

**“O CARIOCA
PASSAVA A VIDA
MUSICANDO”
OU O CARIOCA
MURILO MENDES
E A MÚSICA
POPULAR
URBANA**

***ULISSES
INFANTE***

Resumo Este ensaio parte da constatação de que o lundu, o maxixe e o samba são referências freqüentes nos primeiros livros de poesia de Murilo Mendes — *Poemas*, *Bumba-meu-poeta* e *História do Brasil*. Tais referências são a parte mais visível de uma reflexão densa sobre a constituição e a importância da música popular urbana no mosaico das manifestações culturais brasileiras. O que Murilo Mendes pensou sobre a música das ruas pode ser proveitosamente relacionado com a contribuição recente de Hermano Vianna, Carlos Sandroni e André Gardel ao tema. **Palavras-chave** Murilo Mendes; música popular urbana; poesia moderna; síncope.

Abstract This paper stems from the perception that lundu, maxixe and samba are frequently mentioned in the first poetry books of Murilo Mendes — *Poemas*, *Bumba-meu-poeta* and *História do Brasil*. These references are the most visible element of a deep reflection on the makeup and the importance of the popular urban music in the Brazilian cultural manifestations mosaic. Murilo Mendes' ideas about popular music can be helpfully linked to the recent contribution of Hermano Vianna, Carlos Sandroni and André Gardel to the theme. **Keywords** Murilo Mendes; urban popular music; modern poetry; syncopation.

O mundo samba na minha cabeça. [Murilo Mendes]

1. Exclusão e rotulação Em 1959 foi lançada a recolha de poemas de Murilo Mendes, *Poesias 1925 — 1955*. A “Advertência” que abre o volume traz a data de novembro de 1956. Transcrevo aqui o momento em que o autor justifica uma decisão importante relativa à sua própria obra poética:

Excluí as poesias satíricas e humorísticas que compõem a *História do Brasil*, pois, a meu ver, destoam do conjunto da minha obra; sua publicação aqui desequilibraria o livro. O que se chamou de minha “fase brasileira” e “carioca” está suficientemente representado em algumas partes dos *Poemas* e em *Bumba-meu-Poeta*.¹

¹ MENDES, Murilo. *Poesias 1925 - 1955*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 5.

No final dessa mesma “Advertência”, Murilo informa:

Para esta edição revi inteiramente todos os textos, tendo também suprimido vários poemas que me pareceram supérfluos ou repetidos. Procurei obter um texto mais apurado, de acordo com a minha atual concepção de arte literária. Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo.

A “fase brasileira” e “carioca” já não cabia na “concepção de arte literária” do Murilo de 1956 — se ele a mantém suficientemente representada em algumas partes dos *Poemas* e em *Bumba-meu-Poeta* é porque, ao menos aparentemente, considerava importante que espécimes dessa fase sobrevivessem, ainda que como fósseis de uma prática poética superada. *Bumba-meu-Poeta* ainda não tinha sido publicado em volume — e talvez esse fato justificasse a opção de Murilo por esse texto em detrimento da *História do Brasil*. Talvez *História do Brasil* tenha sido totalmente rejeitado por ser mais longo, o que significa que o desequilíbrio que provocaria na edição de 1959 seria também quantitativo. E, principalmente, deve ter pesado o fato de *História do Brasil* constituir uma experiência mais radical da poética “brasileira” e “carioca” — dessa radicalidade tratarei mais adiante neste ensaio.

Poemas consistia num caso mais delicado, pois suprimir as partes “brasileiras” e “cariocas” desse volume significaria renegar parte da fortuna crítica construída a partir e em torno desse texto poético. Afinal, esse tinha sido o livro de estréia de Murilo — e a “carioquice” do poeta tinha sido um dos pontos sobre os quais Mário de Andrade, em seu hoje — e creio que em 1956 já quase — clássico ensaio “A poesia em 1930”, tinha embasado a análise favorável que *Poemas* lhe suscitara:

E de fato, Murilo Mendes, embora mineiro de nascença, é dono de todas as carioquices. E aqui lembro a contribuição nacional admirável dele. Impenetrável, visceral, inconfundível, há brasileirismo tão constante no livro dele, como em nenhum outro poeta do Brasil.²

2 ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1978, p. 43.

Exterminar toda a brasilidade e carioquice significaria para Murilo deitar fora uma parcela considerável do que ele mesmo significava (e continua a significar) como parte da tradição da poesia moderna brasileira. Ainda que Murilo tenha pagado tributo às preocupações formalizantes da Geração de 45 e tenha sabido incorporar a lição de João Cabral e de sua poética de engenharia verbal — a expressão “texto mais apurado” da “Advertência” e a leitura da produção muriliana desse momento demonstram isso —, a verdade é que ele já tinha uma história pessoal como escritor e já fazia parte da história da poesia brasileira. Suas novas concepções poéticas o fizeram renegar a *História do Brasil* — não o levaram, no entanto, a uma completa e radical eliminação de tudo o que era “brasileiro” e “carioca”. Ainda que não quisesse, Murilo era contemporâneo e também já era sobrevivente de si mesmo...

Na “fase brasileira” e “carioca” — rótulos que Mário lançou e que Murilo com pouco entusiasmo aparente endossou na dita “Advertência” — da poesia muriliana são muito freqüentes as referências ao que se pode chamar de música popular urbana brasileira. Essa constatação me levou a redigir este ensaio, que quer demonstrar como essas referências se articulam de forma a expressar um claro juízo de Murilo Mendes sobre a importância da música popular no conjunto das manifestações culturais brasileiras. Tal juízo provém, creio eu, não só de uma reflexão sobre a música popular, mas também da sua audição em momentos e formas privilegiados: melômano assumido, Murilo, ainda que tenha concentrado quase toda a sua atenção na música erudita, a ponto de escrever sobre ela a *Formação de discoteca* e vários outros textos (incluindo aí poemas) críticos, também dedicou algum espaço e importância em seu fazer literário às melodias e canções das ruas. Tal reflexão e tal audição — que se interpenetram e também até certo ponto se refletem uma na outra — constituem o que este ensaio quer levantar e analisar a partir de algumas relações que se podem estabelecer com algumas obras que investigam a formação e as características da música popular urbana do Brasil. Essas obras serão devidamente nomeadas ao longo da exposição que inicio agora.

2. “A poesia em 1930”, brasilidade, carioquice Em “A poesia em 1930”, artigo publicado inicialmente em 1931 e depois incorporado ao volume *Aspectos da*

Literatura Brasileira (cuja primeira edição é de 1943), Mário de Andrade analisa quatro livros de poesia (todos, obviamente, publicados em 1930): *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade; *Libertinagem*, de Manuel Bandeira; *Pássaro Cego*, de Augusto Frederico Schmidt e *Poemas*, de Murilo Mendes. Sobre *Poemas*, Mário de Andrade afirma que “historicamente é o mais importante dos livros do ano”. E avalia — cito novamente trecho já citado para melhor contextualizá-lo:

É inconcebível a leveza, a elasticidade, a naturalidade com que o poeta passa do plano do corriqueiro pro da alucinação e os confunde. Essa naturalidade, essa coragem ignorante de si, no Brasil, só seria mesmo admissível no gavroche carioca. E de fato, Murilo Mendes, embora mineiro de nascença, é dono de todas as carioquices. E aqui lembro a contribuição nacional admirável dele. Impenetrável, visceral, inconfundível, há brasileirismo tão constante no livro dele, como em nenhum poeta do Brasil. Realmente este é o único livro brasileiro da poesia contemporânea que sinto impossível a um estrangeiro inventar. Todos os outros, com maior ou menor erudição, maior ou menor experiência pessoal, qualquer homem do mundo teria feito. O que nos outros é fruto duma vontade, em Murilo Mendes, é apenas um fenômeno por assim dizer de reação nervosa.³

A molecagem carioca de Murilo se manifesta em sua naturalidade e coragem para confundir os planos do corriqueiro e da alucinação. Naturalidade, aliás, que é o ápice de uma série de qualidades que inclui também a leveza e a elasticidade. Murilo, pivete carioca nascido em Juiz de Fora, é dono de todas essas carioquices, segundo Mário, e daí resulta um brasileirismo constante, como o de nenhum outro poeta. E isso tudo é algo constituinte da própria índole de Murilo — é uma espécie de “reação nervosa”, “impenetrável, visceral, inconfundível”

O que Mário escreveu sobre os *Poemas* de Murilo em “A poesia em 1930” é reaproveitamento parcial de um texto anterior publicado no *Diário Nacional* em 21 de dezembro de 1930, com o título de “Murilo Mendes”. Nesse texto, Mário explicita com mais clareza em que consiste a “carioquice”:

3 Ibidem, p. 43-4.

Murilo Mendes são dois poetas. É mesmo extraordinário como ele é um dois. Tem nele um observador satírico e um Ariel maluco. *O que apenas une os dois poetas em Murilo Mendes é o carioquismo irreduzível do homem.* Murilo Mendes é mineiro de origem. Mas ninguém mais “carioca” do que ele. É que “carioca” não esclarece a origem de ninguém, é uma determinação psicológica. Nem são mesmo as pessoas nascidas no Rio de Janeiro que são cariocas. No geral “carioca” é muito mais o estaduano que vai prá cidade do emprego. *Aquele ar de farra sentimental que o Rio de Janeiro tem, faz o emigrante um “carioca” O que é o carioca? Leiam Murilo Mendes. O prazer da festa, a maldadinha sem malvadeza e tudo pelo amor.* A síntese é restrita por demais, reconhecimento, mas queria falar de Murilo Mendes e estou me perdendo.⁴ [grifos meus]

● carioca é “o prazer da festa, a maldadinha sem malvadeza e tudo pelo amor” Quem chega ao Rio de Janeiro se carioquiza sob o efeito do “ar de farra sentimental” da cidade. Esse modo de ser carioca que Mário identifica com tanta clareza em Murilo Mendes salta aos olhos com nitidez didática em alguns textos de *Poemas*. Um deles é:

FAMÍLIA RUSSA NO BRASIL

O Soviete deu nisto,
seu Naum largou de Odessa numa chispada,
abriu vendinha em Botafogo,
logo no bairro chique.

Veio com a mulher e duas filhas,
uma delas é boa posta de carne,
a outra é garotinha mas já promete.

No fim de um ano seu Naum progrediu,
já sabe que tem Rui Barbosa, Mangue, Lampião.

4 Idem. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 294.

Joga no bicho todo o dia, está ajuntando pro carnaval,
depois do almoço anda às turras com a mulher.

As filhas deles instalaram-se na vida nacional.
Sabem dançar o maxixe
conversam com os sargentos em bom brasileiro.

