

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS
LINHA DE PESQUISA:
LITERATURA E OUTRAS ÁREAS DO CONHECIMENTO

SURURU NA CIDADE: DIÁLOGOS INTERARTES
EM MÁRIO DE ANDRADE E PIXINGUINHA

Beatriz da Silva Lopes Pereira

Orientador: Prof. Dr. André Luís Gomes

Brasília, 15 de abril de 2013.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

SURURU NA CIDADE: DIÁLOGOS INTERARTES
EM MÁRIO DE ANDRADE E PIXINGUINHA

Beatriz da Silva Lopes Pereira

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. André Luís Gomes.

Brasília, 15 de abril de 2013.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Luís Gomes (Orientador)
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós – Graduação em Literatura
Universidade de Brasília – UnB

Prof. Dr. Roberto Acízelo Q. de Souza
Departamento de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Prof. Dr. Alexandre S. Pilati
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós – Graduação em Literatura
Universidade de Brasília – UnB

Prof. Dr. João Vianney Nuto (Suplente)
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós – Graduação em Literatura
Universidade de Brasília – UnB

Brasília, 15 de abril de 2013.

DEDICATÓRIA

Entre acordes de sonhos e esforço fez-se este trabalho. Dedico-o aos meus familiares, aos que permanecem aqui e aos que se foram, por acreditarem na minha capacidade de transformar sonhos em realidade.

À minha mãe *Nadir (in memoriam)* pela coragem de optar pelo amor, sempre...

Ao meu pai *Joaquim Lopes (in memoriam)* por semear em mim o amor pela literatura ao cantar e contar histórias e poemas de seu saudoso Portugal.

Ao amigo, pai também, *Luiz Nogueira (in memoriam)* por me ensinar o verdadeiro valor de ser uma mulher independente.

Aos queridos *mano, manas e sobrinhos* por tudo que representam de amor incondicional em minha vida e por saberem compreender as frequentes ausências e distanciamentos para que eu pudesse me dedicar ao estudo.

AGRADECIMENTOS

(Imprescindíveis)

Muitos foram os cantos e chamamentos que se entranharam nas cadências deste Sururu: acordes de saberes e prazeres vários, mesclados com os arroubos marioandradianos e a placidez pixinguiniana, *tirando esse canto novo* que, à moda dos artistas populares, em seu “momento agônico”, vão “afinando” desejos antigos e os descobertos, ideias e ideais, muitas vezes dissonantes, em batidas rítmicas de compromisso arranjado nos desafios e decisões. Tudo e por tudo, arpejos poéticos atravessando os tempos, afrontando os ditos, os pontos, deslocando mitos e certezas, renovando-se em sonoridades pela imaginação crítica, acessível a quantos queiram “colocar os ouvidos na concha da história” e apurar a escuta aos acordes passados nas confluências com os presentes, e ser ponte, somente ponte, instrumento, para que as “vozes” resgatem encontros, recantem seus cantos e ressoem sua musicalidade nos marcos do agora permanentemente recriados.

Mas o *canto* não se produz só na solidão de um quarto; acorde é simultaneidade, é parceria na e com a diversidade, mesmo as dissonantes e ruidosas. A tudo e a todos agradeço, especialmente:

Ao *Prof. Dr. André Luís Gomes*, especialíssimo Orientador, profissional generoso e comprometido, com o qual tive o prazer de compartilhar o entusiasmo – dores e delícias – dessa trajetória e aprender, dentre tantas e tantas coisas, o dinâmico significado de *otimizar*.

Ao *Prof. Dr. Rogério Lima* por me aguçar a curiosidade e me “cantar as pedras” e o mote deste Sururu, sugerindo rica bibliografia, procedimentos de pesquisa, confiando sempre em minha capacidade de encontrar os “achados”.

Ao *Prof. Dr. Edson Farias*, (*SOL/UnB*), “enérgico” e dedicado mestre, que me possibilitou alargar a escuta e adentrar os meandros de termo tão complexo como Cultura. Além disso, agradeço as conversas boas fora de hora, sempre pontilhadas pela visão crítica e acurada dos contrapontos.

Ao *Prof. Dr. Alexandre Pilati* pela escuta aberta e sensível ao meu trabalho, e pelas considerações tão pertinentes por ocasião de minha qualificação que me estimularam a apurar ainda mais o sururu e afinar os acordes conclusivos da pesquisa.

Ao meu querido mestre, *Prof. Dr. Roberto Acízelo* de Souza, por me fazer acreditar que não era tarde para resgatar um sonho guardado nas malhas do tempo... Agradeço, ainda, o carinho e a dedicação de seu generoso empenho em acompanhar e participar de todas as etapas de meu percurso, contribuindo com suas críticas e considerações sempre tão pertinentes e sensatas. Sobretudo, agradeço ao amigo que pude nele reencontrar e à presença gentil, quase que diária, de suas mensagens sempre tão amorosas e acolhedoras.

