

MÁRIO DE ALDRADE E O FOLCLORE

Em 1944, num artigo publicado no "Correio da Manhã", do Rio de Janeiro, Mário deu-nos uma síntese maravilhosa sobre o que entendia por criação folclórica. Dizia ele: "Quando digo o povo cria, não quero afirmar que a coletividade dá à luz, em estado de agrupamento. Sempre é um indivíduo que dá à luz, mas seja ele popular ou apenas popularesco, ou mesmo, às vezes, erudito, o fenômeno da gestação da obra dentro dele é inteiramente determinado e fecundado pelas tendências, formas e processos já tradicionais no seu povo". Quanto ao documento musical, falara anteriormente em "A Música e a Canção Populares do Brasil", é verdade que se cria "sempre dentro de certas normas de compor, se manifesta sempre dentro de certas combinações instrumentais, cotém sempre certo número de constâncias melódicas, motivos rítmicos, tendências tonais, jeitos de cadenciar, que todos são já tradicionais, já perfeitamente anônimos e autóctones, às vezes, peculiares e sempre característicos do brasileiro. A melodia em seis ou dez anos poderá obliterar-se na memória popular, mas os seus elementos constitutivos permanecem usuais no povo, e com todos os requisitos, aparências e fraquezas do "tradicional". A esse respeito, ainda afirmou Mário, também, em "Origens do Fado", que aquilo que "realiza, justifica e define uma criação nacional folclórica é a sua adaptação pelo povo".

Sobre a ignorância que possuímos, e isto ainda hoje, do folclore brasileiro, escreveu em "Inquéritos sobre costumes paulistas": "Realmente ainda desconhecemos quais as danças populares mais espalhadas entre nós. Dizer, por exemplo, que o catoretê e o samba são das mais espalhadas, apesar de sua possível veracidade, é pura opinião pessoal. Infelizmente, não temos nenhuma certeza científica de qualquer espécie e isso tanto sobre o samba rural como sobre outra qualquer de nossas danças populares". Em relação a esse problema, disse muita coisa em diferentes ocasiões, como por exemplo, nos artigos "Vaqueiros e Cantadores" e "Folclore na Universidade". No primeiro desses, fazendo uma crítica ao esplêndido livro do nosso ilustre colega, Luís da Câmara Cascudo, escreveu: "A nossa literatura popular, por muitas partes, ainda está para ser estudada. Então o folclore, de qualidade verdadeiramente científica, é de produção miserável entre nós". No outro artigo, remói a questão, afirmando: "Mas o que penso é que quase toda a documentação folclórica que possuímos é muito desautorizada, amodorística na sua infinita maioria, pobre de esclarecimentos circundantes, anticientífica". Também escreveu no "Ensaio sobre Música Brasileira": "Pode-se dizer que o populário musical brasilei

ro é desconhecido até de nós mesmos".

Mas, porque razão? - Porque, êle mesmo aponta, "as poucas tentativas de alguns doidos, morrem depressa, desautorizadas, no meio da total incompreensão dos governos e de quantos podem e deveriam pagar. Porque Folclore, especialmente folclore compreendido em bases científicas custa dinheiro também. E só pode desenvolver-se frutiferamente nas organizações coletivas".

Em consequência disso, às-vêzes, "a gente pega numa coisinha de nada, num mesquinho berimbau, pensa que berimbau é gaita, quer estudá-lo, trabuca, queima as pestanas, para só acabar pagatinhando numa ipueira de hipóteses e escurecido em suas verdades".

Além da ignorância que temos do folclore brasileiro, outro grande obstáculo do estudioso da demopsicologia, entre nós, é o confusioismo existente na conceituação dos fatos folclóricos. A êsse respeito, diz Mário de Andrade em "Danças Iberoamericanas": "um dos martírios de quem se entrega a pesquisas mais ou menos sérias de folclore é a extrema evasividade, bem como a desnorteante multiplicidade de sinonímia, da terminologia popular. A nomenclatura musical e poética, então, chega às vêzes a desanimar, e dentro de uma só região bem circunscrita, um município, por exemplo, certas formas tomam nome diverso, ou um só nome designa formas diferentes".

