo; ao contrário, veio deste para aquela.

O meu estimado Mendonça atribuiu o “andaço” dessas danças desavergonhadas ao futebol. O Senhor Antônio Leão Veloso achou isso exagerado. Pode haver exagero — não ponho em dúvida tal coisa — mas o tal de futebol pôs tanta grosseria no ambiente, dando desdém pelas coisas de gosto, e reveladoras de cultura, tanta brutalidade de maneiras, de frases e de gestos, que é bem possível não ser ele isento de culpa no recrudescimento geral, no Rio de Janeiro, dessas danças luxuriosas que os hipócritas estadunidenses foram buscar entre os negros e os apaches.⁴

Corpos em movimento, jogos atléticos, exercícios competitivos, ritmos mais ou menos americanizados ou amaxixados, artistas ou elementos artísticos negro-africanos, mulheres que dançam em público, casas de dança e suas orquestras próprias e música gravada em discos formaram o ambiente dançante dos anos 20. O início da era do *jazz* coincidia com a quebra das convenções vitorianas de comportamento social, principalmente no que se refere à emancipação feminina, liberando mentes e corpos para o esporte e para as danças públicas. Mário de Andrade, no *Ensaio sobre a música brasileira*, ressalta que todas estas transformações

4 LIMA BARRETO, Afonso H. de. “Bailes e divertimentos suburbanos”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7.2.1922. In: *Marginália*. São Paulo: Brasiliense, 1956, p.63. Também Nicolau Sevckenko evidencia o imenso impacto que o crescimento da indústria do lazer e a “proliferação epidêmica dos ritmos frenéticos” causavam na cidade: “Assim como pululavam os clubes desportivos e de futebol, assim também deram de vicejar os ‘music-halls’, os ‘salões de dança’, as ‘sociedades dançantes’ [...]” (*Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.90).

não são mérito da música norte-americana: Não é por causa do *jazz* que a fase atual é predominantemente rítmica. É porque a fase atual é de predominância rítmica que o *jazz* é apreciado tanto.⁵

A música que se ouvia era um *jazz* arcaico, mas não original ou autêntico. Era uma nova música de apelo popular, que convidava à dança pelo efeito da síncopa constante paramentada por diversos timbres instrumentais, mostrando-se ao mesmo tempo exóticos e modernos (como o coro de instrumentos de sopro em *ostinato*) — além de combinações e novos usos de instrumentos com intenções de surpreender⁶:

Mas assim cotidiano, de toda hora, é que a gente percebe como, no meio da sua riqueza rítmica e sinfônica, o *jazz* é paupérrimo. Todos os efeitos dele são por demais salientes, ficam impressionando definitivamente a memória, de forma que a repetição, de qualquer um, fatiga a ponto de se tornar obsessão. *Jazz* assim é horrível.⁷

Na década de 20, no Brasil, o *jazz* aparece como um recurso para o espetáculo, e notícias de seu sucesso mundial vinham através da imprensa e do cinema.⁸ Assim, a receptividade nos salões de dança crescia, enquanto nos meios letrados se construía a imagem do *jazz* como um elemento invasor e contaminador de costumes e musicalidades.

5 *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1962 [1928], p.58.

6 Sobre essa nova música escreve Eric Hobsbawm: "O triunfo desse *jazz* híbrido é um fenômeno tão importante que é preciso examiná-lo mais de perto" (*História social de jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 69). Simon Frith (*Music for Pleasure: essays in the sociology of pop*. New York: Routledge, 1988) mostra que o gosto das classes trabalhadoras por qualquer coisa que tivesse a ver com *jazz* preencheu grande parte do tempo de lazer nos anos 20, além de influenciar desde a formação de orquestras (e transformações nas orquestras de salão já existentes) até as diretrizes do rádio no país (analisando o caso da emissora BBC).