Às Instituições e suas equipes, que me possibilitaram o acesso aos dados e achados dessa pesquisa, colaboração sem a qual certamente este sururu não teria o sabor que tem:

Ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, especialmente aos pesquisadores *Prof. Dr. Marcos Antonio Moraes* e *Prof.^a Dr.^a. Flavia Toni*, conhecedores como poucos das belezuras do acervo de Mário de Andrade, pelas sugestões e pelo acolhimento paciente à minha avidez de “pesquisadora de primeira viagem”, quando lá pude empreender pesquisa aos manuscritos do autor; ver, sentir e aprender, com toda emoção que isso comporta, um pouco mais sobre dimensão de sua obra.

À equipe técnica do Arquivo IEB/USP pelo profissionalismo e dedicação com que conduzem seu trabalho e pelas possibilidades de amizade sincera semeadas com o carinho e a atenção que me dispensaram quando da realização de minha pesquisa; em especial: à *Elizabete Marin Ribas*, Supervisora Técnica do Serviço de Arquivo, à *Maria Izilda Nascimento F. Leitão*, Especialista em documentação, à *Gabriela Giacomini de Almeida*, Apoio à pesquisa e atendimento, ao *José Hermes Pereira*, Especialista em documentação, ao *João Victor Kosisk*, Estagiário do IEB, à *Miriam Antonia S. Leite*, Setor de reprodução e documentação.

Ao Instituto Moreira Salles/RJ e à curadora do Acervo de Pixinguinha, *Bia Paes Leme*, pela atenção e atendimento às minhas solicitações.

Ao Museu da Imagem e do Som-Lapa/RJ e à equipe do setor de pesquisa, representado por *Luiz Antônio de Almeida*.

Ao Museu Villa-Lobos representado pelo historiador e pesquisador, *Pedro Belchior*, pela atenção e pelo empenho de disponibilizar reproduções de documentos do acervo.

Ao *Dr. Carlos Augusto de Moraes Andrade* pela pronta atenção ao meu pedido de autorização às reproduções de documentos do arquivo de Mário de Andrade.

Ao *Marcelo Vianna*, neto de Pixinguinha, pela carinhosa atenção de sempre e pelas prontas respostas às minhas solicitações.

Ao *Hermínio Bello de Carvalho* pelas palavras de estímulo à minha proposta

E aos amigos de fé, indispensáveis em todos os momentos, que deixaram as marcas amorosas de seu apoio. Especialmente agradeço:

A um enigmático e encantador *Cavalheiro do Século XVIII*, ressurgido de tempos passados, por me permitir compartilhar momentos mágicos de sua lavra poética de antigas eras. Mensageiro silencioso, de olhar e gestos contidos, sabe de mim o que ainda não sei, acionando minhas aventureiras escrituras em modulações que só as almas entendem.

Às amigas *Raquel, Maria Lúcia, Fabíula* por compartilharem viagens, tempo e escuta amorosa no transcurso da pesquisa, e à Neuda, companheira de todas as horas.

Ao *Jonas*, meu amigo tecnólogo, e ao meu sobrinho *Luís Cláudio* que pacientemente me dispensaram horas a fio de instruções sobre informática e papos saborosos sobre música.

Aos amigos *Nadir e Gandi* que me deram abrigo para que eu pudesse realizar minha pesquisa sobre Pixinguinha, no RJ.

Aos *Helciclever, Dirlevander e Wendel*, meus coleguinhos nessa jornada, com os quais compartilhei aulas, materiais e muito papo amigo.

Ao ex-aluno e amigo querido, *Daniel Dias Marques*, pelo carinho e estímulo constantes, e pelas garimpagens de informações que muito contribuíram para o enriquecimento da pesquisa.

Ao *Artur*, neto muito amado, por me solicitar colos e historinhas, momentos que me obrigavam a descansar “só um pouquinho”...

À amiga *Zulêde*, reencontrada depois de tantos anos, no percurso dessa pesquisa, pelas alegrias de me transportar aos nossos anos de juventude em que éramos “alegres como um rio, um bicho, um bando de pardais”.

À Dona Antônia, *Dona menina*, minha assistente para assuntos domésticos, que assumiu, com dedicação, os afazeres da casa para que eu ficasse “alegrinha” e pudesse ter tranquilidade para estudar.

Aos *queridos alunos da EJA/Ced.02-Sobradinho* que se dispuseram a colaborar e a entender a necessidade de minha substituição quando dos meus afastamentos para congressos e eventos acadêmicos e que me instigavam com sua curiosidade sobre os por quês e os para quês da pesquisa que eu estava empreendendo, alimentando meu desejo de aprimorar a investigação.

Finalmente, às transcendências agradeço:

A *Mário de Andrade e Pixinguinha*, possivelmente embalados na rede com *Macunaíma* nas dimensões do astral, pela intuição dos acordes chorados na flauta e nas belezuras que nos legaram.

