

Mário de Andrade e o dono da voz

Maria Elisa Pereira (UNESP)
e-mail: rtmep@ig.com.br

Resumo: Os textos sobre questões musicais de Mário de Andrade não se limitam a fornecer dados do folclore nacional ou indicações a propósito dos procedimentos de composição e de performance. Revelam algo mais que estética, história e teoria da música. Eles também são fonte de conhecimento a respeito do pensamento, das ideologias e das utopias do século XX. Nos textos que diretamente interessam ao cantor de música brasileira encontramos pistas sobre a função do cantor na visão deste poeta/professor/musicólogo paulistano.

Palavras-chave: canto; música brasileira; dicção; Mário de Andrade; estética; ideologia.

Mário de Andrade and the voice's owner

Abstract: Mário de Andrade's texts on music do not limit themselves to providing information about national folklore or indications about performance or composition. They reveal more than aesthetics, history or music theory. They are, as well, a source of understanding about the thought, ideology and utopias of the twentieth century. In those texts, of particular interest for singers of Brazilian music, we find clues about the role of the singer in the view of this poet/professor/musicologist from São Paulo.

Keywords: singing; Brazilian music; diction; Mário de Andrade, aesthetics; ideology.

1. Introdução

Nas últimas décadas, o cantor brasileiro passou a procurar uma formação musical mais sólida, indo às universidades em busca não simplesmente de um diploma, mas também do reconhecimento profissional. Nesse ambiente ganhou novas preocupações, como as questões levantadas nos cursos de estética, dicção, prosódia, fisiologia da voz etc. No entanto, entre as grandes dificuldades encontradas, parece que uma das maiores ainda é a de interpretar música brasileira.

Há explicações de toda ordem para isso: a carência de material impresso ou a qualidade das edições, a preferência dos currículos e dos mestres por outro tipo de repertório e a pouca demanda pela música erudita brasileira por parte dos nossos produtores musicais, são fatores que resultariam no desestímulo do aluno em aprofundar-se nesse repertório. Por outro lado, as exigências que esse material impõe ao cantor revelam a distância que há entre intérpretes e compositores: estes às vezes esquecem que escrevem para voz humana, com suas grandezas e limitações, e aqueles aparecem ter pouca ligação com a cultura do nosso país, preocupando-se mais com detalhes técnicos (como os da pronúncia), do que se empenhar em conhecer e se inserir nessa cultura.

Essa discussão é um pouco antiga, mas está longe de ter sido resolvida. Na primeira metade do século XX, ela ganhou importância na fala de Mário de Andrade; a questão, porém, encontrava-se atrelada à estética nacionalista por ele defendida. Numa época em que o país dava pouca atenção à teorização sobre o seu ofício artístico e musical, Mário Raul de Moraes Andrade (1893 - 1945) refletiu sobre estes assuntos de uma maneira bem própria, revelando sua visão sobre o fazer musical brasileiro e, em particular, sobre a performance do cantor. Esta atuação será aqui entendida bem amplamente, compreendendo desde as questões fisiológicas, psicológicas, artístico-musicais até aquelas referentes às suas idéias e concepções de mundo e aos seus

projetos pessoais e/ou políticos. Para tentar compreender como o autor abordou estes temas, procuramos realizar um estudo nos seus principais textos, nos apoando em alguns trabalhos recentes sobre esse polêmico intelectual paulistano, buscando neles elementos para tentar compreender qual a sua expectativa para o canto nacional e para a ação do cantor na história.

2. As sementes de 1922

Ano do Centenário da Independência. Nessa atmosfera, aconteceu de 13 a 18 de fevereiro de 1922 no Theatro Municipal de São Paulo, a *Semana de Arte Moderna*. Estes 80 anos que dela nos separam revelam que lá foram lançadas sementes fortes, que dão frutos até hoje: uns têm sabor de fruta de época, outros de fruta passa, de frutas em conserva ou de hibridismos. Sementes díspares que eclodiram juntas e tinham coisas em comum: a convicção da necessidade histórica de sua contribuição particular para as artes, a seriedade e o engajamento total do artista com seu produto artístico, fosse qual fosse seu posicionamento frente às mudanças que a sociedade vivia. Esse evento reuniu pessoas/obras de novos e diversos matizes ideológicos entrando em confronto com os representantes das antigas idéias.

Mário vivia num período de engajamentos e manifestos, onde arte e política andavam abraçadas. As idéias de pluralidade e aceitação das diferenças, que temos pelo menos como metas neste século XXI, apenas se esboçavam para ele, pois os projetos políticos de todos os matizes de sua época eram totalizantes, admitindo pouquíssimo espaço para a diversidade. Isso, mesmo para cidadãos paulistanos, vivendo na verdadeira Babel em que se transformou a capital do Estado de São Paulo devido à intensa e diversa imigração resultante do *Ciclo do Café*¹ - em apenas 50 anos, o número de moradores da cidade de São Paulo aumentou mais de 19 vezes, passando de 31.000 em 1872 para mais de 600.000 pessoas em 1922; e em 1940 esse número saltará para mais de 1.300.000 habitantes.