7 ANDRADE, Mário de. "Cinema Sincronizado". In: *Diário Nacional*, 29 de jan. 1930.

8 Um artigo intitulado "Jazz Latitude" de Burnet Hershey (*New York Times Book Review and Magazine*, junho de 1922, reeditado em WALSER, Robert. *Keeping Time: readings in jazz history*. New York: Oxford University Press, 1999) conta o sucesso do *jazz* no início da década de 20 narrando lugares como o Egito, a Palestina, Arábia, Japão e principalmente China, mostrando Shanghai como o centro da boêmia e do *jazz* no Oriente (In: WALSER, Robert. . Op. cit., p. 25-31).

A partir de uma observação atenta, torna-se possível perceber que nesse debate sobre a internacionalização das músicas dos divertimentos populares, brotavam teorias e projetos sobre a nacionalização das composições (de “música séria” ou não), dentre os quais pode ser inserida com destaque a literatura musical de Mário de Andrade.

Trombas ruidosas Ainda na primeira metade dos anos 20, as reações às novas músicas de dança proporcionavam debates acalorados. Havia uma animosidade, às vezes pouco simpática, da sociedade letrada aos divertimentos da sociedade dançante. A “revista de cultura musical” *Ariel*, que também acolhia alguns modernistas, trazia um artigo de Luisa Leonardo Boccanera, “laureada do Conservatório de Paris”:

Hoje procuram os novos, os turiferários do *jazz-band*, relegar os aristocráticos, apaixonados, ternos e insubstituíveis violinos, para não sei que plano inferior da orquestra, tomando-lhes a frente o trombone de vara, a bateria (com assovios), e mais todos os instrumentos barulhentos desse mundo. [...] E pensar-se, ainda, que, ao ritmo dessa música de africanos, dança-se nos teatros, dança-se nos salões, aos desengonços, como se fossem todos executantes e dançarinos, uma horda de silvícolas!⁹

No ano anterior, o primeiro número da revista *Brasil musical* trazia nas suas duas páginas centrais, destinadas à partitura de piano, o *fox-trot* “Chlorodont”, composto por Júlio Casado para promover esta marca de dentifrício. Em 1923, a *Brasil musical* era uma das únicas publicações de “cultura musical” em circulação (a *Ariel* começaria em agosto do mesmo ano). Este *fox-trot* foi considerado uma afronta ao bom gosto musical. O crítico Oscar Guanabara, célebre por sua militância antimodernista, ainda mantinha uma coluna às quartas-feiras no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro e resolveu manifestar-se, provocando uma polêmica que percorreria toda a curta vida da revista. Júlio Reis, um dos colaboradores, denunciou o ataque:

⁹ “Meu protesto à música moderna”. *Ariel*, n.6, ano I, p.225, mar. de 1924.

Ora vejam!... Fomos criticados pelo Sr. Oscar Guanabara porque, naturalmente pagos, publicamos um *fox-trot* “Chlorodont”, uma beleza de limpa caninos e molares! Julgou o nosso mestre da crítica que íamos educar o nosso (cada um tem o seu) público com esse gênero de música [...] ¹⁰

Os números seguintes da *Brasil musical* deram continuidade a esse debate. No mês de abril, o cronista Jotaérre (certamente o próprio Júlio Reis) dedica-se ao assunto das novas danças na sua coluna sugestivamente intitulada “Música de panca-daria”. Ele conta como foi internado no hospital da Santa Casa em decorrência de uma “síncope” provocada pelo *jazz-band* que tocava no cinema:

Imaginem os meus leitores um violino despido da sua caixa e apoiadas as cordas, unicamente sobre um, diremos, ressonador; imaginem um trombone e um saxofone com globos ou peras de cristal embutidos na campana, que lhes alteram por completo o timbre tornando-os fanhosos, irritantes, anti-musicais, sim, porque música não é socos nos ouvidos nem coices no estômago. Música é arte, linguagem de sons, e não pretexto para barulho.