Acima de tudo, agradeço a *Deus* e a *seus missionários de luz* que me ampararam e me sustentaram para que eu tivesse saúde física, mental e espiritual para empreender a tarefa a que me propus, para aceitar e enfrentar os desafios como oportunidades de aprendizagem e aprimoramento.

“Com tudo se aprende e tudo se ajeita, minha fia.”

(Vovozinha do Congo, na beleza e simplicidade de sua sabedoria astral).

RESUMO

Mário de Andrade e Pixinguinha são reconhecidas personagens do cenário artístico-cultural brasileiro. Suas obras literárias e musicais ultrapassam os limites históricos de seu tempo e os projetam como portadores e disseminadores dos ideais de “brasilidade” na cultura nacional. Ambos são contemporâneos de um contexto histórico em que as confluências entre a modernidade, os avanços tecnológicos, a modernização e as efervescências socioculturais das cidades, associadas ao advento do Modernismo, deslocam as concepções de Cultura para a centralidade nos debates sobre o projeto de construção de “uma identidade brasileira”, de valorização do nacional e do popular, e ensejam trocas sociossimbólicas diversas. Com base nessas premissas e na curiosidade acerca de um particular encontro relegado ao “léu das circunstâncias”, é possível identificar, nas produções artísticas e nas representações sociais do intelectual e do músico, as múltiplas possibilidades dialógicas da cultura brasileira e recuperar, no estudo ora proposto, as fontes desse diálogo entre o escritor e o músico, tendo como eixo analítico-interpretativo o capítulo “Macumba” de *Macunaíma*, cujas marcas socioestéticas de suas interações com outras linguagens artísticas intermediaram o acorde entre a *littera* e a *lira* desses artistas, ressoando suas vozes criativas no “grande tempo” da cultura. Para tanto, à luz dos pressupostos teóricos de Bakhtin, (dialogismo, polifonia, prosificação da cultura, carnavalização, paródia), dos estudos interartes sobre melopoética de Solange Ribeiro, e das ideias acerca do papel do intelectual no enfoque de Edward Said e Norberto Bobbio, identificamos e analisamos, em obras críticas e literárias de Mário de Andrade, sua polifonia cultural nos diversos campos da arte e seu papel de intelectual da cultura, como também ampliamos a escuta sobre o percurso de reconhecimento e legitimação de Pixinguinha, seu diálogo cultural com os intelectuais, sua presença nos arquivos de Mário de Andrade e sua singularidade artística na construção de uma memória musical brasileira; aspectos cujas ressonâncias sintonizam a pauta proposta, espriam-se por um pequeno inventário da obra em preparo, *Na pancada do Ganzá* e dos *Fundos Villa-Lobos* nela inseridos, e revelam/anunciam novas possibilidades de um diálogo cultural, de um novo acorde entre as artes de Mário de Andrade, Pixinguinha e outros artistas populares.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade. Pixinguinha. Diálogos interartes. Cultura brasileira.

ABSTRACT

Mário de Andrade and Pixinguinha are well known characters from the artistic and cultural Brazilian set. Their literary and musical works go beyond the edges from the age they were made and also are projected as carriers, as well as disseminators, of the conceptions of being Brazilian in the national culture background. Both are considered brand new regarding the historical context in which the confluences between modernity, the technological process, the urban improvement and its sociocultural expressions, associated to the coming of Modernism, move the conceptions of Culture to a central position in the debates about building a Brazilian identity project, national popular appreciation, and conceive opportunity to the large amount of socio symbolic exchanges. Based on this premises and in the will to learn about a particular meeting highly despised, it is possible to identify, in the artistic production set as well as in the intellectual and musical social representations, the multiple Brazilian culture's dialogic possibilities and recover, in the proposed research, the sources from this dialog between the writer and the musician, having as an interpretative-analytical connector the chapter "Macumba" from *Macunaíma*, which socio esthetical marks of their interactions with another artistic expressions intermediated the accords between this artists' *littera* and *lira*, sounding their voices into the culture's "great time". For that, guided by Bakhtin theoretical presuppositions (dialogism, polyphony, cultural prose, carnival expressions, parody) regarding the *interarts* research about Solange Ribeiro poetical melody, and the ideas about the intellectual function by the focus of Edward Said and Norberto Bobbio, it is possible to identify and to assay, in Mario de Andrade's literary and critical compositions, its cultural polyphony on the various Art fields and its culture's intellectual function, as well as to expand the perception about the process of Pixinguinha being recognized and legitimate, its cultural dialog with intellectuals and its peculiarity on its arts in order to build a Brazilian musical memory; aspects which resonances meet the proposed goal, spread themselves into a small inventory of the following composition's construction in *Na Pancada do Ganzá* and also from the *Fundos Villa-Lobos* contributions in it inserted, and reveal as well as announce new possibilities of a cultural dialog and a new accord between Mário de Andrade, Pixinguinha and other popular artists' arts.

KEY WORDS: Mário de Andrade. Pixinguinha Interarts dialog. Brazilian culture.