A música brasileira que se ouviu na *Semana de 22* foi principalmente a do compositor Villa-Lobos, mas foi também por força do poeta, professor e musicólogo Mário de Andrade que vingou no Brasil um fazer musical que se conhece como *nacionalista*. Sua obra abrange poesia, prosa, crítica, ensaios e cartas, destacando-se no cenário brasileiro não somente pelo volume e diversidade de títulos, mas principalmente pelas marcas profundas deixadas em nossa cultura. Poeta que em 1922 escandaliza com *Paulicéia desvairada* (e talvez até mais com sua introdução, o *Prefácio interessantíssimo*), e que em 1928 publica *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (obra em prosa que reafirmou seu lado mais revolucionário e inovador), o professor de Piano e de diversas outras disciplinas do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo lança, nesse mesmo ano de 1928, a base teórica que estabelece as normas para a feitura de uma música nacional (no sentido abraçado por Mário, e que revela seu lado mais conservador): o seu *Ensaio sobre a música brasileira* (ANDRADE, 1972), tido como "a" obra de referência para os compositores dessa tendência. Nele, além das práticas sugeridas para o exercício da composição, já se vislumbra o caráter persuasivo do autor diluído em meio às instruções técnicas.

Mário de Andrade foi uma pessoa importantíssima no meio cultural paulista, tendo nascido e vivido em ambiente propício ao exercício intelectual. Sua residência constituía-se numa espécie

¹ A abolição da escravatura coincide justamente com a intensificação da cultura cafeeira em São Paulo, impelindo os produtores a buscarem mão-de-obra estrangeira; esta cultura - que deslocará o eixo econômico e político para a região sudeste, criando uma nova aristocracia, a dos *Barões do Café* - será o fator do grande desenvolvimento do estado nesse período.

de universidade livre, onde seus freqüentadores (representantes da elite paulista, artistas e intelectuais) discutiam de tudo – vale lembrar que, à época, havia poucos institutos de ensino superior no país e que só a partir de 1934 começa a ser implantada a Universidade de São Paulo. Uma manifestação da influência exercida por Mário em seu círculo e um detalhe de seu estilo evidencia-se nos finais de seus trabalhos, onde freqüentemente diz reconhecer a pouca significância de sua obra, mas acreditar que ela pode ajudar outros pesquisadores de maior calibre. Esta postura final de uma pseudomodéstia contrasta fortemente com todo o tom do corpo dos seus textos, centrados principalmente nas suas experiências, opiniões e merecido prestígio. Pertence ao seu livro *Remate dos males*, de 1930, a frase que ajuda a compreender esta interessante personalidade: “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta [sic]” (ANDRADE, 1982, p.17). No *Ensaio*, encontramos outras bombásticas e conhecidas declarações, tais como: “Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte internacional ou estrangeira, si [sic] não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma **reverendíssima besta**” (ANDRADE, 1972, p.19, grifo nosso). Noutro trabalho seu, deparamos com mais um exemplar dessas frases de efeito: numa defesa de seus pontos de vista, ao comentar a opinião de alguns compositores de “que a adoção dos elementos folclóricos lhes entorpece a liberdade de expressão psicológica” [ele assegura:] “Ora, eu nego **de arma na mão** esta verdade mal afirmada” (ANDRADE, 1965, p. 114, grifo nosso).

Observamos uma espécie de transposição do estilo ficcional para seus documentos de combate estético, cujo público-alvo imediato (compositores e intérpretes, estudantes de música, etc.) ainda não estava muito habituado a uma forma mais acadêmica de conhecimento. Sempre são apresentados grandes volumes de dados, exemplos, descrições, catalogações, de acordo com a tradição positivista, valendo-se muitas vezes de formas simples de citação. Porém, quando em seguida o autor passa para a fase de análise desses dados, a conexão entre eles dá-se sobretudo por meio de sua percepção particular e de sua visão de mundo, culminando mais em veredictos do que em conclusões. Para nós fica a perplexidade de como tais escritos tão singelamente construídos podem ter influenciado tanto a toda uma geração de músicos; mas não podemos esquecer a influência pessoal que um pensador de seu porte exercia na sociedade.