Chega de tarde a aguardente acabou,
os fregueses somem, seu Naum cai na moleza.
Nos sábados todo janota ele vai pro criouléu.
Seu Naum inda é capaz de chegar a senador.⁵

A dicção coloquial e marota — deliciosa nos comentários que permeiam a concisa narrativa da chegada e abasileiramento de “Seu Naum” (“logo no bairro chique”, “uma delas é boa posta de carne”, “mas já promete”, “inda é capaz de chegar a senador”) — e o elenco de referências culturais (jogo do bicho, carnaval, “turras com a mulher”, maxixe, aguardente, criouléu) constroem a cariquice, com seu “ar de farra sentimental”, que engloba “o prazer da festa, a maldadinha sem malvadeza e tudo pelo amor” Também se destaca no poema a seqüência “Rui Barbosa, Mangue, Lampião” — que sinteticamente caracteriza o Brasil da República Velha com sua capital onde convivem a oratória bacharelesca e a boêmia em contraste com o sertão do cangaço, já não tão distante depois de Euclides o ter escancarado para o país. E, para o que interessa a este ensaio, a referência ao Mangue⁶, ao criou-

5 MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 94.

6 Manuel Bandeira é quem nos informa:

“O Mangue teve então a sua grande época. Os primeiros anos da prostituição ali foram uma festa de todas as noites. Aquilo era uma cidade dentro da cidade, com muita luz, muito movimento, muita alegria, e quem quisesse conhecer a música popular brasileira encontrava-a da melhor nos numerosos cafés da Rua Laura de Araújo, a grande artéria! Que grupinhos de choro apareciam por lá, que flautas, que cavaquinhos, que pandeiros! Ovalle que o diga. As mulheres tinham toda a liberdade: mostravam-se em camisa de fralda alta e cabeção baixo nas portas escancaradas.” (BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, p. 478).

léu e ao maxixe⁷ é sinal de que Murilo Mendes via a música popular como um dado cultural significativo do cenário urbano que queria caracterizar. Dessas referências, pelo menos duas têm destaque no corpo do poema: o Mangue, equiparado em importância a Rui Barbosa e Lampião como traço identificador da nacionalidade; e o maxixe, que, uma vez assimilado em sua técnica dançarina, é tão importante para instalar-se na vida nacional quanto o saber conversar em “bom brasileiro”

Neste ponto, está conceituada com alguma clareza e evidenciada a “carioquice” que Mário leu em Murilo Mendes. Há um fato que torna essa leitura de Mário particularmente importante para o desenvolvimento deste ensaio: não muito tempo antes de publicar o artigo sobre *Poemas no Diário Nacional*, Mário havia publicado na mesma coluna um texto sobre Sinhô, aí chamado de “rei do samba que é realmente gozado”. A data é 11 de maio de 1929 — e Mário escrevia porque Sinhô fora a São Paulo apresentar-se:

Sinhô, autor de “Pelo telefone”, autor de “Jura”, está em S. Paulo, e de pinho em punho. Vai dar um recital com as obras dele, dizem, e será uma curiosidade satisfeita escutar Sinhô em carne e osso.⁸

Curiosa a atribuição de “Pelo telefone” a Sinhô... Ele sem dúvida foi um dos que reivindicaram a autoria do samba depois de Donga o ter registrado em 1917. O que não sei explicar é por que Mário havia decidido que ele era de fato o compositor da canção, que, desde que o pessoal lá da Tia Ciata protestou, parece ter incorporado uma condição insolúvel de litígio eterno. Aos olhos de um leitor de hoje, é também curiosa a denominação “recital”; hoje se diria “show” ou “acústico”. Note-se que Mário está sendo absolutamente coerente, pois no mesmo texto ele diz que Sinhô inventa “poemas cantados”

7 Cabe aqui lembrar que Carlos Sandroni, em *Feitiço decente : transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Ed. UFRJ, 2001) afirma que no início do século xx o maxixe havia assumido o posto de dança “nacional” por excelência — o que comprova por meio da citação de vários textos jornalísticos da época, como se pode verificar nas páginas 66 e 67 da obra citada.

8 ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Op.cit., p. 103.

Ao escrever sobre o compositor popular, Mário aproveitou para discutir questões relacionadas à brasilidade e à cariocidade. A citação a seguir é longa, mas muito útil para o que este ensaio pretende apurar:

Sinhô é poeta e músico. Do Brasil?. Me dá uma angústia atualmente imaginar em Brasil... É uma entidade creio que simbólica este país. Realidade, não me parece que seja não e quanto mais estudo e viajo as manifestações concretas do mito, mais me desnor-teio e, entristecer, não posso garantir que me entristeço: me assombro. Na verdade, na verdade este nosso país inda pode dar esperança de si... Mas é simplesmente porque arromba toda concepção que a gente faça dele. [...]

Porém, Sinhô se não é brasileiro, é carioca. Pouco me incomodo de saber onde nasceu. Sinhô é carioca na música e na poesia dele. [...]

Possui nos textos incomensuráveis que inventa aquela safadice pura com que o carioca fala em “catedrais do amor”. Agora já estou querendo me afastar do assunto mais uma vez porque minha experiência está gritando aqui dentro:

— O carioca não existe ou é o Brasil!

Essas maneiras sintéticas da experiência gritar são as mais das vezes muito falsificadas. De fato o carioca existe como entidade psicológica, muito embora de fato, sejam no geral muito menos cariocas os seres nascidos no Distrito Federal, que os brasileiros e estrangeiros atraídos pelo Rio de Janeiro. São estes, os que deixaram a consciência e o caráter na ilha de Marapatá⁹, os que fazem a entidade psicológica bem merecedora do qualificativo “carioca”

Mas será um erro grave porém, imaginarem que estou insultando o carioca por afirmar que ele deixou consciência, caráter e tudo na ilha de Marapatá. Deixou sim, mas foi no que esses valores psicológicos e morais são “em geral”, são ao mesmo tempo britânicos, fascistas, comunistas e republicanos do Brasil. O carioca é principalmente isso: uma ex-

9 No início do capítulo 5 de *Macunaíma*, “Piaimã”, Mário utiliza essa mesma imagem. Segundo Cavalcanti Proença, no *Roteiro de Macunaíma* (5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 151) “deixar a consciência na ilha de Marapatá, na foz do Rio Negro, para entrar nos seringais, é tradição bastante conhecida e Osvaldo Orico registrou-a em seu *Vocabulário*: ‘Na época da exploração da borracha dizia-se que todos que entravam seringais adentro deixavam a consciência na ilha de Marapatá e sem ela estavam aptos a tudo fazer para conseguir riquezas’ (Osvaldo Orico. *Vocabulário*, p. 166)”

periência do ser da qual a inteligência se fez simples espectadora. É o divertimento (aliás sem egoísmo) da inteligência que caracteriza especialmente o carioca. Se abandonou as forças psicológicas e os valores morais na ilha de Marapatá, abandonou-os apenas como reagentes. O que não quer dizer que os não possua ou readquirira, naquela parte em que essas forças e valores são resultantes ou concomitâncias naturais do ser biológico, não digo “racional” mas “superior”. O homem é o rei dos animais. E é por essa maneira da inteligência se comprazer curiosa com as reações naturais do ser superior, que há cariocas carioquíssimos e ao mesmo tempo admiravelmente nobres, admiravelmente providos de caráter, moral, etc. [...]

Mas junto disso ele conserva pra sempre, pra sempre o tornando perdoável, aquele riso da experiência divertida, aquela leveza de borboleta, ingenuidade originalíssima, esperteza defensiva que só mesmo os índios, as crianças e... os cariocas possuem. E a sensualidade. Quem for escutar Sinhô perceberá tudo isso nos poemas cantados que ele inventa. [...].¹⁰

São evidentes as aproximações que se podem fazer entre a carioquice de Sinhô e a de Murilo Mendes. “Safadice pura” “riso da experiência divertida”, “leveza de borboleta”, “ingenuidade originalíssima”, “esperteza defensiva”, “sensualidade” — conjunto que constitui um estado de espírito que independe do lugar de nascimento. Mário, ao ler um poema como “Família russa no Brasil”, deve ter logo pensado nos que deixam “a consciência e o caráter na ilha de Marapatá” para logo maxixarem nos criouléus do Rio de Janeiro. Contaminados pelo “ar de farra sentimental”, logo aderem ao “prazer da festa”, à “maldadinha sem malvadeza” e “ao tudo pelo amor” e passam a ostentar “leveza”, “elasticidade” “naturalidade”, “coragem ignorante de si” típica de “um gavroche carioca” Vivem “uma experiência do ser da qual a inteligência se fez simples espectadora”. Exercem “sem egoísmo” o “divertimento da inteligência” Cariocas. Carioquíssimos. Sinhô e Murilo Mendes.

Mário de Andrade saiu da leitura de alguns poemas de Murilo Mendes como tinha saído da audição de muitas canções de Sinhô: sentindo e ruminando carioquice e brasilidade. Essas aproximações me fazem suspeitar fortemente que entre

10 ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Op.cit., p. 103-4.

o Murilo Mendes da “fase brasileira” e “carioca” e Sinhô podem ser estabelecidas relações de alguma forma semelhantes às que André Gardel estabeleceu entre Manuel Bandeira e Sinhô em seu livro *O encontro entre Bandeira e Sinhô*:

As informações que temos a respeito do encontro entre Manuel Bandeira e Sinhô nos são narradas por Bandeira, de modo esparso, em algumas de suas *Crônicas da província do Brasil*. Na verdade, ocorreram alguns encontros factuais referidos com mais ou menos ênfase nestas crônicas escritas no Rio de Janeiro para jornais de outros estados. A idéia de centralizar em nosso trabalho estes encontros num encontro-chave guarda um sentido representativo que nos permitirá, basicamente, duas leituras, através das quais nortearmos nossa discussão: em primeiro lugar o diálogo temático-estilístico entre as obras poéticas dos dois autores, tendo como meio mais importante de comunicação a cultura popular urbana moderna, e, complementando e ampliando a questão, uma reflexão sobre o movimento contraditório de rarefação e demarcação de fronteiras dos espaços sócio-culturais cariocas nos anos 20 deste século, movimento no qual o diálogo se insere e pretende ser reflexo e refração.¹¹

Em seu trabalho, Gardel toma Bandeira e Sinhô como “representantes-símbolo” da “elite culta do país” e “das camadas pobres e médias urbanas”, respectivamente. A primeira estaria empenhada numa “revisão nacionalista em confluência com as vanguardas europeias de busca das *forças primitivas*, influenciadas pelas recentes descobertas das ciências etnológica e psicanalista, para investir uma expressividade artística”. A segunda, “por sua variedade étnica e artística, uma espécie de síntese das forças plúrais e *primitivas* da formação brasileira”. Os itálicos são do autor, que, com eles, dá destaque ao elemento de intersecção básico entre esses dois segmentos sociais.