SUMÁRIO

AFINANDO ACORDES	17
INTRODUÇÃO	21
1-PRIMEIRO ACORDE: SURURU NA CIDADE NO INÍCIO DO SÉCULO XX	28
1.1-DO CHORO-SAPECA AO PENSAMENTO COMPLEXO.....	28
1.2-SOB OS SIGNOS DA CIDADE.....	30
1.3- CULTURA: DAS MARGENS AO CENTRO.....	34
1.4-MOVIMENTO MODERNISTA: (RE)INVENTANDO O BRASIL.....	44
1.5-DIÁLOGOS INTERARTES: UM CAMINHO LARGO E ABERTO.....	48
2-SEGUNDO ACORDE: MÁRIO DE ANDRADE NO SURURU DA CIDADE	55
2.1- MODULANDO UM ESTUDO INTERARTES.....	55
2.2-MELOPOÉTICA E POLIFONIA CULTURAL EM <i>DE SÃO PAULO</i>	62
2.3-CULTURA BRASILEIRA NA VITROLA DE MÁRIO DE ANDRADE.....	78
2.4-“DISCAÇÃO NACIONAL”: A ESCUTA MARIOANDRADIANA.....	82
2.5-PROCURAS E DILEMAS DE UM INTELLECTUAL DA CULTURA.....	94

2.5.1- A fala crítica e a escuta aberta para a cultura brasileira.....	96
2.5.2- O engajamento de um intelectual da cultura.....	113
3-TERCEIRO ACORDE: PIXINGUINHA NO SURURU DA CIDADE.....	119
3.1-UM CHORÃO NA CULTURA POPULAR.....	119
3.2-PIXINGUINHA: ACORDES DE BRASILIDADE.....	125
3.3-TEATRO E CINEMA NA PAUTA DE PIXINGUINHA.....	137
3.4-“TOCANDO CONFORME A MÚSICA”.....	141
3.5-“UM POEMA DE TERNURA E PAZ” NAS ONDAS DO RÁDIO	144
3.6-PIXINGUINHA NOS ARQUIVOS DE MÁRIO DE ANDRADE.....	151
4-QUARTO ACORDE: O INTELLECTUAL E O CHORÃO NA REDE COM MACUNAÍMA: AI, QUE PREGUIÇA!.....	170
4.1-NA CADÊNCIA CRÍTICA DE <i>MACUNAÍMA</i>	170
4.2-CAVALCANTI PROENÇA: ROTEIRO CRÍTICO DE <i>MACUNAÍMA</i>	174
4.3-MÁRIO CHAMIE: UMA LEITURA FUNCIONALISTA DE <i>MACUNAÍMA</i>	176
4.4-HAROLDO DE CAMPOS: UM PARADIGMA PROPPIANO EM <i>MACUNAÍMA</i>	177
4.5-TELÊ ANCONA LOPEZ: DAS MARGENS À EDIÇÃO CRÍTICA DE <i>MACUNAÍMA</i>	179