Num país tão grande como o Brasil a língua portuguesa oficial aparece como elemento aglutinador das diferentes culturas e classes sociais. Mário constatou um conflito entre como se escreve (à portuguesa) e como se fala (à brasileira). Se isto já se apresentava como um problema no âmbito literário, maior ainda o era no musical, em se tratando de composições para a voz humana. No Brasil sonhado por Mário - um país resultante/mestiçado -, teria de haver ao mesmo tempo uma típica língua brasileira e também uma língua culta nacional, que traduziria os fenômenos dessa brasiliade. A busca de uma escrita em verso e prosa “em brasileiro” no campo literário, defendida por ele em todas as ocasiões possíveis - ver, por exemplo, o documento/testemunho de 1942 *O movimento modernista*, onde o autor descreve, entre outras coisas, sua batalha pela emancipação dos brasileiros da gramática portuguesa e sua decepção com os resultados dessa luta - e por ele mesmo aplicada em todos os seus textos, encontrou diversos obstáculos na *intelligentsia* nacional. Já seu complemento, a língua culta a ser usada nas canções e no teatro, teve como estratégia de implantação não o debate, o convencimento, mas uma norma técnica arquitetada num congresso, como veremos no item 7.

O número de títulos do autor sobre música é bastante volumoso, e aqui nos restringiremos a algumas obras anteriores a 1938, ano de sua partida para o Rio de Janeiro e início de uma fase difícil da sua vida. Percorreremos a seguir, num passeio cronológico, trechos de alguns textos

de sua autoria que diretamente interessam ao cantor de música brasileira, partindo do *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) no item 3, seguindo pelas *Modinhas imperiais* (1930) no 4, *Os compositores e a língua nacional* (1937) no 5, *A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro* (1937) no 6, até chegar às *Normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito* (1937) no item 7. Veremos como esta tentativa de impor uma norma geral, cujo assunto estava presente em gérmen desde o primeiro texto pesquisado, reflete bem a faceta doutrinária do homem que quis reinventar o Brasil.

3. Ensaizando a unidade nacional: o coral

Comecemos então pelo *Ensaio sobre a música brasileira* (ANDRADE, 1972), seguido à risca pelos compositores da escola nacionalista, publicado originalmente em 1928. No capítulo “Instrumentação”, Mário de Andrade adianta algumas idéias sobre o cantar nacional que aprofundaria posteriormente: ele crê que o timbre nasalado dos cantos nacionais decorre da herança indígena e até do tipo de instrumentação usada nos interiores e praias:

Talvez também em parte pela freqüência da cordeona (também chamada no país de sanfona ou de harmônica), das violas, do oficleide, por um fenômeno perfeitamente aceitável de mitemismo [...] a voz não cultivada do povo se tenha anasalado [sic] e adquirido um número de harmônicos que a aproxima das madeiras. Coisa a que propendia naturalmente pelas nossas condições climatéricas e pelo sangue ameríndio que assimilamos (ANDRADE, 1972, p. 56).

Acredita ser possível modificar nosso timbre natural, e com a ajuda dos professores de canto criar uma escola de canto brasileira, que apresente [...] peculiaridades étnicas de valor incontestável” (ANDRADE, 1972, p. 57). A diferença, detectada por ele, que há entre o timbre usado para falar e o escolhido para cantar será aprofundada nas suas obras posteriores, mas, em suma, pode-se dizer que o autor encara a nasalidade não como consequência simples da língua, mas também do estilo, dos instrumentos e dos conjuntos musicais por um lado, e de outro lado como consequência das heranças raciais brasileiras.

No capítulo “Ritmo”, o autor afirma a constatação de estar vivendo uma época musical de predominância rítmica, mas alerta para o que entende ser o principal problema da música brasileira da época, o da síncopa. Tentando compreender as contradições conceituais entre síncopa e contratempo, ritmo e rítmica que aparecem em diferentes momentos da obra de Mário de Andrade, como também essa insistência na psicologia racial, as observações de Achille Picchi nos revelam que, para Mário:

Asíncopa é dita de formação inconsciente. [...] O que Mário de Andrade pretende com “formação inconsciente” tem muito mais de influência psicogenética, cuja depuração advinda da convivência das raças de musicalidades que se fundiam, faz a inconsciência coletiva. A origem dessas idéias do inconsciente coletivo musical que o autor do *Ensaio* propõe não se deve a um junguianismo, como se poderia pensar, mas perde-se na intrincada floresta de justificativas psicológico-raciais em vigor naquele momento. [...] A grande descoberta, por assim dizer, no caso da síncopa [...] reside na diferença primordial entre execução e escrita da rítmica (não do ritmo); aliás, algo notoriamente conhecido sobre o código musical (PICCHI, 1996, p. 16).

Ao tratar das variedades formais do canto nacional, no capítulo “Forma”, Mário de Andrade descreve os cocos, desafios, fandangos, martelos, lundus, parlendas, pregões, cantos de trabalho, cantos rituais. Na sua opinião, as danças dramáticas em geral, e os reisados e cocos em particular, ofereceriam ao compositor/arranjador coral grande inspiração. Ele insiste no imenso valor social do canto coral, pois embora saiba por experiência pessoal que os músicos não são pessoas mais doces que as demais, afirma:

A música não adoça os caracteres, porém o coro generaliza os sentimentos. A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinconia [sic], a mesma ferocia [sic], a mesma sexualidade peguenta, o mesmo choro de amor rege a criação da música nacional de norte a sul (ANDRADE, 1972, p. 65).