Entre as obras de Bandeira e Sinhô, há, sempre de acordo com Gardel, “espaços dialogais possíveis”:

A reutilização do material significante disperso nas ruas, nas falas e cantos populares, influências estrangeiras, sem preconceito de qualquer ordem, apenas com o filtro de montagem de uma obra entendida como colagem, máquina lúdica e recriação, numa mistura

11 GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996, p. 25-6.

que exige antenas (filtrando e selecionando, reconcebendo e revitalizando o material criativo de outros estados e outras nações, circulante na cidade) e raízes (mergulho na tradição, e confecção inventiva dessa tradição, com sensibilidade moderna) bem sintonizadas, são alguns dos traços que definem em linhas gerais essas semelhanças, existentes ainda na forma de abordar esse material: coloquialidade, paródia, prosaísmo e sátira, entre outras.¹²

“Os traços que definem em linhas gerais” as semelhanças entre Bandeira e Sinhô — “a reutilização do material significativo disperso” da cultura popular urbana — e, principalmente, a “forma de abordar esse material” — “coloquialidade, paródia, prosaísmo e sátira, entre outras” — são, a meu ver, detectáveis também quando se aproxima o Murilo “brasileiro” e “carioca” do “rei do samba que é realmente gozado”. Num poema como “Família russa no Brasil”, como vimos, estão presentes muitos desses elementos. Se levarmos em conta que, na primeira edição de *Poemas*, de 1930, o verso “depois do almoço anda às turras com a mulher” era “depois do almoço dá surras enormes na mulher”, a possibilidade de aproximação se amplia ainda mais, pois Sinhô, no samba “Alivia estes olhos” (de 1920), indaga: “Eu queria saber por que é / Que este homem bateu na mulher / Que mulher engraçada e adorada / Que se acostumou com pancada”. Aliás, dar pancada na mulher é tema freqüentíssimo de sambas das décadas de 20 e 30...

Creio, no entanto, que um “diálogo temático-estilístico” como esse deva ser feito com cautela, por mais apaixonante que seja. A colagem de elementos de origens diversas, por exemplo, é, na poesia de Bandeira e de Murilo, um procedimento de vanguarda, uma pesquisa de formas de ser e dizer heterogêneas, reprocessadas num objeto estético que busca de alguma forma a representação da dinâmica social e do sem-número de fenômenos simultâneos que a constituem; em Sinhô, essa recolha e justaposição de elementos díspares a meu ver se deve principalmente àquilo que Carlos Sandroni chama de “forma de tipo ‘rapsódica’ dos primeiros sambas cariocas”, resultante da “agregação de várias melodias ou ‘motivos’”, como se lê na página 190 de *Feitiço decente*¹³. A paródia intertextual dos modernistas é, na maioria das vezes, um exercício de dessacralização e desvelamento bem-humorados de textos

12 Ibidem, p.28.

13 SANDRONI, Carlos. Op.cit.

— muitos deles paradigmáticos — de outros momentos estéticos e traz em si procedimentos críticos nada primários embutidos numa aparente leveza galhofeira; a paródia que Sinhô realiza em vários sambas me parece que se insere num filão popular ancestral de práticas satíricas em relação ao poder constituído, uma tradição de quase resistência por meio do humor e do deboche — aliás, é o próprio Gardel quem se refere a “Fala, meu louro” como “uma espécie de cantiga de escárnio sincopadamente malandra e deliciosa”. Em termos gerais, quero dizer que o instrumental analítico da teoria literária e os valores a ele inerentes podem até aparentemente ser capazes de descrever as questões de uma estética como a do samba carioca dos anos 20, mas o que parece constituir uma similaridade tem origem e significado muito diverso em cada caso — e a verificação dessa origem e desse significado não me parecem instâncias desprezíveis para se alcançar uma compreensão mais acurada (ou pelo menos menos obscura) dos fatos e processos culturais e sociais. Por isso, análises de cunho etnomusicológico, como a que Carlos Sandroni faz, são, a meu ver, capazes de expor com mais precisão a rede de relações sócio-culturais subjacentes à poética do samba carioca.

Aproximar Bandeira e Sinhô, Sinhô e Murilo, como fizeram Gardel e Mário (talvez fosse melhor dizer “como fiz eu em nome de Mário”), revela, a meu ver, a contaminação que o trabalho poético desses três criadores sofreu de um mesmo processo social: em todos eles, a construção de uma identidade coletiva a que se deu o nome de carioquice se manifesta, seja num mundo representado em matéria poética (como em Bandeira e Murilo), seja como discurso cancional “autêntico”¹⁴, voz que se (auto)define como legítima enunciadora de um tipo social que, na verdade, está a ganhar contornos mais definidos nesse mesmo momento. Nesse sentido, julgo im-

14 Uso “autêntico” aqui entre aspas, obviamente como forma de relativizar o termo. O que tenho em mente, na verdade, é o que diz Muniz Sodré sobre as letras de sambas tradicionais e o modo como constituem “um discurso transitivo”: “Em outras palavras, o texto verbal da canção não se limita a *falar sobre* (discurso *intransitivo*) a existência social. Ao contrário, *fala* a existência, na medida em que a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica (a utopia é também uma linguagem de transformação) do mundo - em seu plano de relações sociais.” (SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 44-5). Sinhô, portanto, poetizaria o seu próprio mundo social e cultural ao compor, Bandeira e Murilo poetizariam sobre esse mundo social.

portantes todas essas aproximações, pois, cada um a seu modo, Sinhô, Bandeira e Murilo — e também Mário, Oswald, Ribeiro Couto, Donga, João da Baiana, e, num momento imediatamente posterior, Noel Rosa¹⁵, Ismael Silva, Wilson Batista — estão participando da e ao mesmo tempo evidenciando a “invenção daquilo que até hoje é chamado de carioca, daquilo que acabou se transformando na *cara* da cidade”, como afirma Hermano Vianna no prefácio ao livro de André Gardel.

É Hermano Vianna, aliás, quem, no livro *O mistério do samba*, desenvolve um percurso muito consistente para mostrar como o samba passou de um gênero musical entre tantos (“polcas, valsas, tangos, mazurcas, *schottishes* e outras novidades norte-americanas como o *charleston* e o *fox-trot*”, além dos “nacionais” “maxixe, modas, marchas, cateretês e desafios sertanejos”) à condição de “música brasileira” por excelência. Tal reflexão também incide “sobre o movimento contraditório de rarefação e demarcação de fronteiras dos espaços sócio-culturais cariocas nos anos 20 deste século” de que fala Gardel. São encontros — como o de Sinhô e Bandeira, ou o de Sérgio Buarque de Hollanda, Prudente de Moraes Neto, Villa-Lobos, Luciano Gallet e Patrício Teixeira, Donga e Pixinguinha (a partir do qual Vianna desenvolve seu trabalho de pesquisa e decorrente argumentação) —, que, mais do que por terem ocorrido factualmente, interessam como evidências do contato (atrato e permeabilidade recíprocos) entre estratos sócio-culturais diferentes que, embora de forma não organizada explicitamente e muito provavelmente devido a motivações bem diversas, investiam suas energias na criação de um paradigma de Brasil moderno. O processo de construção da carioquice (carioquice que, como vimos, num certo momento, Mário de Andrade aceita como uma das formas de a “brasilidade” manifestar-se) incorpora o e ao mesmo tempo participa do processo de “invenção do samba como música nacional”:

15 Noel Rosa, aliás, com cujas canções Davi Arrigucci Jr. relaciona a poesia de Murilo Mendes em *O cacto e as ruínas*:

“[...] Murilo rebenta as molduras tradicionais do idílio suburbano carioca, deixando-o solto no espaço e bagunçando-o até o atordoamento com sentimentos modernos muito misturados, freqüentemente inconfessáveis, mas que sempre acabam confessando nas formas irônicas e irreverentes de seu lirismo despachado. / Às vezes parece evocar ainda o universo afim do samba carioca, na ‘força bruta’ com que trata a amada em clima de lirismo irônico-claudicante à maneira de Noel Rosa [...].” (ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas*: a poesia entre outras artes. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000, p. 102)

O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o “morro”). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas — e até mesmo um embaixador norte-americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical e de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, “autêntico”, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização.¹⁶

Em *Poesias*, aliás, o maxixe e o samba parecem dividir a condição de expressão musical “autenticamente” carioca. Escritos entre 1925 e 1929, esses poemas indecidem-se entre os dois gêneros musicais. De um outro ponto de vista, pode-se pensar que os poemas tematizam a própria indefinição da década de 20, período de construção daquilo que, na década de 30, passaria a ter contornos mais definidos, com a fixação do samba como “música nacional brasileira” por excelência. E também como a forma de expressão “por excelência” da “carioquice” dos “cariocas”. Nestes dois momentos do mundo carioca poetizado, maxixe e samba convivem:

MARINHA

A esquadra não pôde seguir pros exercícios
porque estava nas vésperas do carnaval.
Os marinheiros caíram no parati
e nos braços roliços e cheirosos
de todas as mulatas que têm aí pela cidade.

A esquadra tornou a não poder seguir
porque era depois do carnaval,
a turma se sentia mal depois do carnaval.

16 VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / UFRJ, 2002, p. 151.

Dava uma preguiça tamanha na guarnição
que o almirante resolveu não fazer nada.

Depois de muita mangação a esquadra foi-se embora
com bandeirinhas, dobrados pacholas tocando no cais,
mas o pessoal caiu de repente no maxixe.
O Minas e o São Paulo pararam no alto mar,
deu cerração, foi a conta, a esquadra voltou.

O embaixador inglês foi no palácio do governo,
engasgou, falou na aliança dos dois países amigos,
acabou oferecendo dois mil contos pela esquadra.
O governo aceitou, mandou mil pros órfãos turcos,
com o restante deu um bruto baile depois caiu na vadiagem.¹⁷

NOTURNO RESUMIDO

A noite suspende na bruta mão
que trabalhou no circo das idades anteriores
as casas que o pessoal dorme comportadinho
atravessado na cama
comprada no turco a prestações.

A lua e os manifestos de arte moderna
brigam no poema em branco.

A vizinha sestrosa da janela em frente
tem na vida um camarada
que se atirou dum quinto andar.
Todos têm a vidinha deles.

¹⁷ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Op.cit., p. 27-8.

As namoradas não namoram mais
porque nós agora somos civilizados,
andamos no automóvel gostoso pensando no cubismo.

A noite é uma soma de sambas
que eu ando ouvindo há muitos anos.