4.6-SUZANA CAMARGO: SÁTIRA MENIPEIA E POLIFONIA EM *MACUNAÍMA*.....181

4.7-GILDA DE MELLO E SOUZA: UMA LEITURA MUSICAL DE *MACUNAÍMA*.....186

**5-QUINTO ACORDE: MÁRIO DE ANDRADE E PIXINGUINHA NA
MACUMBA COM MACUNAÍMA: VAMO SARAVÁ!**.....194

5.1-DE *TUDO PRETO A MACUNAÍMA*: O ESPECTADOR E O INFOMANTE.....194

5.2-“MACUMBA” NO PENSAMENTO SOCIOESTÉTICO E POLIFÔNICO DE MÁRIO
DE ANDRADADE.....202

5.3-DO RELATO À ALEGORIA DA MACUMBA CARIOCA.....210

5.4-MELOPOÉTICA E POLIFONIA CULTURAL NA MACUMBA CARIOCA.....223

5.4.1- Tia Ciata, “Mãe-de-santo famanada”: Melodia & Tradição.....227

5.4.2- Pixinguinha, “Ogã, filho de Ogum bexiguento”: Ritmo & Mediação.....230

5.4.3- Polaca, “Exu Capiroto”: Harmonia & Dissonância.....234

5.4.4- “Macumba”: um espaço de socialização no sururu da cidade.....237

**6-SEXTO ACORDE: MÁRIO DE ANDRADE E PIXINGUINHA EM
NOVA PAUTA CULTURAL**.....241

6.1-NA *PANCADA DO GANZÁ*: DIÁLOGOS NO “GRANDE TEMPO” DA CULTURA..241

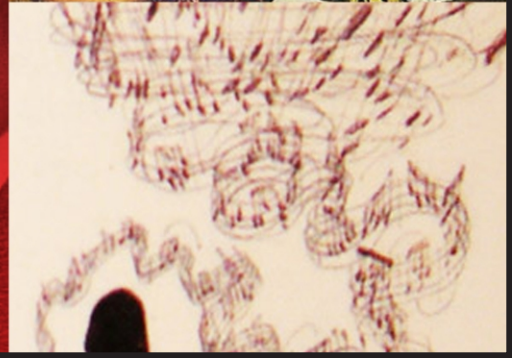
6.2-OS *FUNDOS VILLA-LOBOS* NO SURURU DA CIDADE.....259

6.3-NOVO ACORDE NA PAUTA.....262

7- CODA: CONSIDERAÇÕES FINAIS	279
8-REFERÊNCIAS	285
8.1- BIBLIOGRÁFICAS.....	285
8.1.1- Obras gerais.....	285
8.1.2- Obras de Mário Andrade.....	287
8.1.3- Obras sobre Mário de Andrade.....	288
8.1.4- Obras sobre Pixinguinha.....	289
8.2- SITES.....	290
8.3- ARQUIVOS INSTITUCIONAIS.....	290
8.4-CRÉDITOS DAS IMAGENS/ ILUSTRAÇÕES.....	291
9-ANEXOS	295



*Allegretto
acordes*



AFINANDO ACORDES

Fevereiro de 1973, segunda-feira de Carnaval: morre Pixinguinha durante um batizado, numa igreja de Ipanema. Ao correr a notícia, o povo e os foliões da Banda de Ipanema se acercam da igreja, prestam homenagem ao chorão e se despedem ao som de “Carinhoso”.

Carnaval de 1974, um ano do falecimento de Pixinguinha: a Portela apresenta uma homenagem ao grande músico popular desfilando na Marquês de Sapucaí seu samba-enredo: “O mundo melhor de Pixinguinha (Pizindin)”¹:

Lá vem Portela
 Com Pixinguinha em seu altar
 E altar de escola é o samba
 Que a gente faz
 E na rua vem cantar
 Portela
 Teu carinhoso tema é oração
 Pra falar de quem ficou
 Como devoção
 Em nosso coração
 Pizindin! Pizindin! Pizindin!
 Era assim que a vovó
 Pixinguinha chamava
 Menino bom na sua língua natal
 Menino bom que se tornou imortal
 A roseira dá
 Rosa em botão
 Pixinguinha dá
 Rosa, canção
 E a canção bonita é como a flor
 Que tem perfume e cor
 E ele
 Que era um poema de ternura e paz
 Fez um buquê que
 não se esquece mais
 De rosas musicais
 Lá vem Portela...

¹ Samba-enredo do G.R.E.S. Portela, autoria de Hiram Araújo e Cláudio Pinheiro. 1974. Disponível em <<http://www.gresportela.com.br>> Acesso em 04/04/2012.

Fevereiro de 1975, 30 anos da morte de Mário de Andrade: a Portela, em nova apoteose, presta sua homenagem ao autor e à sua criação Macunaíma, grande personagem da cultura brasileira: “Macunaíma – herói de nossa gente”.²

Vou-me embora, vou-me embora,
 Eu aqui volto mais não,
 Vou morar no infinito,
 E virar constelação...
 (Portela apresenta)
 Do folclore, tradições.
 Milagres do sertão, a mata virgem
 Assombrada por mil tentações...
 Ci, a rainha mãe do mato, ô
 Macunaíma fascinou
 E ao luar se fez poema
 Mas ao filho encarnado
 Toda maldição legou
 Macunaíma, índio branco, catimbeiro
 Negro sonso, feiticeiro
 Mata a cobra e dá um nó
 Ci, em forma de estrela,
 A Macunaíma dá
 Um talismã que ele perde e sai a vagar...
 (ora encanta)
 Canta o Uirapuru e encanta...
 Liberta as mágoas do seu triste coração...
 Negrinho do pastoreio foi a sua salvação
 E derrotando o gigante,
 Era uma vez Piaimã,
 Macunaíma volta com a Muiraquitã
 Marupiara, na luta, e no amor
 Quando sua pedra
 Para sempre o monstro levou,
 O nosso herói assim cantou.
 Vou-me embora, vou-me embora,
 Eu aqui volto mais não,
 Vou morar no infinito,
 E virar constelação...

Em crônica da época, Carlos Drummond de Andrade dava o tom da recepção à homenagem:

Olhe, esse tipo de consagração é o máximo. Vale mais do que a discutível coroa das academias. [...] É o reconhecimento anônimo, o diploma de perenidade de suas criações. Quando a incorporação pública de tais valores se produz, é lícito afirmar que alguma coisa se acrescentou à cultura popular, pelo encontro afortunado de duas linhas de criação. (ANDRADE, Carlos Drummond. *In: Macunaíma*, Luft, JB, 20 fev.1975)

Vale, aqui, a pergunta: não seria um *acorde* no *Grande Tempo da Cultura*, poeta?

Samba-enredo do G.R.E.S. Portela, autoria de David Correa e Norival Reis, 1975. Disponível em <<http://www.gresportela.com.br>> Acesso em 04/04/2012.