Em seguida, usando como exemplo os ritos de boi, ele parece crer que o canto em comum faria com que pessoas das mais diferentes localidades, ao cantarem reunidas um arranjo sobre uma cantiga de boi, referente a uma região diferente da sua, expressassem seus bois originais, unidos num só coração. Ao se expressar assim, ele aponta para uma possibilidade de unidade nacional mediante uma atividade artística exterior ao cotidiano dos indivíduos - o canto coral.

4. Falando sobre o cantar: notas das *Modinhas imperiais*

No seu álbum de 1930, *Modinhas imperiais*, o autor incluiu um segundo prefácio chamado *Notas* (ANDRADE, 1980, p.12), onde discorre sobre cada uma das peças que ele recolheu e republicou. Na de nº 1, para a modinha **Acaso são estes**, ele adianta algumas indicações sobre um futuro estudo que pretende fazer sobre o que chama de canto artístico. Diz que:

[...] nós, os semicultos, não sabemos cantar em nossa língua. É invejável a naturalidade com que o povo ignorante fixou sua dicção cantada [...] é preciso que tenhamos definitivamente a coragem da nossa naturalidade (ANDRADE, 1980, p. 12).

Após constatar que os cantores eruditos cantam exatamente o que lêem (cantar seguindo a ortografia) ou carregando nos erres e esses (semelhante à dicção em italiano) ele propõe para o canto uma dicção próxima à da nossa fala. Mesmo tendo cursado Canto no Conservatório Dramático e Musical e tendo lá lecionado Dicção - além de Piano, Estética e História da Música - ele apresenta sugestões bastante discutíveis: por exemplo, na mesma página 12, quando ele indica a separação da palavra “são”, cantada em notas diferentes, em duas sílabas com o som de “sã-um” [sic]; ou quando propõe que se cante o artigo “o” com o som de “u” para passagens rápidas, mas com som de “o” quando se estender por tempos mais longos. Anos mais tarde, estas sugestões serão modificadas por ele mesmo no *Primeiro congresso da língua nacional cantada*.

5. Aspectos da composição para o canto brasileiro

Fábio Prado, Prefeito de São Paulo, convidou Mário de Andrade para participar de sua gestão. A partir de sua nomeação, em 1935, para Chefe da Divisão de Expansão Cultural e Diretor do Departamento de Cultura, Mário começa uma série de ações, como a criação da Discoteca Pública, das Bibliotecas Públicas, dos Parques Infantil, além de favorecer eventos culturais e científicos. Este texto, assim como os próximos dois que apresentaremos, foram feitos por ele para serem apresentados no *Primeiro congresso nacional da voz cantada* de 1937.

No seu trabalho *Os compositores e a língua nacional* (ANDRADE, 1965, p.43), Mário mostra em detalhes como deve e como não deve ser composta a canção brasileira, reforçando a concepção de música que já havia fixado no seu *Ensaio*. Ele constata que os compositores têm pouca afinidade com a fonética, a poesia e a declamação, e também com os ritmos nacionais, criando frases musicais que dificultam muito a arte do cantor. Analisa a obra de diversos compositores de várias épocas e estilos sugerindo possibilidades de melhorias até concluir que:

Os textos brasileiros em fonética brasileira ganharam enfim equilíbrio dentro da rítmica brasileira [... e que com] a nacionalização do *lied* brasileiro, Villa-Lobos, seus pares e sucessores se tornaram imediatamente muito mais plásticos rítmicamente, na língua de suas canções. A dicção botou corpo, unida, cheia, ao mesmo tempo que se enriqueceu muito de sutilezas e

carícias de ritmo (ANDRADE, 1965, p. 113 e 114).

Como bem observou DUARTE (2001, p.142) é numa de suas notas de rodapé, a de número 12, na página 113, que Mário deixa uma de suas grandes descobertas, posteriormente atestada pelos estudos fonéticos: ele percebe que nossa síncopa é diversa da européia não por tratar-se de acento rítmico/contratempo, mas por ser uma característica da nossa língua falada. A observância dos acentos das nossas palavras, principalmente das paroxítonas, seria fundamental quando da composição musical. Neste ponto, ele aprimora suas reflexões sobre a síncopa, já aludidas no nosso item 3.