O tinteiro caindo me suja os dedos
e me aborrece tanto:
não posso escrever a obra-prima
que todos esperam do meu talento.¹⁸

Em “Marinha”, a esquadra nacional mantém-se “ancorada” no parati e nos braços sedutores das mulatas — é quase carnaval. Depois do carnaval — “ — ai, que preguiça...” — a esquadra permanece onde está. “Depois de muita mangação a esquadra foi-se embora”, mas “o pessoal caiu de repente no maxixe” e então “foi a conta”, a esquadra acabou voltando e sendo vendida à Inglaterra. Com o dinheiro da venda, o governo fez uma doação aos órfãos turcos, “deu um bruto baile” e “depois caiu na vadiagem” Há um conjunto de fatores carnalizantes que põem a pique o projeto da elite de ter uma armada e transformam o governo numa pândega. O maxixe é um desses elementos “dissolventes”, um contagioso sacudir do corpo que aprisiona a vontade e a direciona aos prazeres da festa — e não aos exercícios navais ou ao trabalho. O poema, ao referir-se aos navios “São Paulo” e “Minas Gerais”, sugere-me uma referência sutil à famosa aliança política “café-com-leite” que dominava a República Velha — e “Marinha” assim seria uma apreciação debochada do governo republicano, que ensaiava medidas pretensamente civilizatórias para a nação, mas deixava-se contaminar pelo “ar de farra sentimental” e terminava por cair na “vadiagem”

Já “Noturno resumido” me proporciona reflexões bem diferentes. O *Dicionário Aurélio*¹⁹ diz que “noturno” é um “gênero de composição para piano, de caráter melan-

18 Ibidem, p. 89.

19 FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira [1975].

cólico e sonhador, em andamento vagaroso, e que foi criado por John Field (1782-1837) e desenvolvido por F. Chopin (1810- 1849) e G. Fauré (1845- 1923)” O poema de Murilo é um texto que se pode relacionar a esse conceito de “noturno” — é um texto melancólico, no qual o eu lírico divaga na noite “que trabalhou no circo das idades anteriores”. O texto dispõe uma seqüência de “motivos”: o poema que é sem ainda ser no qual brigam “a lua e os manifestos de arte moderna”, a vizinha sestrosa e seu drama pessoal, namoradas que não namoram em uma época civilizada em que se anda de automóvel “pensando no cubismo”. Na noite que “é uma soma de sambas” que se ouvem há muitos anos, o poema, ou melhor, a obra-prima esperada por todos não é escrita — culpa do tinteiro que caiu e sujou os dedos do artista. A noite urbana e seus anônimos, o poeta que medita sua arte e seu tempo, a música popular e sincopada que, em última análise, ressoa do fundo da e se confunde com a própria noite, aparecem num texto poético decalcado de uma forma musical erudita. Murilo cunha uma forma poética meditativa e de ambientação noturna, em que elementos do cotidiano e divagações estéticas coexistem tranqüilamente. A “cama comprada no turco a prestações” e os “sambas” estão ao lado dos “manifestos de arte moderna” e do “cubismo” num “noturno” escrito numa linguagem coloquial que incorpora construções como “as casas que o pessoal dorme comportadinho”, com sua omissão da preposição antes do relativo e seu diminutivo afetivo. Erudito e popular, discussões estéticas e cotidiano se interpenetram numa unidade híbrida. Dessa unidade, a música participa na forma erudita que subjaz ao texto poético, na forma popular urbana que é a própria noite (“uma soma de sambas”)...

3. Noites cariocas, reflexões sobre a música e mais “encontros sócio-culturais” “Noturno resumido” é uma composição poética que se constrói a partir da recíproca permeabilidade entre erudito e popular e entre “elevado” e “barnal”. Essa permeabilidade e essa coabitação estão de novo presentes noutro poema que tematiza a noite do Rio de Janeiro:

NOITE CARIOCA

Noite gostosa de São Sebastião do Rio de Janeiro
tão gostosa

que os estadistas europeus lamentam ter conhecido tão tarde.
Casais grudados nos portões de jasmineiros...
A baía de Guanabara, diferente das outras baías, é camarada,
recebe na sala de visita todos os navios do mundo
e não fecha a cara.
Tudo perde o equilíbrio nesta noite,
as estrelas não são mais constelações célebres,
são lamparinas com ares domingueiros,
as sonatas de Beethoven realejadas nos pianos dos bairros distintos
não são mais obras importantes do gênio imortal,
são valsas arrebetadas...
Perfume vira cheiro,
as mulatas de brutas ancas dançam o maxixe nos criouléus suarentos.

O Pão de Açúcar é um cão de fila todo especial
que nunca se lembra de latir pros inimigos que transpõem a barra
e às 10 horas apaga os olhos pra dormir.²⁰

○ Rio hospitaleiro a todos recebe com simpatia e sensualidade. Na gostosura da noite carioca, “tudo perde o equilíbrio” tudo adquire um ar caseiro: as “constelações célebres” viram “lamparinas com ares domingueiros”. E “as sonatas de Beethoven realejadas nos pianos dos bairros distintos / não são mais obras importantes do gênio imortal, / são valsas arrebetadas...”. As mãos populares fazem os pianos soarem como realejos e arrebetam as sonatas eruditas, transformando-as em valsas. A esse movimento de “popularização” do erudito, acrescenta-se outro, que avança ainda mais: o do perfume que “vira cheiro” quando “as mulatas de brutas ancas dançam o maxixe nos criouléus / suarentos”. Mais uma vez, o que era índice de uma pretensa atividade civilizatória das elites — a adoção e difusão da chamada boa música erudita europeia — se dissolve quando as digitais populares se imprimem nas teclas dos pianos, gerando uma forma musical diferente, um produto cultural híbrido: a valsa arrebetada realejada ao

20 MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Op.cit., p. 96.

piano²¹. É uma nova música, resultado de uma metamorfose operada nas ruas e esquinas e nos subúrbios da cidade, semelhante à que sofre o perfume civilizatório das elites, quando se transforma no cheiro que, nos criouléus suarentos, a atividade dançante (mais uma vez o lúbrico maxixe!) das “mulatas de brutas ancas” (deusas da fertilidade gingante, vênus esteatopíguas remelexantes, sacerdotisas do erotismo concentrado em corpos ritmados?) emana.

Esta é, a meu ver, a reflexão muriliana sobre a música popular urbana brasileira: nela, o popular se esfrega no erudito, num atrito em que o músico das ruas e dos bairros menos nobres impõe sua musicalidade “intestinal” “autêntica” e empírica, com suas síncopes ancestrais, ao que a tradição musical européia lhe oferece como repertório. Assim se constituem as “valsas arrebetadas e realejadas ao piano” a partir das sonatas de Beethoven. E assim é, para um bem-humorado Murilo, a vida do músico brasileiro que opera essa metamorfose:

BIOGRAFIA DO MÚSICO

O guri nasceu no morro aniquilado de sambas
bebeu leite condensado
soltou papagaio de tarde
aprendeu o nome de todos os donatários de capitania
esgotou os criouléus da Cidade Nova
bocejou anos e anos no Conservatório

21 O verbete *valsa* da *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica* (3ª ed. São Paulo: Art Editora Publifolha, 2000) fornece várias informações que interessam de perto ao que estou expondo aqui:

“No Brasil, a primeira voga da valsa de salão deu-se com a vinda da família real portuguesa ao Brasil. Sigismund Neukomm — que viveu no Rio de Janeiro de 1816 a 1821 — deixou anotadas, no seu catálogo de obras, duas *Fantasias* a grande orquestra, sobre pequenas valsas de S. A. R., o príncipe D. Pedro. A partir de então, dá-se a popularização da valsa. Por influência desta, e para os fins do século, a modinha toma ritmo ternário. Através dos conjuntos de choro, a valsa tornou-se no Brasil um gênero seresteiro. Nos salões era gênero obrigatório para os aprendizes do teclado, e nas composições de Ernesto Nazaré aclimatou-se ao instrumento, guardando traços já sedimentados da criação musical brasileira. No início do séc. xx foi cultivada em salas de diversão e confeitarias” (p. 803)

não tirou medalha de ouro
coitado
porque não tinha pistolão
mais um astro que desponta no horizonte da arte nacional
botou sapato camuflagem terno de xadrez
casou com a filha do vendeiro da esquina
que parecia com Carlos Gomes
fez diversas músicas imitando o gorjeio dos pássaros
morreu vítima de pertinaz moléstia
que zombou dos recursos da ciência
ao enterro compareceram pessoas de destaque
citando palmas com sentidas dedicatórias
chegando no céu os anjinhos de calça larga e gravata borboleta
deram um concerto de ocarina onde figurava a oitava nota
e ele desmaiou de comoção.²²

Há nesse poema uma operação de soldagem de várias biografias de músicos — e essa operação não historia apenas vidas de indivíduos, mas a própria formação da música urbana brasileira. A origem do biografado é o morro extenuado pelos sambas; sua infância é alimentada por um produto industrializado, um índice da “modernidade” que o país teria alcançado (“leite condensado”); sua formação abarca os papagaios que empina, a escola que frequenta como uma formalidade, os criouléus da Cidade Nova (onde “as mulatas de brutas ancas dançam o maxixe”) de que extrai todas as possibilidades e anos e anos de bocejos tediosos no Conservatório. Antes de se tornar “mais um astro que desponta no horizonte da arte nacional” — assim mesmo, nessa linguagem estereotipada —, prova a experiência de ser discriminado por falta de “pistolão”. Ao despontar para o sucesso, traveste-se por meio de sapatos, camuflagem e terno xadrez. Como auge dessa ascensão pessoal e profissional, o casamento com a filha do vendeiro — um comerciante ligado à música erudita de uma forma muito particular, pois se parece com Carlos Gomes... — e a composição de músicas que imitam “o gorjeio dos pássaros” — a passarinhada se fez ouvir na música erudita

22 MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Op.cit., p. 90.

pré-nacionalista e nacionalista, que buscava a “cor local” e a exploração de possibilidades timbrísticas, e em composições populares, como o “Sabiá”, de Sinhô. O biografado sucumbiu a uma moléstia pernicioso, teve um enterro concorrido e, ao chegar ao céu, ouviu a sublime música das esferas executada por um conjunto de anjinhos que, vestidos como uma “orquestra típica” (à “Oito Batutas?”), tocavam ocarina.

Consultar a *Enciclopédia da música brasileira*²³ revela muito sobre esse poema. No verbete dedicado a Ernesto Nazaré, por exemplo, assinala-se que ele “nasceu na encosta do então morro do Nhéco (hoje morro do Pinto), na antiga Cidade Nova”. Já outro verbete informa que Calado, “o pai dos chorões do Brasil”, tocava “peças eruditas e música dançante em festas de família e bailes” antes de tornar-se “professor da cadeira de flauta do Conservatório de Música” e de morrer de meningoencefalite na epidemia que, em 1880, “assolava o Rio de Janeiro” Viriato, fica-se sabendo no verbete e ele dedicado, “estudou no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, com Calado, de quem se tornou grande amigo”. Foi “integrante da orquestra do Teatro Fênix Dramática” e “disputou com Duque Estrada Meyer a cadeira de professor de flauta do Imperial Conservatório de Música, não a conseguindo por haver preferido Sua Majestade o Imperador D. Pedro II mandar nomear a Duque Estrada. Faleceu no Rio de Janeiro, vítima de tuberculose pulmonar”, informa o *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*²⁴. Acrescenta ainda que, ao lado do túmulo de Viriato, “cumprindo o desejo manifestado pelos dois amigos, que queriam ser enterrados juntos, foram depositados os restos mortais de Calado”, trasladados da sepultura original em homenagem póstuma aos dois músicos. Anacleto de Medeiros, segundo a *Enciclopédia*, “matriculou-se no Conservatório de Música, onde foi contemporâneo de Francisco Braga — o do “Hino à Bandeira” e “Os lundus da marquesa”. É ainda a *Enciclopédia* que informa que Anacleto, “por volta de 1887, começou a ser mais constante como compositor, lançando principalmente polcas, valsas e xótis” e que “a Banda do Corpo de Bombeiros ficou famosa sob sua direção, tendo gravado alguns dos primeiros discos impressos no Brasil, a partir de 1902”

Eduardo das Neves, palhaço e cantor de circo, foi expulso do Corpo de Bombeiros “por freqüentar fardado as rodas de boêmios e chorões”, de acordo com a mes-

23 *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. Op. cit.