São Paulo, 1926, a Companhia Negra de Revistas e os Oito Batutas estreiam o espetáculo de revista *Tudo Preto*³, com direção teatral de De Chocolat e musical de Pixinguinha. Mário de Andrade é apresentado ao músico por Antonio Bento e Lamartine Babo, amigos comuns.

Inicia-se aí o encontro que daria a *Macunaíma* – uma das mais importantes obras da literatura brasileira do século XX – um capítulo singular sobre a “Macumba” carioca. Em sete folhas de caderneta pequena, Mário de Andrade anota, para o livrinho que está escrevendo, o relato de Pixinguinha, “fadista de profissão”, muito conhecedor da boêmia carioca, macumbeiro assíduo e Ogã do terreiro de Tia Ciata, na Pequena África do Rio de Janeiro.

Dezembro de 1926, em seis dias de rede, cigarro, cigarra e muita preguiça, Mário de Andrade escreve *Macunaíma – herói sem nenhum caráter*, consagrando as ideias e os ideais do Modernismo brasileiro.

Os encontros com músicos populares, em especial com Pixinguinha, deixariam marcas no processo de criação de Mário de Andrade, em anotações críticas sobre música popular, bem como prenunciaria, pela “escuta aberta” ao imprevisível, outro diálogo cultural na obra em preparo, *Na pancada do ganzá*.

Para se compreender essa aproximação aparentemente inusitada, suas razões, seus desdobramentos e sua importância para a cultura brasileira faz-se necessário, além de uma imersão no contexto histórico e sociocultural da época, uma disposição para tentar apreender a complexidade das mediações, tensões e dilemas da polifonia cultural de Mário de Andrade e de Pixinguinha, bem como de suas produções artísticas. Retomar os estudos críticos já consagrados e os mais recentes para alargar um pouco mais a fatura do universo analítico-interpretativo sobre esses dois artistas; apurar a escuta para as interseções, para as múltiplas direções que seguiram, para o que representaram no processo fundador do “ideário de brasilidade”, e redimensionar o diálogo permanente do presente com o passado e com “as forças poderosas da cultura”.

Para tanto, a opção pelo tratamento rapsódico⁴ deste sururu, no enfoque analítico-interpretativo da pesquisa, considera os dados históricos, os socioculturais e as informações

³ *Tudo Preto* – Teatro de revista da Companhia Negra de Revistas, com a participação dos Oitos Batutas, apresentado no Rio de Janeiro, em São Paulo e em outras cidades brasileiras, com grande sucesso de público e muita polêmica na crítica jornalística pelo seu caráter etnográfico: espetáculo só de negros e mulatos.

⁴ Na forma de rapsódia – do grego *rhapsoidía*, que designa na Grécia antiga “a recitação de fragmentos de poemas épicos, notadamente homéricos, pelos rapsodos, poetas ou declamadores que iam de cidade a cidade propagando a *Ilíada* e a *Odisseia*. [...] equivale, nos domínios literários, a compilação, na mesma obra, de temas ou assuntos heterogêneos e de várias origens” (MOISÉS, 1974, p. 379). Pela mobilidade tanto espacial quanto temporal das manifestações artísticas, o termo foi-se incorporando ao campo musical, sendo assimilado pela música erudita, especialmente na forma suíte, na ópera e nas operetas. Segundo Mário de Andrade, é uma “forma

literárias e musicais pertinentes ao objeto de estudo como um complexo de *acordes* ricos em assonâncias e dissonâncias, em entrelaçamentos, sem se fixar, necessariamente, em uma sequência histórica cronológica ou evolutiva na análise.

INTRODUÇÃO

Nas primeiras décadas do século XX, as confluências entre as ideias de modernidade, a modernização e avanços tecnológicos, as efervescências socioculturais das cidades e o advento do Modernismo, como movimento cultural, deram ensejo a diferentes formas de socialização e interação entre os intelectuais, as camadas populares e suas manifestações artísticas. A cultura ganha centralidade nos debates sobre o projeto de construção de “uma identidade brasileira”, de valorização do nacional e do popular. Nessa vertente, a literatura e a música vão mediar a sustentação desses ideais, através de um projeto estético de renovação das artes e de um projeto político de emancipação pela cultura. É nesse contexto que vamos identificar e analisar as aproximações entre Mário de Andrade (poeta, crítico e notório intelectual da cultura) e Pixinguinha (músico popular, reconhecido por sua “genialidade” artística), bem como as múltiplas possibilidades dialógicas da cultura brasileira na polifonia cultural desses artistas, privilegiando as marcas socioestéticas de suas interações com diversas linguagens artísticas como nosso objeto de pesquisa. Nesse sentido, optamos por um “tratamento rapsódico” na seleção dos textos e informações, de modo a constituir um *corpus* articulado cuja marca fosse não hierarquizar os achados, numa tentativa de valorizar a complexidade do objeto estudado e instigar, quem sabe, outros estudos sobre o tema.