Esse trombone, esse sax, esse violino, são acompanhados por um piano-maxixeiro, que se desengonça, rebola, contorce-se nas mais demoníacas convulsões porque quando acompanha o tal *jazz-band*, não é o instrumento de 56 teclas (ou 7 oitavas) mas um coro de 56 demônios, que dançam, pulam, berram, se esfolam uns aos outros com aplausos de alguns dançarinos que apreciam essa música, porque ela dá-lhes corda às pernas [...]. ¹¹

Se essa oposição ao *jazz* constrói um antagonismo entre “música” e “barulho”, também demonstra uma menor afinidade e tolerância com a música das camadas mais baixas urbanas. Ao expressar seu recato, o repórter deixa transparecer como as danças públicas haviam sucumbido às novidades, como o conjunto orquestral e os trejeitos do *jazz*.

Vincenzo Cernicchiaro, como cronista da *Brasil musical*, arrisca uma análise dos bailes populares modernos ¹²:

10 “Batendo na Tecla”. *Brasil musical*, ano 1 n. 3, 31 de mar. de 1923.

11 *Brasil musical*, n. 5, 20 de abril de 1923.

12 “Músicas e danças de outrora e de hoje”. *Brasil musical*, n. 18, 25 de dez. de 1923.

Não se move como ao sopro de doce brisa marinha ou lenta vaga bailante: é saltar, é rebo-
lar, é comprimir, é atacar, ou melhor, é uma espécie de encravação composta e licenciosa, a
que as mães serenamente assistem, ao som dum terrível *jazz-band*, com o seu selvagem
fox-trot, executado pela música que se escoia de um contrabaixo, de um piano-forte, de um
violino (que a evolução e o progresso transformaram em humildes vassalos de um trom-
bone em surdina), de um saxofone elevado ao grau de principal foco do barulho ensurde-
cedor, de par com a caixa e o tambor, o triângulo, as castanholas, as campainhas e, ainda
em cima, os disparos de um morteiro, a loucura, a tromba ruidosa dos manicômios.

Assumindo uma postura francamente tradicionalista, este artigo criou mais uma
polêmica em torno da presença do *jazz* no Brasil. No volume seguinte da revista,
o artigo “Em defesa da música e das danças de hoje”, de Carlos Carvalho, veio co-
mo resposta, e a réplica “Em defesa da boa arte”, do próprio Cernicchiaro, encer-
rou o debate na edição de fevereiro de 1924.

O problema da instrumentação no estilo *jazz-band*, vista como antimusical e an-
tinacional, torna-se decisivo para a crítica e para a prática musical no país quan-
do as empresas fonográficas se internacionalizam, pois elegem o formato destas
orquestras de salão como pano de fundo para todas as gravações de música po-
pular. Isto culminou no final da década de 20, época em que têm início as publi-
cações de Mário de Andrade sobre música.

Na discografia de “A música e a canção populares no Brasil”, Mário de Andrade
concluía: “As gravações de música popular sempre tiveram entre nós finalidade
comercial.”¹³. E comercial significava o contrário de científico; o autor defendia
uma fonografia de pesquisa de musicalidades em extinção. O disco das grandes
casas de música buscava produzir sons convenientes aos seus estúdios, às suas
vitrolas e aos vitrolófilos.

Embora o assunto estudado nunca fosse exatamente o da fonografia comercial,
Mário de Andrade¹⁴ se posicionou contrariamente ao industrialismo e à estandar-

13 ANDRADE, Mário de. “A música e a canção populares no Brasil”. In: *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. p.169-70.