Dedicando-se mais especificamente ao folclore musical, Mário em seus trabalhos ensina muita coisa boa para nós. Sobre a coleta dos fatos dêsse setor do "volkskunde", diz êle em "O Samba Rural Paulista": "Minha maneira pessoal de colher do natural estas peças foi o seguinte. Fixar texto e melodia até sabê-los decor, cantando-os mentalmente com os sambistas. E aplico muito a guardar o texto em primeiro lugar, fixando-lhe imediatamente as peculiaridades de pronúncia. Em seguida me aplico a reconhecer a identidade silábica dêsse texto dentro do ritmo-melodia. Feito isso está decorada a cantiga, e se não tenho mais dúvida, em geral me afasto com rapidez da bagunça, para que as hesitações textuais ou melódicas de um ou outro cantador menos desatento ou mais individualistamente inventivo, não venham perturbar em mim o que já está colhido, decorado e identificado. Me afasto porém, não muito para estar permanentemente em contato com o canto. Assim afastado, mas em contato sempre, é que escrevo". Quando escrevo a melodia, porém, "não faço nenhuma observação sobre a escolha de tonalidades", pois, "felizmente para mim, é sabido que isso não tem importância folclórica, porquanto o povo, que ignora a fixação de escalas num som determinado, canta suas escalas iniciando-as em qualquer som. O que importa não é o som em que a escala está iniciada, mas os graus utilizados nesta".

Em relação à coleta, Mário mostra indiscutível preferência pela que se faz por equipe. Depois de tecer considerações sobre as traições da coleta individual, ele escreve em "Folclore na Universidade": "Quando os recolhedores são dois, ou em maior número, se estabelece um policiamento natural, até mesmo uma espécie de ciúme e de rivalidade, que são utilíssimos. Um recolhedor controla o outro e está sempre lhe cortando as asas por demais voláteis da interpretação ou da franca escamoteação da verdade". Essa escamoteação nota-se muito em certos documentos de folclore musical, em que a visível correção fonética e mesmo sintática dos textos literários invalida, sob vários pontos de vista, o material recolhido.

Sobre o material folclórico, diz ele: "Alguns autores nossos, preocupados de folclore, tem classificado de boçais, sem sentido ou coisa parecida certas poesias cantadas nossas, côcos, sambas, etc". É uma prova de ignorância, "é não compreender a coisa folclórica. Não se trata aqui de poesia cantada, não se trata propriamente de poesia, mas de música. A música domina soberana. Como, porém, o instrumento usado para fazer música é a voz humana, a palavra se junta necessariamente, não à música, mas à voz humana, e a melodia é preenchida com palavras. E sempre palavras necessárias. Quero dizer: palavras congregadas em textos que, se a nós, vultuosos da inteligência lógica, nos parecem às vezes incompreensíveis ou de nenhum valor lírico, correspondem, no entanto, dentro da sensibilidade popular, negra ou brasileira, a necessidades profundas ou intensas, a tendências ou capacidades". E "se tecnicamente derivam da necessidade de pôr palavras para entoar vocalmente melodias, psicologicamente correspondem a valores de sensibilidade coletiva que, se não consigo admirar (e quem faz folclore não é espectador de artes!), me cabe a mim mesmo auscultar com paciência e estudar". "Todos os cantos aqui - refere-se Mário aos documentos publicados no seu trabalho "O Samba Rural Paulista" - são de uma perfeição fonética admirável quanto à emissão da pronúncia lá deles. Só a tonicidade periclita muito. Justo o contrário da canção erudita, em que os compositores fazem uma quebra tão danada da tonicidade das palavras e se despreocupam lastimavelmente dos outros requisitos da pronúncia".