Outro ponto interessante deste trabalho de Mário de Andrade refere-se à sua reafirmação do caráter racial do nosso canto, e que também já vimos em parte no *Ensaio*: baseado em seus estudos psicofísicos da gente brasileira, o autor discorre na p.116 sobre nosso coração (aspectos psicológicos) e nosso aparelho fonador (aspectos físicos). A música brasileira sofreria de um tipo de predestinação devido às suas raízes, devendo ser composta/executada como Mário julgava ser o mais apropriado. Pensando assim, Mário não deixa pedra sobre pedra nas obras dos compositores citados por ele; seu indisfarçável apreço pela obra de Camargo Guarnieri faz-lhe não perceber na canção *Impossível carinho*, tantas vezes por ele citada, diversos dos males que apontou nas obras de outros compositores. Mas ele vê-se obrigado a testemunhar:

Mas, si [sic] é certo que a canção contemporânea apresenta de qualquer forma um progresso quanto a ritmo, movimento e naturalidade geral de dicção, sob o ponto-de-vista [sic] fonético vimos sobejamente que a incúria permanece a mesma. É indefensável (ANDRADE, 1965, p.117).

Neste ponto do trabalho, ao justificar uma proposta de moção que não chegou a ser votada no evento, ele diz reconhecer que a ele "... mesmo **jámais** o problema se impusera, antes que o Departamento de Cultura tomasse a iniciativa deste Congresso" (ANDRADE, 1965, p.117, grifo nosso). Nós sabemos que isto não corresponde à realidade, pois demonstramos aqui que ele se preocupou por escrito com o tema do canto nacional, pelo menos desde o *Ensaio*. Sinteticamente, esta moção constaria de quatro pontos, onde Mário orientaria os compositores a estudarem: fonética da língua nacional², métrica dos textos poéticos escolhidos para serem musicados, fisiologia da voz e declamação. Curiosamente, estas orientações foram adotadas posteriormente pelos intérpretes, pois se transformaram no núcleo das disciplinas dos futuros Cursos Superiores de Canto.

6. Aspectos da interpretação “em brasileiro”

Aqui, neste *A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro* (ANDRADE, 1965, p.121), o autor discorre sobre suas impressões da audição de diversos discos de canto nacional popular e erudito pertencentes à Discoteca Pública de São Paulo - dirigido então por Oneyda Alvarenga - e cujo acervo hoje se encontra no Centro Cultural São Paulo. Como bem resumiu Fernando C. Duarte:

Os fonogramas são utilizados para detectar traços da “genuína voz brasileira” e apontar inúmeros “desvios” desse modelo ideal, modelo identificável pelos fatores de dicção, entoação e timbre característicos do Brasil (DUARTE, 1994, p. 88).

Cabe aqui um parênteses: é necessário que consideremos o momento dessa obra de Mário de

² Os intérpretes sabem por experiência própria que a transcrição fonética não consegue dar conta de como se deve cantar *exatamente* uma língua, com todas as suas riquezas e sutilezas - embora ajude muito.

Andrade no contexto da grande transformação vivenciada pelos intérpretes no século passado. Ao enfrentarem as novas tecnologias dos microfones, dos discos e do rádio, os cantores populares, por um lado, começam a modificar sua emissão (anteriormente muito semelhante à dos cantores eruditos - a emissão de teatro) aproximando-a paulatinamente à da fala cotidiana; e, por outro lado, os cantores eruditos começam a ser apreciados em casa sem serem também vistos/percebidos totalmente como até então sempre o tinham sido no palco. Isto faz com que toda a atenção dos ouvintes (seja na Discoteca Pública, seja nos seus lares) se concentre na audição e se direcione para o resultado das gravações.

O autor passa a realizar uma crítica, semelhante à feita no *Os compositores e a língua nacional*, analisando desta vez os discos: ele nos revela ter captado uma "[...] distância amarga e ilegítima entre os cantores eruditos e os cantores... naturais" (ANDRADE, 1965, p.124); a respeito de alguns cantores *naturais* (que hoje em dia chamamos *populares*) ele diz que a voz foge da fala real, como a de "... Chico Alves, típico cantor de rádio, de voz expressiva e impostada" (DUARTE, 1994, p. 88); de outros cantores afirma que sua voz soa muito *familiar*, como a de "... Mário Reis, posteriormente apontado como um dos pioneiros do canto de emissão próxima à da fala" (DUARTE, 1994, p. 88); argumenta que o cantor erudito nacional deve procurar "no timbre, na dicção, nas maneiras de entoar e especialmente na nasalização dos nossos cantores naturais uma maior legitimidade nacional" (ANDRADE, 1965, p.129), mas salienta também que há cantores naturais que "fazem horrores, cantando ortograficamente [sic]" (ANDRADE, 1965, p.129).