14 O conceito de standardização é definido por Theodor Adorno em seu estudo “Sobre música popular”. In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994.

dização musical, criando argumentos para isto. Neste aspecto, parece bastante significativo o silêncio lacunar em sua literatura, pois evidencia sua perplexidade diante das novas transformações musicais decorrentes da indústria fonográfica. O autor não queria fazer coro com os passadistas, por isso que em *Macunaíma*, no episódio “Macumba”, a situação da música popular no Brasil está escamoteada de maneira artística e caótica¹⁵

A preocupação com o aspecto comercial da música popular apresenta-se como um tema secundário no autor, se considerarmos a totalidade dos estudos que compõem sua literatura musical e a dedicação dada a outras questões mais estruturais — que envolvem a definição e análise dos procedimentos de composição na música brasileira. Tanto que, em sua musicologia, Mário de Andrade focalizou fundamentalmente a dança cantada brasileira em seu aspecto melódico unilinear, o que é facilmente comprovado em qualquer de suas coletâneas de música. Isto pauta a maioria de suas análises, publicadas ou não, sua pesquisa de indivíduos não-urbanizados (compositores, improvisadores) e a busca de processos interessantes para serem reaproveitados em composições modernistas de “música séria”

Sua seleção na coleta dos objetos musicais a serem estudados implicava a exclusão das manifestações ligadas à indústria do lazer, pois estas eram polifônicas em vários sentidos, ou seja, modernas. Mário de Andrade cercava e tentava isolar, no sentido quase biológico, a essência da música nacional. No meio intelectual em que convivia, a visão primitivista da própria nação brasileira misturava-se às teorias etnológicas que surgiam. Nesse contexto, além de a indústria fonográfica ser uma novidade inapreensível por aquelas teorias (ou por quaisquer meios convencionais de análise e descrição do fenômeno cultural), o fonó-

15 A luta entre a música tradicionalmente popular e a música urbana e comercial é a chave para entender os personagens do pouco explorado episódio da “Macumba” em *Macunaíma*. Sendo que as categorizações estruturais da música (melodia, ritmo e harmonia) orientam as trajetórias dos três atores daquela ação—Ciata, Ogã e Polaca; esta análise desenvolvi na minha dissertação de mestrado (*Música em conserva: arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. São Paulo, 2002 — FFLCH, USP) e no artigo “Riscos no Fonógrafo: musicologia nos discos de Mário de Andrade”. In: TONI, Flávia (Org.) *A música popular na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Ed. Senac, 2004, no prelo).

grafo captava e reproduzia eventos sonoros que fugiam à apreensão da linguagem escrita, fosse prosa ou partitura.

O advento da gravação fonográfica (principalmente da gravação pelo sistema elétrico no final da década de 20) marca um grande salto nos meios de registro e divulgação da música, diminuindo seu aspecto técnico-formal e aumentando o aspecto propriamente sonoro. Esse modo de registro do som distancia-se enormemente da escrita (musical ou literária) ao mesmo tempo em que se mostra muito mais acessível para um grande público de ouvintes ou mesmo de músicos populares. A fonografia mesclava categorias estético-musicais (tais como erudita, semi-erudita, popular e popularesca) e estabelecia contatos entre estas, o que foi fundamental para a criação de novos procedimentos na música popular.

Mário de Andrade desejava o oposto, ou seja, encontrar antigos processos musicais nas manifestações populares brasileiras. Certamente esse desejo relacionava-se à busca de uma identidade nacional, objetivo muito valorizado pelos letrados daquele período, e a música industrializada desta maneira aparentava ser um empecilho a essa identidade nacional. Esta adversidade permeia as preocupações da literatura musical desse autor como um antiobjeto.