24 ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2001. Consulta pela Internet, no endereço www.bn.br.

ma *Enciclopédia*. Foi “uma das figuras mais populares de artista do início do século e um dos pioneiros a gravar discos no Brasil. Acompanhando-se ao violão em suas gravações, Dudu fazia vozes, sons, sendo o precursor do humor na música popular brasileira” Sua canção mais célebre é “A Europa curvou-se ante o Brasil”, com a qual “homenageou Santos Dumont em seu regresso ao Brasil, numa serenata histórica, realizada em 7 de setembro de 1903, em frente à residência do jornalista José Carlos Rodrigues, diretor do *Jornal do Comércio*, na rua Conde de Baependi, no Catete, onde o avião brasileiro estava hospedado. Também participaram dessa homenagem Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeiras, Chico Borges e Ventura Careca (violões), Mário Cavaquinho, Galdinho Cavaquinho, João Riper e José Cavaquinho (cavaquinhos), Irineu de Almeida e Alfredo Leite (oficlides), Passos, Geraldo e Filisberto Marques (flautas), Luís de Sousa (pistom), Licas (bombardino), Villa-Lobos (ocarina) e Sinhô, que, contando 15 anos na época, vinha à frente do grupo, segurando uma bandeira nacional”. Nessa homenagem, Villa-Lobos figura entre os músicos populares — mais um encontro sócio-cultural. Voltarei a ele mais adiante.

Essa longa exposição de retalhos de vidas pretende mostrar como a “Biografia do músico” é na verdade uma arqui-biografia do músico brasileiro de então, um artista que produzia sua obra numa zona imprecisa entre o conhecimento sistemático adquirido no Conservatório e o exercício de uma musicalidade “instintiva”, consolidada por meio de um tirocínio feito de contatos diretos e nutritivos com instrumentos, sons, outros músicos. Nessa mesma zona de imprecisão se misturavam estratos musicais derivados de tradições e de concepções diferentes entre si — e o resultado dessa condição de trânsito permanente são obras como as de Ernesto Nazaré, que do substrato popular em que foi gerada acabou passando à condição de música de concerto. Mário de Andrade, em conferência que fez sobre a obra de Nazaré em 1926, na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, e cujo texto foi depois publicado em *Música, doce música*, avalia:

É mais artística do que a gente imagina pelo destino que teve, e deveria de estar no repertório dos nossos recitalistas. Posso lhes garantir que não estou fazendo nenhuma afirmativa sentimental não. É a convicção desassomburada de quem desde muito ob-

serva a obra dele. Si alguma vez a prolixidade encomprida certos tangos, muitas das composições deste mestre da dança brasileira são criações magistrais, em que a força conceptiva, a boniteza da invenção melódica, a qualidade expressiva, estão dignificadas por uma perfeição de forma e equilíbrio surpreendentes.²⁵

Brasílio Itiberê, em citação de Vasco Mariz, assim se refere a Ernesto Nazaré: “[...] empregou nas suas composições uma ciência rítmica, uma beleza harmônica e uma tal riqueza de invenção melódica, que se tornou de fato o expoente máximo de nossa música popular e um autêntico precursor da música erudita de caráter nacional”²⁶. Cabe aqui ressaltar que Mário de Andrade, em artigo de jornal escrito em 1940 e depois publicado na segunda edição de *Música, doce música*, elogiou muito a conferência de Itiberê sobre Nazaré, pronunciada na Associação dos Artistas Brasileiros. Cito aqui um trecho que se relaciona diretamente com aquilo que Murilo chama da “valsa realejada arrebetada ao piano”. Depois de dizer que o estudo de Brasílio Itiberê é o que de melhor já se escreveu sobre Nazaré “pela contribuição histórica inédita” e “pela análise dos elementos constitutivos da arte entre popular e erudita do autor do ‘Bambino’”, Mário acrescenta:

Entre os numerosos problemas versados pelo conferencista, um dos mais importantes foi o estudo sobre a contribuição trazida para o desenvolvimento da dança do Rio pelos “pianeiros” cariocas. Não sei si esta palavra “pianeiro” é popular. Brasílio Itiberê empregou-a, com muito acerto, para designar esses executantes de música coreográfica, que se alugavam para tocar nos assustados da pequena burguesia e em seguida nas salas de espera dos primeiros cinemas. Realmente, como salientou com hábil acuidade o conferencista, esses artistas tiveram poderosa influência na evolução da dança carioca.

Gente semiculta, de execução muito desmazelada como caráter interpretativo, foram na realidade esses pianeiros os fatores daquela enorme mistura rítmico-melódica em que os lundus e fados dançados das pessoas do povo do Rio de Janeiro do Primeiro Império, contaminaram as polcas e havaneiras importadas. Como resultado de tamanha mistura, surgiram os maxixes e tangos que de 1880 mais ou menos foram a ma-

25 ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Op.cit., p. 124.

26 MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / INL, 1981, p. 95.

nifestação característica da dança carioca, até que o novo surto do samba dos morros os desbancou, com muito maior caráter e verdade popular.²⁷

A posição ambígua (talvez fosse melhor dizer anfíbia) da música de Ernesto Nazaré se assemelha à dos chamados chorões que o antecederam ou que foram mais ou menos seus contemporâneos. Se Nazaré se fez um vínculo forte entre popular e erudito, nacional e importado, esses músicos também o foram, também participaram “daquela enorme misturada rítmico-melódica”. Sobre eles diz o verbete “choro” da já citada *Enciclopédia da música brasileira*:

O choro foi o recurso de que se utilizou o músico popular para executar, a seu modo, a música importada, que era consumida, a partir da metade do século XIX, nos salões e bailes da alta sociedade. A música gerada sob o impulso criador e improvisatório dos chorões logo perdeu as características dos países de origem, adquirindo feição e caráter perfeitamente brasileiros, a ponto de se tornar impossível confundir uma *Polca* da Boêmia, um *Schottische* teuto-escocês ou uma *Walsa* alemã ou francesa, com o respectivo similar brasileiro, saído da inventiva desses chorões que se chamaram Calado, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Irineu Batina, Mário Cavaquinho, Sátiro Bilhar, Candinho Trombone, Pixinguinha.

Hermano Vianna, no prefácio do livro *Choro — do quintal ao municipal*, de Henrique Cazes, reafirma e expande essas idéias:

Do quintal ao municipal, sim, mas também de volta ao quintal, e assim sem parar, num movimento de ida e vinda (não se sabe ao certo qual é o território de “origem”) que confunde muitas noções preestabelecidas, como a de alta e baixa cultura, ou erudito e popular. [...] Puxo a brasa para a minha sardinha (e Henrique Cazes não tem nenhuma responsabilidade sobre este meu “juízo de valor”), para o que penso ser o traço mais interessante de tudo aquilo de vital que aconteceu e acontece na cultura carioca e brasileira: nem o Quintal, nem o Municipal. O melhor acontece “entre”, na possibilidade de ultrapassar as fronteiras rígidas que separam os vários mundos culturais, na tradução entre as vá-

27 ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Op.cit., p. 321.

rias linguagens musicais, na genial atuação de mediadores (entre-mundos, entre-linguagens) como Pixinguinha ou Radamés Gnattali, nos lançamentos mais recentes de um “Nó em pingo d’água”, de um Paulo Moura (com sua sintomática confusão urbana, suburbana e rural), de um encontro entre a Orquestra Pixinguinha e o grupo japonês Compostela (sob arranjos, não por acaso, de Henrique Cazes).²⁸

A presença de Villa-Lobos como tocador de ocarina na referida serenata em homenagem a Santos Dumont é um fato particularmente importante para a exposição que venho desenvolvendo. Sua participação nesse evento é mais uma demonstração de que Villa é um mediador “entre-mundos, entre-linguagens”, para empregar os termos de Hermano Vianna. Curiosamente, o instrumento que ele toca nessa ocasião é a mesma ocarina que os “anjinhos de calça larga e gravata borboleta” usaram no concerto em que “figurava a oitava nota”, ou seja, os coros celestiais (com alguma ginga e muita agilidade, acrescentaria eu) emitem sua música divinal por meio de um instrumento popular, o mesmo que se ouvia em grupos de chorões cariocas — no verbete do *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira* dedicado ao instrumento, aprende-se que

na história da MPB, a ocarina passou a ser utilizada a partir da criação do choro, em 1870, por Joaquim A. da Silva Callado e foi muito empregada pelas bandas militares e de coreto, especialmente depois da Banda do Corpo de Bombeiros, criada pelo maestro Anacleto de Medeiros.²⁹

O arquímusico biografado por Murilo parece ter encontrado no céu a recompensa pelos longos bocejos que sofreu no Conservatório.

Villa-Lobos desempenhou um papel vigoroso na incorporação do popular ao erudito, dando sua contribuição à continuidade de um projeto de investigação da música das ruas e dos sertões que havia sido começado pela geração de músicos eruditos que o antecedeu, de acordo com a lição de Vasco Mariz, como o de Brasília Itiberê da Cunha (tio do Itiberê citado há pouco), Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga (também já citado), Barroso Neto e Lu-

28 CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 12-3.

29 ALBIN, Ricardo Cravo. Op.cit.

ciano Gallet (que compareceu ao encontro-mãe do livro *O mistério do samba*³⁰). Esse processo foi alimentado por outros músicos, contemporâneos de Villa ou posteriores a ele (sempre seguindo a lição de Vasco Mariz): Lorenzo Fernandez, Frutuoso Viana, Brasília Itiberê (o próprio), Jaime Ovale, Heckel Tavares, Ernani Braga, Sousa Lima, Walter Burle-Marx, Francisco Mignone, José Siqueira, Luís Cosme, Radamés Gnattali, Waldemar Henrique, Vieira Brandão, Camargo Guarnieri. Uma das conseqüências desse processo foi a incorporação de muitos instrumentos populares à execução da música erudita — o que me faz pensar que a ocarina soprada pelos anjinhos também pode representar uma ampliação do repertório “celestial”, ou seja, o biografado encontrou no céu não um grupo de anjos-pixinguinhas, mas, como decorrência de um vetor de mesma direção mas sentido inverso, uma orquestra ainda acadêmica cuja forma de tocar se tinha deixado contaminar pela técnica e pela sentimentalidade desses anjos-pixinguinhas. De qualquer forma, o arquivímico biografado é um ser intermédio: suas performances ocorrem naquele “entre” sócio-cultural a que se refere Hermano Vianna no “Prefácio” ao livro de Henrique Cazes.