Mário de Andrade também nos oferece nesta obra uma de suas raras manifestações explícitas da sua aversão a coisas estrangeiras. Considera que a "[...] timbração européia do belcanto descaracteriza a voz brasileira, como qualquer outra maneira racial de cantar" (ANDRADE, 1965, p. 126), e também afirma que se escuta na música cubana, norte-americana e principalmente no tango argentino "[...] timbrações, entoações e amaneirados vocais tão desagradavelmente afeminados [...]" (ANDRADE, 1965, p. 127). Segue afirmando haver melhores exemplos nacionais na voz feminina, e que:

[...] ao passo que em todas essas vozes há uma carícia, uma tenuidade, uma sensualidade perfeitamente femininas, os nossos cantores homens de voz mais essencialmente brasileira se caracterizam pela masculinidade vocal. Si [sic] é certa e penosa a grande ausência de vozes de baixo (como de contralto) no Brasil, não menos certa é a forte cor abaritonada das nossas vozes mais characteristicamente nacionais. [...] Não são] barítonos de belcanto. Mas uma voz ao mesmo tempo tenorizante [sic] e serenamente forte, duma carícia musculosa, sem falsetes nem outras falsificações sexuais. Nem argentinidades [sic] nem norteamericanismos [sic] (ANDRADE, 1965, p. 127).

Quanto ao som nasal encontrado no Brasil, ele averigua existirem diversos nasaís (o próprio da língua portuguesa, o nordestino, o carioca, o caipira) e que no sotaque caipira (de influência ameríndia) ele se expressa mais no canto do que na fala cotidiana, nasalando todas as palavras da canção (ANDRADE, 1965, p.135). Já o sotaque da cidade do Rio de Janeiro - uma mistura do português lisboeta com a influência africana da então Capital Federal - na voz de Antonio Moreira da Silva soa-lhe como "[...] timbração deliciosa, profundamente nossa, carioca, um nasal quente, sensual, bem 'de morro'" (ANDRADE, 1965, p. 138). Discorda das vozes que se caracterizam

“ [...] por um acentuado e constante nasal [...] que se distinguem] bastante do nasal brasileiro, [...] sendo] mais um caráter individualista de voz, tendendo mais para o nasal francês, tão profundamente distinto do nosso" (ANDRADE, 1965, p. 125).

Propõe ao fim, que, mesmo sem repudiar o *belcanto* europeu, também seja criada uma escola

de canto brasileira, como já se referiu no *Ensaio*, sugerindo que os intérpretes de canto erudito nacional devam se moldar:

[...] com mais exatidão ao timbre, à dicção e aos acentos em que se fez a nossa música popular e a que já se afizeram com tanto lustre os nossos compositores eruditos. Só então a canção erudita nacional encontrará seus intérpretes verdadeiros. Só então, em toda a sua magnitude, há de se realizar a beleza verdadeira (ANDRADE, 1965, p. 141).

7. Institucionalizando a voz: a língua-padrão

Em julho de 1937, meses antes do Estado Novo, Mário de Andrade conseguiu reunir vários profissionais envolvidos no estudo da voz (cantores, professores, atores, músicos e estudiosos de fonética) no *Congresso da língua nacional cantada*. Dentre os diversos trabalhos apresentados, foram propostas as *Normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito* (NORMAS, 1980, p.261)³.

Estas normas foram trazidas ao *Congresso* em forma de anteprojeto pelo Departamento de Cultura do Município (ou seja, pelo seu Diretor, Mário de Andrade). Depois foram discutidas, votadas e aprovadas pelos congressistas. Para Fernando C. Duarte elas representam uma:

[...] tentativa de institucionalização, [para] sensibilizar intérpretes e compositores quanto à sonoridade natural da fala brasileira, para que a emissão da voz não se tornasse “perfeitamente encasacada” (DUARTE, 1994, p. 87).

No que diz respeito ao jeito de cantar brasileiro, aí foi declarado o sotaque carioca (o da época, e não o que conhecemos hoje) como o mais apropriado, excetuando-se os sons que eles consideraram inadequados como os chiados dos esses e outras particularidades. Foi fixado, “preto no branco”, como emitir cada vogal, consoante, grupo vocálico, grupo consonantal, semivogais, regionalismos e estrangeirismos levando-se em consideração todas as dificuldades do canto lírico. Mas o verdadeiro gesto esperado deste cantor está muito além das sutilezas da dicção:

[...] País cuja unidade se conserva por efeitos quase de milagre pois que as razões de religião e língua são insuficientes para explicá-la; país cuja perigosa vastidão geográfica, cujo crescimento irregular, cujos interesses econômicos, cujo homem excessivamente individualista, cujos ventos climáticos, tudo tende a dispersar numa poeira de nações americanas, idênticas às que tiveram a língua e a religião de Espanha: o Brasil encontrará porventura nessa língua-padrão escolhida, que de norte a sul se normalizará no seu teatro e no seu verso declamado, o orgulho de consentimento nacional, um treino de disciplina, uma organização consciente, um fator verdadeiro de unidade (NORMAS, 1980, p. 264-265, grifo nosso).

Vimos anteriormente no seu *Ensaio* que o canto coral aparece como unificador dos sentimentos. Aqui se espera de todo o cantor a tarefa de edificar a unidade nacional. A idéia de que uma língua culta descolada dos regionalismos pudesse ser tal fator de integração só poderia mesmo ter saído de uma figura do porte de Mário; no seu sonho civilizatório chegaríamos ao seu Brasil utópico mediante reformas paulatinas nos campos da Arte e Ciência.