Assim, com base na identificação e na análise dos dados pesquisados nos arquivos de Mário de Andrade e de Pixinguinha⁵, bem como na fortuna crítica desses artistas, à luz dos fundamentos teóricos de Bakhtin (dialogismo, polifonia, prosificação da cultura, carnavalização, paródia) e dos estudos interartes, buscamos as evidências das interações entre linguagens literária e musical, melopoética temática e formal, em obras críticas e literárias de Mário de Andrade, sua polifonia cultural nos mais diversos campos da arte e seu papel de intelectual da cultura. Buscamos, ainda, analisar o percurso de reconhecimento e legitimação de Pixinguinha, sua interação com outras manifestações artísticas, seu diálogo cultural com os intelectuais e os pontos de interseção que alimentaram o processo de criação e a crítica musical de Mário de Andrade.

Para tanto, nessa perspectiva, apresentamos o trabalho em seis “acordes”, considerando o conceito musical de simultaneidade [sonora] tanto como elemento organizador das ideias e escritos, quanto metáfora musical estimulante para apurar a “escuta”

⁵Refiro-me aos Arquivos do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP/SP, ao Instituto Moreira Salles – IIMS/RJ e ao Museu da Imagem e do Som – MIS/ RJ.

sobre Mário de Andrade e Pixinguinha, buscando, enfim, tecer os fios que os unem ao sabor de um complexo e delicioso sururu.

No primeiro acorde, estabelecemos as relações entre cultura, Modernismo e o processo de modernização das cidades, no contexto das décadas iniciais do século XX, analisando a configuração de um quadro sociocultural e estético do qual emergiram e no qual se redefiniram, de forma tensa e emblemática, as ideias sobre “identidade nacional”, “cultura brasileira”, “cultura popular”, “folclore”, “tradição” e “modernidade”, para, à luz desse enfoque sócio-histórico, identificar e analisar as confluências dessas ideias nas produções literárias e musicais dos artistas estudados.

No segundo acorde, destacamos da produção crítica e literária de Mário de Andrade um conjunto de textos de momentos distintos de sua trajetória. Nos dois primeiros recortes, reportamo-nos às categorias bakhtinianas de polifonia, dialogismo e prosificação da cultura referenciadas na obra *Estética da criação verbal*, e aos estudos sobre melopoética de Solange Ribeiro, em *Literatura e Música* e *Leituras intersemióticas: a contribuição da melopoética para os Estudos Culturais*. Com base nesses referenciais teóricos e estudos, empreendemos uma abordagem analítico-interpretativa sobre as relações entre a literatura e a música (melopoética) e a polifonia cultural do autor, tanto nas crônicas *De São Paulo*, período de gestação do movimento modernista, como nas notas críticas organizadas em *Música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*, pressupondo que a “discação”⁶ de música popular em sua vitrola, marca o período em que se acentua sua crítica cultural de cunho nacionalista. No terceiro recorte desse acorde, à luz do debate teórico sobre o papel do intelectual na sociedade e o gradativo nível de integração do processo cultural, demos voz ao intelectual Mário “Cultura” de Andrade, identificando e analisando a centralidade da cultura em suas considerações teóricas e críticas, bem como seu empenho em uma “educação estética” onde o fazer artístico é compreendido como atividade emancipadora e catalisadora de transformação social. No conjunto de textos apresentados, destacamos os impasses e os dilemas evidenciados no diálogo crítico e severo consigo mesmo e com seus pares, em face da função social da arte e do artista na construção de um ideário nacional, a necessidade do equilíbrio entre arte interessada e arte desinteressada, a arte popular e a responsabilidade do artista, aspectos estes que avultaram em diversos de seus textos, entre os quais, visando a um pequeno acorde analítico, selecionamos a conferência “O movimento modernista” e o ensaio

⁶ “Discação”- expressão criada por Mário Andrade para referir-se à audição de discos.

“Distanciamentos e aproximações”, respectivamente publicados em *Aspectos da Literatura Brasileira e Música, doce música*.

No terceiro acorde, buscamos identificar e analisar as formas de representação de Pixinguinha na cultura popular como artista, negro e boêmio, cuja arte dialogava com o seu tempo, com parte da intelectualidade e com outros fazeres artísticos, como o teatro, o cinema, o rádio. Procuramos, também, identificar e analisar nos registros da época (crônicas jornalísticas, entrevistas, depoimentos citados na bibliografia pesquisada, nos depoimentos do músico ao Museu da Imagem e do Som e em outras fontes) as formas de aceitação e resistência da sociedade à legitimação de Pixinguinha como representante da música popular brasileira. Destacamos, ainda, o processo de transição de uma valorizada atuação artística, em seu percurso como sistematizador de um gênero musical – músico, arranjador, orquestrador –, para uma representação simbólica mitificada de “guardião” da tradição musical popular brasileira, ainda em pleno vigor de sua produção artística e cultural. Para finalizar esse acorde, procedemos a um levantamento das considerações e referências de Mário de Andrade sobre Pixinguinha, registradas no arquivo de notas do musicólogo, citadas em seus ensaios sobre música, bem como nas capas de disco de sua coleção ou em sua correspondência passiva, destacando-se, nesse caso, o que talvez seja o último registro do musicólogo sobre Pixinguinha, escrito em carta original de Oneyda Alvarenga, ainda inédita, localizada no transcurso dessa pesquisa, no envelope “Choro” do dossiê do *Dicionário Musical Brasileiro*, carta cuja cópia se encontra nos anexos 17 e 18 deste trabalho.