Estudando o nosso folclore musical, em "Influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil", ele estabelece a diferença entre o nosso canto adulto e o de criança, dizendo: "Se no canto do adulto já criamos uma música bem étnica, a roda infantil brasileira como texto e tipo melódico permanece firmemente européia, e particularmente portuguesa. Se as melodias diferem e provavelmente já são originárias do Brasil, se muitas vezes já são movidas

pela característica mais positiva da rítmica brasileira, isto é, assim a síncopa do dois por quatro, é muito raro a gente encontrar, na roda infantil brasileira um documento já caracteristicamente nacional". "É fácil de reconhecer que não se deu entre as rodas portuguêsas e brasileira apenas coincidência melódica, porém, que a melodia brasileira é uma deformação da portuguêsas e conserva quase intacta a primeira frase". A única diferença é resultante da "distinção de psicologia étnica entre o português e o brasileiro. O "tu" português em geral substituímos pelo "você". O mesmo se nota nos documentos musicais, em que à franqueza decisória da tônica presente da melodia portuguêsas, preferimos subentendê-la, substituindo pela mediantes tonal". Além disso, no Brasil, a segunda frase da estrofe das rodas infantis "apresenta o movimento descendente em sons rebatidos, que é uma das constâncias danças melódica popular". Ainda devemos destacar que "nas rodas infantis brasileiras é comum esse processo de enconprir a cantiga pela junção de várias rodas", aliás, a mesma coisa que observamos nas danças dramáticas, como a congada, maracatu, bumba-meu-boi, pastoril, etc.

Determinando as constâncias da música folclórica brasileira, escreveu no artigo "Vaqueiros e Cantadores": "Por todos os estudos, pesquisas e estatísticas, que tenho feito nêsse sentido, posso garantir francamente, e provar, que a nossa música verdadeiramente popular emprega sistematicamente o maior, numa porcentagem assombrosa de vitória sobre o menor. E só em certas manifestações de origem ou fixação semiculta urbana especialmente a modinha, é que o menor aparece com maior frequência". Em outro trabalho, falando sobre a duração intermina e monôtona de certas formas do nosso populário, diz ele que nem sempre esse fato é exclusivamente causado por "textos historiados, baladas, romances". Às vezes, "deriva exclusivamente do caráter tonal da música. O texto pode ser muitas vezes curtíssimo, as condições tonais da melodia, a fuga da tônica é que provocam a repetição interminável".

Ao analisar o lundu de Cândido Inácio da Silva, "Lá no Largo da Sé", também, entra em considerações sobre as constâncias de nossa música folclórica encontradas nessa página. Além da síncopa do primeiro tempo do dois por quatro, como se o autor fôsse um "lunduzeiro do Segundo Império", observa aí "o emprêgo da sétima rebaixada", "sem nenhum sofisma modulatório, em pleno maior". Quanto a outras características, escreve: "Ele parece que os nossos compositores deviam de estudar mais essa tendência pró recitativo de expressão prosódica, e pró ritmo livre, de muito documento popular brasileiro... Nas emboladas, nos côcos, nos desafios, nos preções, nos aboios, nos lundus e até nos fandangos, a gente co-

lhe formas de metro musical livre e processos silábicos e fantasistas de recitativo, que são normais por aí tudo no país". E prossegue: "Os diletantes da nossa música e os compositores, todos de grande incultura brasileira, o que querem é fazer escutar ritmos bamboleados de síncope. Isso é uma falsificação pueril da musicalidade nacional. Restringir a manifestação musical brasileira ao remelxo do maxixe, só por que é gostoso, é antes de mais nada uma cegueira. Resultado: a nossa música erudita, de caráter nacional, está se tornando duma monotonia rítmica obscecante".

Em relação ao folclore brasileiro, Mário de Andrade diz ainda muita coisa de interêsse no capítulo sobre "Música Popular Brasileira" de sua esplêndida "Pequena História da Música Brasileira", e nos excelentes estudos sobre "Os Congos", "A Mau Catarineta", "Origem das Danças Dramáticas Brasileiras", "As Danças Dramáticas no Brasil", "A Medicina dos Excretos", "Os Eufemismos da Cachaça", etc. E isso para mostrar, no terreno da música, que o artista brasileiro deve buscar no folclore as fontes de inspiração para as suas concepções eruditas. Mário compreendeu como nenhum outro, que a arte que não tem raízes folclóricas, populares, nunca terá consistência.