³ Para facilitar a consulta por parte dos interessados, estou referindo-me aqui à versão publicada no livro de Vasco Mariz (ver bibliografia). As outras fontes são: CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 01., 1937, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Departamento de São Paulo, 1938, 4 v.

NORMAS para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito. *Revista Brasileira De Música*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, v. 5, 1º fascículo, p. 1 a 35, 1938.

8. Conclusões: a voz do dono e o dono da voz

É sempre preciso ter um certo cuidado ao falarmos sobre ações de pessoas que viviam num contexto histórico diferente do nosso. Buscar em Mário o tipo de discernimento que possuímos hoje é uma profunda insensatez. Porém, endeusá-lo como fizeram alguns de seus discípulos também o é. Ele foi um homem de seu tempo, viveu “no olho do furacão” e não teve medo de defender suas idéias. Muita tinta e papel ainda serão empregados sobre esse homem, sua época e sua contribuição para a nossa sociedade. A nós, que temos de aprender com ele e com a história, cabem algumas reflexões.

Nenhum segmento da sociedade está desvinculado de sua ideologia dominante ou de seu sonho utópico, nem mesmo setores considerados por muitos como zonas neutras como as da arte e da ciência. Os fundamentos de tais *Normas*, por mais benefícios e facilidades técnicas que possam trazer aos artistas, são facilmente conectados à situação vivida pelos intelectuais da época: um estado autoritário desejoso de consolidar seu poder em cada palmo de chão deste país, pela força quando necessário, mas também através de sua máquina institucional e de suas ramificações na educação, cultura e ciência. Uma das armas ideológicas utilizadas pelos governos para garantir um apoio geral dos cidadãos é infundir na população o sentimento de pertencer a uma grande comunidade unida pelos mesmos ideais. No projeto nacionalista de então, nossas diferenças e contradições se amalgamariam, visando um bem maior: raças, etnias, povo, língua/expressão verbal, música, nação, estado, pátria e Brasil acabariam por se aglutinar e serem/representarem a mesma coisa. Hoje em dia, manifestar artisticamente um justo apreço e atenção a tudo o que se referir ao Brasil deveria refletir não mais este sistema de idéias, mas um tipo de resistência - baseada numa independência cultural que não descarta o diálogo com outras culturas - às tentativas de massificação mundiais.

Tentar realizar um novo encontro como o de 1937 poderia ser extremamente enriquecedor: discutir as novas tecnologias, o avanço nos estudos, o aperfeiçoamento das técnicas, lado a lado com as discussões sobre estilos, multiplicidades, experiências. Porém, é nas nossas atitudes pessoais que as coisas poderiam andar melhor. A crença de que *Normas* ou qualquer coisa do tipo resolvem nossos problemas técnicos tem de ser substituída por muito estudo, informação e apreciação de tudo o que há ao nosso redor. *Normas* medem/avaliam as coisas segundo os critérios por ela estabelecidos. Tudo o que não se encaixa nela, está fora dela. Como muitas leis brasileiras (que são comparadas às vacinas: podem ou não “pegar”), as *Normas* não foram totalmente aceitas pelos que as conheceram, mas são ainda hoje bastante ignoradas por grande parte dos cantores, o que é lastimável, pois só é possível criticar o que se conhece.

Sabemos que os regionalismos lingüísticos não são desvios do bem-falar, mas sim expressões de um viver e de um pensar de um grupo ou de uma comunidade. Por mais que os autores das *Normas* tenham suavizado o discurso sobre os regionalismos, no que tange às suas comunidades locais, dizendo “[...] ver uma riqueza nessa diversidade” (NORMAS, 1980, p. 263), nas manifestações de canto e de teatro, elas deveriam ser diluídas, dando lugar a uma língua arquitetada no congresso, um “carioquês” lapidado. Todos os cantores até hoje, principalmente se quiserem passar em concursos de canto, têm de cantar nessa língua inventada.

Na sua publicação sobre a indústria fonográfica brasileira, DIAS (2000) nos apresenta, à guisa de introdução, um apanhado sobre as reflexões acerca da cultura legadas por Adorno. Ela nos demonstra que o século XX proporcionou inovações tecnológicas que sustentaram a modificação da concepção de arte que a sociedade industrial vinha fomentando, alterando as características das manifestações artísticas. Pouco a pouco, estas deixaram de possuir caráter pessoal e de