Sua necessidade de definir e pesquisar o brasileiro tinha um objetivo principal: criar procedimentos na música moderna nacional que a caracterizassem, destacando-a da totalidade das músicas chamadas eruditas. Este elemento caracterizante também seria modernizante, pois geralmente era transgressor de convenções formais indesejadas¹⁶

No *Ensaio sobre a música brasileira*, já estavam expressos os parâmetros para a valorização do nacional-popular:

Porém esse caráter [a harmonia] é muito pouco nacionalizador porque a música artística não pode se restringir aos processos harmônicos populares, pobres por demais. Tem que ser um desenvolvimento erudito deles. Ora esse desenvolvimento coincidirá

16 "Sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros culturais, o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem 'oficializada', acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular." (LAFETA, João Luís. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000, p. 22).

fatalmente com a harmonia européia. A não ser que a gente crie um sistema novo de harmonizar, abandonando por completo os processos já existentes na Europa.¹⁷

Nessa mensagem ao músico-leitor, Mário de Andrade mostra mais claramente a atitude que considera ideal para o compositor nacional: encontrar os processos melódicos populares que sejam interessantes para a polifonia moderna. Outro aspecto que sobressai é a idéia da harmonização popular como algo atrofiado, que não se desenvolveu e que para se desenvolver precisaria de um harmonizador erudito. Porém, os processos de harmonização e os harmonizadores existentes na música popular não serviriam como técnica musical nem como documento etnográfico. Esse posicionamento do autor no contexto pelo qual passava a música popular, principalmente a partir da década de 20 — com a organização de diversas orquestras típicas, orquestras de maxixe, orquestras de música nordestina, além das orquestras de tango e *jazz-bands* brasileiras — é bastante significativo das preocupações e debates pelos quais passava a crítica musical no período.

Para o etnógrafo Mário de Andrade, as fontes populares de polifonia, além de harmonicamente empobrecedoras, não representariam novidade nenhuma para os processos musicais de harmonização, pois demonstravam derivar da mesma estrutura consagrada à música culta ocidental.

Lápis em punho Mário de Andrade conduziu suas pesquisas etnográficas acompanhando o desenvolvimento tecnológico, e analisando como esta tecnologia influenciava a música do século xx, seja popular, étnica ou moderna. Isto levou, por exemplo, à idealização e criação de uma discoteca pública em São Paulo e a uma missão de pesquisas folclóricas que buscava músicas autênticas para serem gravadas e armazenadas nesta discoteca. O relato de Luiz Heitor indica um dos aspectos desta interação entre pesquisa musical e tecnologia:

Quando, em setembro do corrente ano, Mário de Andrade visitou a sala onde devia ser instalado o Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música, a fim de assistir à inauguração do seu retrato, pronunciou algumas palavras que con-

¹⁷ Ensaio. 1962, p. 49. Publicado separadamente na revista *Movimento*, ano 1, n. 2, p. 9, nov. de 1928.

sistiram a melhor lição dada, em todo ano escolar, aos jovens estudantes da minha classe de Folclore Nacional presentes a esse ato. Disse-lhes que ele não sabia nada; que se assombrava com o número de afirmações errôneas que avançara em suas obras; que jamais publicaria a coletânea de textos musicais que deveria constituir a sua anunciada *Na Pancada do Ganzá*, porque a gravação mecânica havia demonstrado quanto eram frágeis, para documentação, os textos colhidos em pauta, de lápis em punho.¹⁸

O avesso do folclore, como objeto de estudo e como manifestação, parece ser a indústria do entretenimento, que no ambiente musical dos anos 20 foi protagonizada pela indústria fonográfica — herdeira de toda a dança pública urbana que se internacionalizava. Mário de Andrade buscou na própria fonografia um caminho para enfrentar o que parecia ser o fim das manifestações populares tradicionais, usando contra a influência deletéria da industrialização da música o próprio fonógrafo — ao abandonar o lápis e criar uma discoteca.

Assim, pode ser possível criar associações entre dois fenômenos aparentemente desatrelados: a vertiginosa recharacterização da música popular nos anos 20 e o caudal de ensaios sobre folclore e coletâneas de melodias autóctones protagonizados pela literatura musical de Mário de Andrade.

Maurício de Carvalho Teixeira é doutorando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

¹⁸ *Revista Brasileira de Música*. Vol. IX, p. 11-2, 1943.