Essa leitura que proponho da “Biografia do músico” e dos demais poemas até aqui discutidos como uma reflexão poética bem-humorada sobre a interpenetração do popular e do erudito³¹ (e também do “nacional” e do “importado” e do “baixo” e do “elevado”) no processo de formação da música brasileira me foi primeiramente sugerida, aliás, por um texto escrito por Murilo Mendes a respeito de Villa-Lobos e que faz parte do livro *Retratos-relâmpago* (1965-1966):

30 VIANNA, Hermano. Op.cit.

31 José Miguel Wisnik aponta a Grécia como a origem dessa cisão. E acrescenta:

“Antecipa-se aí de alguma forma, na reflexão platônica, o traço separador entre o que será depois a música elevada na tradição européia, circulando na cadeia que vai do sagrado ao cívico e ao artístico (ligada também a uma ciência do som), e a festa popular pagã, a música dançante, carnavalesca ou não, que correrá à margem da história da música, vista muitas vezes como manifestação inferior (profana, desordeira e vulgar), embora interferindo às vezes sobre a primeira, com a sua vitalidade proteínica” (WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do livro, 1989, p. 95).

VILLA-LOBOS

Nasceu para a grandeza e variedade do trabalho-festa: para fazer explodir os ritmos do segundo Oswald de Andrade, grandioso e desordeiro povo brasileiro.

Mais de uma vez fui com ele e outros, homens maduros e mulheres moças, tascar balaço lá para os lados de Vila Isabel. Recordas-te, Dantinho, recordas-te, Di? Ai Jaime Ovalle e Evandro, ai Germaninha, Elsie! De charuto aceso nosso amigo integrava-se no brinquedo, ria, *veloce*, recebendo nas mãos, ao cair, enormes flores juninas de papel de seda. Saltava-lhe logo na ponta dos dedos uma melodia criança, dançante. Pois não escreveu Suzanne K. Langer que toda música é pura dança? Correndo Villa para o piano, recriava mais uma página do nosso cancionário: bem ambientada, dizia ele. Era na rua Dídimo e dispúnhamos então do *farniente*. Gostaríamos de perder muito mais tempo ainda. Ai Lucília!

Villa desponta do morro e da rua, de um corta-jaca de Chiquinha Gonzaga, um tango de Ernesto Nazareth, uma polca de Anacleto de Medeiros. Mas quantos outros ainda o instruem: Artidoro da Costa, Calut, Eduardo das Neves, Catulo Cearense. E os anônimos, os bem-aventurados anônimos fazedores de música não-oficial fluindo perene do populário: chorões, seresteiros, sambistas, marchistas que se ocultam na dobra dos tempos legendários da Tia Ciata.

Uai gente! A flauta, o cavaquinho, o violão. A modinha, a embolada, a serenata. O carioca passava a vida musicando. A cada um seu ritmo particular. Domina tudo a larga faixa do povo, uma categoria! Pelo menos uma categoria musical. Viva o carnaval que nos compensava do resto do ano inútil. Naquele tempo inexistia a máxima desafinação: a bomba atômica. Pessoas pré-industriais, quase prolongávamos a Arcádia, mal comparando.

Villa segundo Murici emprega todos estes instrumentos: o camisão, a tartaruga, o bambu, o tambi, o pio, o agogô. Ritmonova. Percute. Síncopa.

O Rudepoema. Uirapuru. As Cirandas. Mandu-Sarará. A épica dos Choros. Apare-

cem os Parecis: Nozaniná. Canide-Ioune. Ualalocê. Kamalalô. As Bachianas, com a participação de Bach e outros, assimilados ao modo brasileiro, “ambientados”. As Três Marias: Alnitah, Alnilam, Mintika. O Guia Prático de se conhecer o Brasil. Os jogos da nossa infância: Gude. Diabolô. Bilboquê. Peteca. Pião. Futebol. Soldadinhos de chumbo. Jogo de bolas. Capoeiragem. Uma duas angolinhas. Vai abóbora! O cravo brigou com a rosa. Carneirinho carneirão. A maré encheu. Na Bahia tem. Vamos atrás da serra calunga. Vamos ver a mula-sem-cabeça briga de galos briga de navilhas a lua dourada sua bênção.

Tudo o que nós nascemos, crescemos, cantamos, amamos, dançamos, respiramos, comemos, passa pelas ruas de Villa-Lobos. Pelas ruas de Villa-Lobos passa o passo do nosso desafinado, atormentado Brasil. Todo mundo passa. Quem dera que “bem ambientado”, e sem Bomba!³²

Mais encontros nas noites cariocas: Villa-Lobos comandava o grupo de artistas que iam para a musicalíssima Vila Isabel destroçar balões nas festas juninas. Com ele iam o poeta (e cantador diletante de “modinhas de Catulo”, segundo Bandeira) Dante Milano, o pintor Di Cavalcânti, o músico Jaime Ovalle, o jornalista e lingüista (e também violoncelista) Evandro Pequeno e as cantoras Germana Bittencourt e Elsie Houston. E Murilo Mendes, é claro. É ele quem indica que essas celebrações ocorriam no tempo em que Villa e sua então esposa Lucília viviam na rua Dídimo. É Vasco Mariz quem informa que esse era o endereço do casal por volta de 1920, época em que foi composto o “Choros n. 1”. Se levarmos em conta que Germana Bittencourt faleceu em 1931, temos aí a mesma década de 20 em que foram produzidos os *Poemas* como período em que Murilo ia junto com Villa e companhia “tasca balão”. E nesse mesmo período talvez tenham sido objeto de audição ou assunto de muita conversa os músicos populares, anônimos ou não, a que Murilo credita muito do que subjaz a Villa e o “ambienta” — músicos nomeados (ou não) no terceiro parágrafo do “Retrato-relâmpago” e cujas trajetórias estão sintetizadas, a meu ver, naquela “Biografia do músico”. O “Retrato-relâmpago” dedicado a Villa-Lobos é suficientemente claro e sensível na avaliação de todo esse

32 MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Op.cit., p. 1258-9.

mundo musical. Há nele achados poéticos como “fazedores de música não-oficial fluindo perene do populário: chorões, seresteiros, sambistas, marchistas que se ocultam na dobra dos tempos legendários da Tia Ciata” e quase-máximas como “O carioca passava a vida musicando”, que reafirmam num modo de dizer mais belo algumas idéias de Murilo Mendes sobre a música popular que já expus em outros pontos deste ensaio. O “encontro” entre esse texto e a “Biografia do músico” ilumina uma reflexão sobre a música popular urbana brasileira — e essa luz também recai sobre “A família russa no Brasil”, “Marinha”, “Noturno resumido”, “Noite carioca”

4. Uma história também musical do Brasil ou uma história também do Brasil musical A “fase brasileira” e “carioca” de Murilo Mendes apresenta ainda os textos de *Bumba-meu-poeta* e *História do Brasil*. Nesses livros, a música popular também ocupa espaço importante, reafirmando e expandindo o que os *Poemas* já haviam anunciado.

Em *Bumba-meu-poeta*, Murilo coloca o poeta como a vítima do sacrifício ritual encenado na dança dramática do bumba-meu-boi³³. Em seu texto, entre as vozes coletivas há o Coro de vitrolas, o Jazbande (grafado assim mesmo pelo poeta) e o Rancho Lira-do-Amor. O Coro de vitrolas comenta a beleza e a importância para o poeta de outra personagem, A Primeira Namorada. O Rancho Lira-do-Amor, com suas flautas, violões e cavaquinhos, saúda o poeta numa linguagem que sugere “catulices”, um pastiche insosso de chavões acadêmicos: “Salve, salve, vate ilustre / alma rara de safira / que o segredo da harmonia / guardaste na tua lira / de tão divinal poesia”. É o Jazbande que anuncia algo que interessa de perto a este ensaio:

33 Uma exposição bastante pormenorizada das características do bumba-meu-boi é feita por Oneyda Alvarenga no capítulo “Danças dramáticas” do seu *Música popular brasileira* (Porto Alegre: Editora Globo, 1950). Não aprofundei as possibilidades de interpretação que o emprego de uma forma poética baseada na estrutura do bumba-meu-boi oferece, porque quis concentrar minha atenção na linha da música popular urbana que percorre as transformações que produzem o samba a partir das síncopes-mães do lundu.

Seu dono da festa, aqui
chegamos meio atrasados.
Encontramos no caminho
um povão em desatino,
vai derrubar o governo.
Ao povo nos ajuntamos,
demos concerto pra ele.
Este povo não faz nada
sem auxílio musical.³⁴

Na década de 20, eram comuns os grupos musicais denominados *Jazz* (alguns exemplos citados por José Ramos Tinhorão em *História social da música popular brasileira*³⁵ são o *Jazz-Band* Brasil América, a Orquestra Ideal *Jazz-Band*, o *Jazz-Band* Sul-América, o *Jazz-Band* República e o *Jazz-Band* Caracafu). É o mesmo Tinhorão quem informa que nos

bailes do tipo gafeira, realizados em sobrados do Centro, do Catete e de Botafogo, onde se divertia o grosso da população negra e mestiça, as orquestras eram chamadas simplesmente de *jazz* e — segundo depoimento de Jota Efegê no livro *A cabrocha* — tocavam eles, em 1930, indiferentemente, sambas, maxixes, *fox-blues* e valsas.³⁶

Bumba-meu-poeta foi publicado pela primeira vez na *Revista Nova*, em 1932, com data de 1931 — o que mostra que Murilo estava colocando em cena um tipo de conjunto musical popular e urbano muito comum naqueles dias.

O Jazbande muriliano enuncia uma idéia que considero básica para o conjunto da reflexão sobre a música popular do Brasil desenvolvida até aqui: “Este povo não faz nada / sem auxílio musical”. Permito-me interpretar esse conceito de “auxílio musical” de pelo menos duas formas: a música auxilia o povo porque o ajuda a fazer o que tem de fazer e também porque lhe permite exprimir o que necessita ex-

34 MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Op.cit., p. 128.

35 TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

36 Apud VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Op.cit., p. 117.

primir. É expressão que age, ação que se exprime. Tudo isso com festa, alegria, humor, carnaval. Tudo isso levado para as páginas da *História do Brasil*, que, com seu modo irreverente e iconoclasta, revisita episódios e revê personagens, relendo-os em clave diferente daquela com que a historiografia oficial costuma interpretá-los, para empregar uma metáfora musical. Nesse percurso da História nacional, a todo momento surge a música popular:

1500

A imaginação do Senhor
Flutua sobre a baía.
As pitangas e os caju
Descansam o dia inteiro.
O céu, de manhã à tarde,
Faz pinturas de baú.
O Pão de Açúcar sonhou
Que um carro saiu da Urca
Transportando com amor
Meninas muito dengosas,
Umas, nuinhas da silva,
Outras, vestidas de tanga,
E mais outras, de maillot.
Chega um índio na piroga,
Tira uma gaita do cinto,
Desfia um lundu tão bom
Que uma índia sai da onda,
Suspende o corpo no mar.
Nasce ali mesmo um garoto
Do corpo moreno dela,
No dia seguinte mesmo
O indiozinho já está
De arco e flecha na mão,
Olhando pro fim do mar.