terem seu valor baseado na produção de bens culturais, transformando-se em indústria cultural, onde os critérios de eficiência e eficácia são os da produção em série, da padronização, da repetição de fórmulas e da busca incansável pelo lucro. Nesse período, assistimos ao advento do fonógrafo e do gramofone com suas técnicas mecânicas de gravação, do rádio (a primeira transmissão oficial no Brasil aconteceu em 1922, mas sua expansão ocorreu após 1930), da gravação elétrica (que possibilitaram as 33 RPM e a Alta Fidelidade) e da magnética, da televisão, do computador, e mais recentemente do CD e do DVD, que permitem uma qualidade de som inimaginável tempos atrás, atributo que está a serviço dessa indústria e de seus objetivos. Para concretizá-los, os meios de comunicação passaram a ter grande poder e importância, alcançando e interferindo diretamente no cotidiano dos cidadãos. No caso brasileiro, a Rede Globo de Televisão, maior empresa do ramo com sede no bairro do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, transmite sons, imagens e idéias para todo o Brasil (e também para outros países, como Portugal). O sotaque de seus integrantes, principalmente dos atores das telenovelas, influencia o falar das localidades onde é retransmitido. O sonho de Mário de Andrade, uma só pronúncia para as artes, acabou por realizar-se parcialmente não pela cultura erudita, mas pela cultura de massa.

Os antigos discos da gravadora *RCA Victor* eram estampados com a imagem de um cachorrinho ouvindo um gramofone e sob estas duas figuras, estava impressa a frase: *A voz do dono*. O cão, quase enfiado no aparelho, procura o dono da voz. Este ícone do século XX sintetiza os assuntos deste artigo. Assim como o jeito da nossa voz fala mais sobre nós do que as palavras que usamos, a atuação do cantor demonstra o grau de sua maturidade, de sua liberdade interior, de seu conhecimento do mundo e de suas opções. Interpretar música brasileira passa por esse todo que envolve o cantor: vivência pessoal, arte, ciência, política e história, entre outros fatores. Desconsiderar uma destas partes faz a voz ter outros donos: gravadoras, empresários e políticos que, com seus fins particulares, vão influenciando nossos gestos e repertórios.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos. In: ___. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1965, p. 119 - 141.
- _____. Ensaio sobre a música brasileira. In: ___. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1972, p. 11 - 151.
- _____. *Mário de Andrade*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico exercidos por João Luiz Lafetá. São Paulo: Abril, 1982. (Coleção Literatura Comentada, v. 5).
- _____. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia 1980.
- _____. O movimento modernista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 fev., 17 fev., 24 fev., e 03 mar. 2002. Caderno 2. (Reedição comemorativa da 1^a ed. de 1942, dividida em quatro Domingos).
- _____. Os compositores e a língua nacional. In: ___. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1965, p. 41 - 118.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- DUARTE, Fernando José Carvalhaes. A fala e o canto no Brasil: dois modelos de emissão vocal. *ARTEunesp*, São Paulo, v.10, p. 87-97, 1994.
- _____. A sílaba (tonta de tanto tom) na boca das eras: notação prosódica da música brasileira. In: MATOS, Claudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elisabeth (organizadoras). *Ao encontro da palavra cantada - poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001, p.141 - 152.
- NORMAS para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito, ditadas pelo primeiro congresso da língua nacional cantada, realizado em São Paulo, em 1937. In: MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1980, apêndice, p. 261 - 292.
- PICCHI, Achille Guido. *Mário metaprofessor de Andrade*. 2000. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação da USP, São Paulo.

Leitura recomendada

- ANDRADE, Mário de. *Introdução à estética musical*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- _____. A música e a canção populares no Brasil. In: _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972, p. 153 - 169.
- _____. *Música e jornalismo / Diário de São Paulo*. Pesquisa, estabelecimento do texto, introdução e notas de Paulo Castanha. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993.
- BERTEVELLI, Isabel C. D. *Elsie Houston (1902-1943): cantora e pesquisadora brasileira*. 2000. Dissertação (Mestrado em Artes - Área de concentração em Música) - Instituto de Artes da UNESP, São Paulo.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- MODERNOS descobrimentos do Brasil, Rio de Janeiro, Depto. De História da PUC - Rio, 2000. Apresenta os resultados da pesquisa à maneira de uma viagem, utilizando como "navegadores" Monteiro Lobato, Cecília Meireles, Luis da Câmara Cascudo, Capistrano de Abreu e Mário de Andrade. Disponível em <http://wwwusers.rdc.puc-rio.br/gorg/modernosdescobrimentos.htm>. Acesso em: 30 maio 2002.
- TRAVASSOS, Elisabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- VERISSIMO, Érico. *Breve história da literatura brasileira*. São Paulo: Globo, 1996.

Maria Elisa Pereira, soprano paulistana, é Bacharel e Licenciada em História pela USP, e Bacharel em Música com Habilitação em Canto pela UNESP. Atualmente é aluna do curso de Mestrado em Música da UNESP, sob orientação da Profª. Drª. Maria Helena Maestre Gios, desenvolvendo a pesquisa *Onde canta o sabiá? Estudo de um curso superior de canto*.