De repente uma fragata
Brotou do chão da baía,
Sai um velho de tamancos,
Fica em pé no portaló,
Dá um grito: “Bofé, vilões!
Descobrimos um riacho
E a fruta aqui é bem boa”
No mesmo instante o garoto
Lhe respondeu: “Sai, azar!”
Despede uma flecha no velho
Que olha pro índio mais velho
Cheiinho de barbas brancas.
Pensa que é Dão Sebastião,
Dá um tremor no seu corpo
E zarpou para Lisboa.³⁷

Essa bela cena edênica apresenta um anacronismo musical: um índio que, com uma gaita, “desfia” um “lundu tão bom” que é capaz de fazer uma índia sair da onda (onde simplesmente nadava ou da qual foi gerada, Afrodite em Pindorama?) e dar à luz um indiozinho — poderoso lundu esse que fertiliza e fecunda. Segundo Carlos Sandroni,

a palavra “lundu” (grafada às vezes também “londu”, “lundum” etc.) designa na música brasileira coisas diferentes, que são em geral consideradas como interligadas. Ela foi primeiro o nome de uma dança popular, depois o de um gênero de canção de salão e, finalmente, o de um tipo de canção folclórica.³⁸

Apesar de ser tradicionalmente descrita como uma manifestação de origem afro-negra, o lundu constitui, de acordo com Sandroni, uma dança crioula: a documentação histórica a seu respeito permite identificar suas mais remotas mani-

37 MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Op.cit., p. 143-4.

38 SANDRONI, Carlos. Op.cit., p. 39.

festações por volta de 1780, sempre com a participação de mestiços e brancos ao lado dos negros. Já o lundu-canção, sempre segundo Sandroni, apesar de ter sido associado à figura de Caldas Barbosa, que fez muito sucesso em Lisboa entre 1770 e 1800, só se fixou durante o século XIX como um gênero definido.

Essas datas reafirmam o anacronismo muriliano. Mas tal anacronismo não representa de fato um problema, pois a *História do Brasil* não se pauta pela precisão documental e cronológica, mas sim pela sátira, pela paródia e pela reinterpretação de dados culturais daquilo a que se costuma chamar nacionalidade. Além disso, o poema cria uma espécie de tempo mítico, pois é uma gênese à qual se acopla a chegada dos portugueses — o “índio mais velho” tocador de lundu é a um só tempo o herói-civilizador Sumé e Dão Sebastião. A chegada de Cabral faz de 1500 o ano da incorporação oficial do Brasil ao Ocidente. Mas aqui não havia um vazio cultural e demográfico: havia um Pão de Açúcar que sonhava um futuro, havia um povo que já possuía uma expressão musical poderosa. O lundu é, assim, identificado como a primeira forma de expressão musical do Brasil, e não interessa neste caso saber se de fato houve ou não houve lundus “indígenas”. Interessa, sim, que um estudioso da música popular como Carlos Sandroni começa a contar a história do samba (que, como vimos, assumiu a posição de música brasileira “por excelência”) a partir do lundu. Lá está ele, crioulo, na origem de todo um percurso que veio desembocar na música popular deste Brasil aqui...

Em muitos outros poemas da *História* a música popular comparece. “Fadistas versus Nassau” fala das “guitarras do Orfeão” cujas cordas “vão rebentaire”; “O mercado dos mascates” menciona “os sons das flautas vibrando”; “O alferes na cadeira” começa com os versos “Antes eu fosse Dirceu, / Vivesse aos pés da mulata / Desfiando o lundu do amor”; “Força do Aleijadinho” cria uma paisagem sonora: “Lá fora os lundus dos escravos/ Acordam a lua do sono”; “A mão do Domingos José Martins” reprisa *As cartas chilenas* e denuncia a prática da dança do umbigo em Palácio. “Serenata da dependência” menciona os lundus de D. Pedro I e de sua marquesa preferida. E é seguido pelo seguinte poema:

A PESCARIA

Foi nas margens do Ipiranga,
Em meio a uma pescaria.

Sentindo-se mal, D. Pedro
— Comera demais cuscuz —
Desaperta a barriguiha
E grita, roxo de raiva:
“Ou me livro d’esta cólica
Ou morro logo d’ua vez!”
O príncipe se aliviou,
Sai do caminho cantando:
“Já me sinto independente.
Safa! Vi perto a morte!
Vamos cair no fadinho
Pra celebrar o sucesso.”
A Tuna de Coimbra surge
Com as guitarras afiadas,
Mas as mulatas dengosas
Do Club Flor do Abacate
Entram, firmes, no maxixe,
Abafam o fado com a voz,
Levantam, sorrindo, as pernas...
E a colônia brasileira
Toma a direção da farra.³⁹

○ maxixe das mulatas dengosas abafa o fado. É a independência, proclamada por D. Pedro I num momento de desespero intestinal. O poema faz menção jocosa à composição do Hino da Independência, que, de acordo com a tradição, D. Pedro teria escrito ainda “no calor da hora”. E a identidade do novo país se afirma pela expressão musical: na *História do Brasil*, essa é a primeira menção ao maxixe, “primeira dança genuinamente brasileira”, diz a *Enciclopédia da música brasileira*. Murilo, que já havia feito questão de marcar a descoberta com o lundu, gênero matriz, vinca a independência com a marca sacudida e enérgica do maxixe.

○ último poema de *História do Brasil* é “O avô princês”, um texto longo que narra

39 MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Op.cit., p. 164-5.

como a família Pitangueira, que já “dera muitos titulares, / Ministros e senadores” “estava sem um tostão”. Para conseguir dinheiro para o carnaval, essa família decide vender os retratos dos avós, exatamente no momento em que “Lá fora passava um rancho / Cantando o samba da moda”. O comprador dos retratos foi um alemão, interessado apenas em suas molduras. Retiradas das molduras e enroladas, as telas se sentem abandonadas no fundo de uma gaveta, desenrolam-se e “retomam seus movimentos”:

Seguram nas baterias
E vão pelo bairro afora
Fazendo uma barulhada.
Se incorporam no rancho
“Arrepiados de Bangu”
Tomam emprestado pandeiros,
Reco-reco e dois violões.
Saltou o pires em cena.
Cai níquel que nem chuchu.
Improvisam fantasias
De baiana e dominó.
O mais metido era o avô,
Fantasiado de princês.
Dançava com muito garbo,
Evolui com harmonia,
Ao mesmo tempo com dengue
E com grande majestade.⁴⁰

Com o dinheiro arrecadado nessa função, os antepassados compram suas molduras de volta e se fazem outra vez retratos em sua antiga casa, “esperando a volta do carnaval”

“O avô princês” é uma narrativa alegórica. São os retratos dos antepassados que financiam o carnaval da família Pitangueira, brasileiríssima no nome (as pitangueiras)

⁴⁰ Ibidem, p. 192-3.

gas, em “1500”, descansavam em companhia dos cajus) e no amor às folias carnavalescas. Vendidos os quadros, desprezadas as telas, ocorre o maravilhoso: o que era pintura revira gente, se integra ao rancho, toca, canta, dança, emite síncofes e ganha dinheiro. E retorna à condição de imagem veneranda, marotamente esperando o próximo carnaval. O mais destacado (“metido”. diz gostosamente Murilo) desses foliões foi o avô, “fantasiado de princês”. Se se levar em conta que “princês” já tem, na acepção com que é usada no texto, o sentido de “fantasiado de príncipe”, pode-se construir uma interessante teoria sobre uma elite brasileira que vivia cotidianamente fantasiada e que, no carnaval, acrescentava uma nova fantasia à de todos os dias. Fantasiada todos os dias porque esta era uma terra em que a elite se instalou para dela extrair riqueza, tentando trazer para ela uma cultura postiça: brasileiros vivem no e do Brasil vestidos de europeus. Fantasiada no carnaval porque assumia então uma cultura que também não era a sua, a cultura popular: brasileiros “nobres” vestidos como os brasileiros pobres que se vestem de nobres para brincar.

O avô princês “Ao mesmo tempo com dengue / E com grande majestade” é, portanto, mais um encontro entre classes sociais e culturas de classes deste país. É a elite europeizante que ama o carnaval popular e a ele se integra (e dele tenta se apropriar com gana, pode-se acrescentar). É a mistura de elementos sociais e culturais de origens variadas, é um todo dinâmico e mutável que combina “dengue” e “majestade”. Desse todo é parte sonora e dançável o samba, que um dia foi maxixe, que um dia foi lundu. Essa é a história musical do Brasil, que a *História do Brasil* também conta. Essa também é uma história poética da música popular urbana brasileira, expressão que age, ação que se exprime.

A *História do Brasil* radicaliza o que os poemas “brasileiros” e “cariocas” de *Poemas e Bumba-meu-poeta* já haviam exposto como método poético: a dicção marota, a incorporação do coloquial, a paródia, o prosaísmo temático e estilístico. Radicaliza porque constrói um conjunto de poemas que têm unidade como reinterpretção irreverente do percurso histórico e cultural do país. E faz isso percorrendo uma ampla gama de atos e de falas, num levantamento complexo de fatos históricos, discursos sobre esses fatos e manifestações culturais envolvidas — como é o caso da música popular urbana, que se constitui concomitantemente à “construção da nacionalidade” — que o livro vislumbra como edificação de

uma “bagunça transcendente”, para usar uma expressão do próprio Murilo. É revelador que a música popular ocupe um papel tão nítido nessa reescrita da história brasileira: Murilo pensava a música popular na sua “linha evolutiva” e na sua complexidade de produto cultural resultante das permeabilidades que já apresentamos. E o pensava numa poesia de dicção antiacadêmica, uma quase-prosa de certa forma agressiva de tão afastada dos padrões mais correntes da poesia. Fiz menção neste ensaio, em alguns momentos, à síncope. O próprio Murilo fala dela quando “retrata” Villa-Lobos, que “ritmonova. Percute. Síncopa” Carlos Sandroni ensina que a palavra “síncope” designa as “articulações contramétricas”. A cometricidade e a contrametricidade surgem quando o ritmo confirma ou contradiz o fundo métrico, que é constante, continua a nos ensinar Sandroni. Penso que é possível ver na experiência poética “brasileira” e “carioca” de Murilo uma manifestação de contrametricidade na poesia — afinal, é uma dicção poética que também “ritmonova”, que “contradiz o fundo métrico”, se se pensa nas formas acadêmicas de poesia que o Modernismo de então ainda combatia. E essa contrametricidade ganha um interessante matiz quando se pensa que foi nela que Murilo falou da música popular urbana do Brasil, contramétrica “de raiz”

5. Outros Murilos também popularmente musicais Este ensaio delimitou como campo de análise a chamada fase brasileira e carioca da obra poética de Murilo Mendes e nela procurou identificar as referências à música popular urbana. A partir dessas referências, tentei demonstrar como Murilo expressou uma forma de pensar essa música popular urbana e sua importância no conjunto das manifestações culturais brasileiras em seus poemas. Era uma época em que os poetas pensavam, repensavam, ruminavam e tornavam a ruminar o Brasil, e Murilo colocou sua colher nesse “pensamenteio” todo — e nele também soprou sua ocarina.

Ao lado dos poemas que compõem esse campo de análise, Murilo produziu muitos outros em que a música popular urbana aparece integrada aos elencos de referências e imagens selecionadas e poetizadas. Em *Poemas*, por exemplo, há “Limites da razão”, cuja primeira estrofe diz: “Atrás do meu pensamento / os demônios destroem as meninas que eu gostei, / fazem com o movimento e o es-

pírito delas / um samba pros outros dançarem”. Na segunda estrofe, surge um “manequim vermelho do espaço”, figura que, de acordo com o que Murilo falou de sua obra em momentos posteriores da sua vida, foi colhida no primeiro De Chirico. Em *O visionário*, livro que reúne poemas escritos entre 1930 e 1933, mas só publicado em 1941 — e que nem Murilo nem a crítica costumam incorporar à “fase brasileira” e “carioca” —, são muitas as referências à música popular urbana. Há, logo no primeiro poema do livro, “Mulher em todos os tempos”, um anjo que toca saxofone (que de alguma forma se parece com a gaita demiúrgica do índio de “1500”). O *jazz-band* (grafado desta forma) surge em “O concerto” O maxixe reaparece em “A noiva” E assim se seguem mais *jazz-bands*, a “Caraboo”, sucesso carnavalesco de 1913, flautas, clarins de vitrolas, “as orquestras que se refugiaram nas vitrolas” ao longo de vários poemas. Em “Novíssimo Prometeu”, um dos poemas mais antologados de Murilo Mendes, há as “filhas do mar vestidas de maiôs, cantando sambas” “O filho do século”, ao despedir-se do mundo, despede-se também dos “sambas”. Em *Os quatro elementos*, livro de 1935, há “o último *fox-blue*” na “Anti-elegia n. 2” E o foxtrote de “O operador”. Nas obras poéticas posteriores, a música popular praticamente desaparece do elenco de referências culturais do poeta. Todas essas referências e também a súbita falta delas sugerem bons caminhos de investigação e análise. Algumas direções já foram apontadas pelo próprio Mário de Andrade, que incluía na carioquice de Murilo a facilidade com que ele misturava elementos dos mais variados planos, como ocorre em “Limites da razão” e “Novíssimo Prometeu”, citados acima. Outras existem, mas fogem às pretensões deste ensaio.

6. Um fim lá no começo Quando afirmei que Murilo elaborara seus juízos sobre a importância da música popular urbana a partir não apenas de uma reflexão, mas também da audição dessa música em momentos privilegiados, estava pensando no “Retrato-relâmpago” dedicado a Villa-Lobos, mas não apenas nele. Parece-me razoável propor, a partir da leitura desse texto, que Murilo e Villa (juntos ou não) costumassem ouvir àquela altura “música não-oficial” e que trocassem impressões e opiniões sobre ela. Isso me parece razoável, mas reconheço que o texto não afirma que isso de fato tenha ocorrido — e não encontrei até o momento nada que pudesse atuar como uma prova mais concreta dessa audição. Na ver-

dade, o momento realmente privilegiado de audição desse tipo de música — aquele que me levou a fazer aquela afirmação no início deste ensaio — não era exatamente esse.

Em *Formação de discoteca*, no capítulo dedicado a Villa-Lobos, Murilo afirma que

De fato, sinto na música de Villa-Lobos os elementos poderosos que ligam nossa psique à alma do próprio mundo: *os traços de parentesco pelos quais o Brasil se acha integrado numa vasta comunidade lírica, e que nos foram revelados na nossa infância, sob as espécies das cirandas, das modinhas, das serestas, das cantigas de trabalho, de ninar e outras; aqueles elementos de antiga herança cultural pelos quais nos ligamos a uma comunidade religiosa, cantante e dançante, elementos de transmissão de emoções, espantos e deslumbramento*, que fizeram Villa-Lobos, num extraordinário golpe de intuição, aproximar os motivos brasileiros dos de Bach, transfigurando-os e universalizando-os numa síntese para sempre famosa... Assim o nosso músico supremo resguardou *muitos dos valores permanentes do nosso passado e da nossa infância*, desprezando o entulho de uma tradição morta e liquidando com certas preocupações secundárias de folclore, mas servindo-se do folclore como um trampolim para superiores realizações.⁴¹ [grifos meus]

Os grifos que fiz já indicam que o que me interessa no trecho citado é o que Murilo deixa entrever de si mesmo: há, para ele, entre os países, “traços de parentesco” que formam uma “vasta comunidade lírica” Tais traços nos são revelados “na nossa infância” pela música folclórica e também pela música popular. Assim, integramo-nos a uma comunidade que canta e dança, experimentamos “emoções, espantos e deslumbramento” Nosso passado e nossa infância nos incutem valores permanentes. Para Murilo, a audição do repertório cancional folclórico e popular na infância é um ingrediente de muito peso na construção daquilo que no indivíduo o integra à comunidade mais próxima, que por sua vez está integrada à “vasta comunidade lírica”. Essa audição infiltra nos indivíduos “elementos de antiga herança cultural”, “emoções, espantos e deslumbramento” já codificados em linguagem e em forma de experimentar e de avaliar o experimentado. A importância que

41 MENDES, Murilo. *Formação de discoteca*. São Paulo: Edusp/Giordano/Loyola, 1993, p. 118-9.

Murilo confere ao papel formador e integrador da música na infância me parece estar na origem do impulso que o levou a refletir sobre a música popular urbana. Algo que me faz pensar assim é o fato de ele ter dado o nome de “O jogador de diabolô” à primeira parte dos *Poemas* — na qual estão muitos dos textos “brasileiros” e “cariocas” de que tratamos aqui.

Outro fato que me faz pensar assim é o capítulo “Isidoro da flauta” — o mesmo Isidoro do poema “Murilo menino”, de *Poesia liberdade* —, do livro de memórias *A idade do serrote*:

ISIDORO DA FLAUTA

Nasci coisando, nasci com a música. Recordo-me perfeitamente de ouvir o nosso Orfeu n. 1, Isidoro, flauteando na casa de meu pai, de Titiá e de Sinha Leonor, tendo eu três anos de idade; Mamãe Zezé pianolando e cantando, mais tarde soube, árias de Porpora e Caldara.

Um homem de ouvido afeito desde cedo à visitação da música não suporta o mesmo normal desafinamento, quanto mais o cliquetis de espadas e ruído de bombas.

Isidoro da flauta é, por acaso, preto. Fino; música é com ele; Isidoro flauteia a vida inteira; seu canto menor aplaca por instantes ódio, inveja, libidinagem, alguns trovões. Que idade tem Isidoro? É intemporal, como tantos da sua resistente raça. Não pacifista, antes pacífico.

Cheira a domingo, é a flauta de Isidoro da flauta que se aproxima, uma pequena festa levantada no eco, jasmims-do-campo orvalhando, o vácuo expulso, a evaporação da mágua, um sub-céu incorporado à curva do meu ouvido; segundo Rimbaud, um vento de diamantes.

No princípio quero pegar o som. Isidoro passa-me a flauta, é preta com uns enfeites prateados, reviro-a de todo o jeito, Isidoro cadê o som, responde: o som está escondido na minha boca e no oco da flauta mas eu aperto ele com as mãos; Isidoro ri, sadio, parece que tem 64 dentes, branquíssimos. Isidoro cadê o som? Isidoro sem dúvidas está mordendo o som. Corro para lá para cá, vejo um começo de incêndio no morro do

Imperador, julgo que o morro acendeu um fósforo. Cadê o som? Isidoro querendo me sossegar diz que o som correu para apagar o fogo mas vorta já.

Ninguém isola Isidoro da Silva da sua flauta. Não se diz mais: Isidoro, ou o preto Isidoro, se diz hoje e sempre Isidoro da flauta.

Lá das profundas da noite — rua perpendicular ao meu ouvido — vem a serenata andando, e eu com mãos acesas para pegá-la. Flauta, cavaquinho, violão. Não sei quem está no cavaquinho e no violão, só sei que Isidoro da flauta está na flauta. Ouço os pés da serenata chegando. Param de frente ao número 467 onde mora Dona Lucinda, viúva de porte majestoso, com seis filhas. A serenata será para todas, inclusive a viúva? Para as meninas garanto. Eu gosto da quinta, a Marilu, sonsa, atirada, sorriso moreno, que me aplica os olhos castanho-amarelados; a viúva costuma me dar beliscões, mas de simpatia. A serenata, passos vazios, afastou-se, reviro-me no travesseiro, nunca verei de perto o som, nem o tocarei. Por outro lado, segundo Gil Vicente, já vejo cousas que não vêm nem vão. Não ouço mais o tique-taque do relógio, penso, na certa foi dormir. O ouvido se me abruma; faz frio, tenho os dentes descobertos.⁴²

Murilo criança se constrói com árias e com o som da flauta do seresteiro negro Isidoro da flauta. Isidoro sopra no menino Murilo “elementos de antiga herança cultural”, “emoções espantos e deslumbramento”. Murilo, que, criança, quis pegar o som⁴³ e para isso investigou a flauta de Isidoro. Adulto, retornou à música de Isidoro e contou-a num belo texto ao qual não faltam delicadeza de sentimentos e de imagens (“uma pequena festa levantada no eco”, “um sub-céu incorporado à curva do meu ouvido”), sutilezas verbais como “máguia” — a mágoa que

42 *Idem. Poesia completa e prosa. Op.cit., p. 900-1.*

43 “O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não poder ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão. As suas propriedades ditas dinamogênicas tornam-se, assim, demoníacas (o seu poder, invasivo e às vezes incontrolável, é envolvente, apaixonante e aterrorizante). Entre os objetos físicos, o som é o que mais se presta à criação de metafísicas. As mais diferentes concepções do mundo, do cosmos, que pensam a harmonia entre o visível e o invisível, entre o que se apresenta e o que permanece oculto, se constituem e se organizam através da música.” (WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido. Op.cit., p. 26*).

se evapora como água, que é o que o orvalho é. E a percepção de que a música de Isidoro soava para ele, Murilo, “lá das profundas da noite”, lá do “Brasil profundo” de onde o negro lançou uma para sempre resistente, nítida e generosa síncope de tristeza, alegria.

Ulisses Infante é doutorando em Literatura Brasileira pela USP e professor da FAL — Faculdade de Alagoas —, em Maceió. Publicou *Textos: leituras e escritas*, 2000; *Do texto ao texto*, 1998; *Curso de Literatura de Língua Portuguesa*, 2002 [Scipione].