No quarto acorde, empreendemos levantamento da fortuna crítica consagrada sobre *Macunaíma*, identificando, nos enfoques dos autores, as evidências analíticas ou as omissões sobre o capítulo “Macumba”, principal ponto de interseção entre o escritor e o músico, ainda “relativizado” pela crítica. E em vista dessa constatação, apontamos pertinências nos desdobramentos desse fenômeno sócio-histórico e lítero-musical para a construção de sentidos expressivos de nacionalidade no ideário de “brasilidade” que Mário de Andrade ajudou a construir e a consolidar com sua literatura e sua crítica cultural, e Pixinguinha ajudou a disseminar com sua criatividade musical e sua atuação artística.

No quinto acorde, apresentamos uma abordagem analítico-interpretativa do capítulo “Macumba”, tomando como eixo dialógico dois aspectos básicos: o processo de criação e a representação socioestética do pensamento polifônico de Mário de Andrade, privilegiando seu diálogo com Pixinguinha, cujo relato é recriado literariamente no capítulo; e a alegoria sociossimbólica do ritual como representação cultural da tradição popular brasileira, através do viés musical, da crítica cultural e de recursos literários, tais como: paródia, carnavalização,

desierarquização da linguagem literária, polifonia. Aspectos que, inseridos no rapsodismo da obra *Macunaíma*, configuram o capítulo “Macumba” como expressão sócio-lítero-musical de afirmação da identidade nacional na universalidade da cultura brasileira.

No sexto acorde, apontamos uma *nova pauta* no diálogo cultural entre Mário de Andrade, Pixinguinha e outros artistas populares, empreendendo um pequeno inventário descritivo sobre as novas possibilidades de análise investigativa que se anunciaram no acervo dos arquivos do autor, sob a guarda do IEB/USP, no percurso desta pesquisa. Trata-se, pois, de um conjunto de textos poético-musicais inserido no esboço da obra *Na pancada do ganzá*, projetada para ser uma grande obra em que Mário de Andrade reuniria seus estudos sobre o folclore e a cultura popular brasileira em suas diversas manifestações: música, dança, poesia, religiosidade. Entre o acervo de notas de trabalho, bibliografia e recortes de jornais, insere-se um conjunto expressivo de manuscritos e datiloscritos denominado *Fundos Villa-Lobos*⁷, pelo que se sabe até o momento, em grande parte constituído por recolhas poético-musicais empreendidas entre 1919 e 1921 pelos Oito Batutas, conjunto musical de que faziam parte Pixinguinha, Donga, China e João Pernambuco (este último, incorporado ao grupo nas viagens). Tal pesquisa, financiada por Arnaldo Guinle, grande mecenas cultural da época, foi, posteriormente, repassada a Heitor Villa-Lobos para que o músico organizasse e elaborasse uma antologia poético-musical folclórica⁸. Entretanto, consta que o maestro envolveu-se em outros projetos e substabeleceu sua responsabilidade a Mário de Andrade por volta de 1929, conforme pode-se constatar em carta do maestro⁹ dirigida ao musicólogo.

Pelo que se pôde verificar preliminarmente, somente duas pesquisas se debruçaram sobre esse acervo: *A literatura de folhetos nos Fundos Villa-Lobos*, da antropóloga Ruth Brito Lêmos Terra, publicada pelo IEB/USP, em 1981, e *A outra face dos Fundos Villa-Lobos*, de Edilene Matos, estudo de pós-doutoramento ainda não publicado. Tal acervo de 22 pastas, contendo 633 documentos (alguns compilados mais de uma vez e grande parte com anotações e marcas do musicólogo), num total de 527 diferentes obras (textos e partituras), incorporado como fonte de pesquisa por Mário de Andrade, promete renovar o sabor deste “caldo de sururu”.

⁷ Denominação criada provavelmente por Mário de Andrade. Esse conjunto, em manuscritos e datiloscritos, se insere na relação bibliográfica com o nº 59 dentre as 837 obras listadas pelo autor enquanto “leituras iniciais” para a obra planejada *Na pancada do ganzá* (MA-MMA,074 *Na pancada do ganzá*. Arquivo IEB/USP).

⁸ Dados confirmados tanto pela entrevista de Villa-Lobos ao *Jornal do Comércio de São Paulo*, quanto pela carta de Arnaldo Guinle referindo-se ao assunto em pauta; documentos localizados nos arquivos do Museu Villa-Lobos/RJ; cf. Anexo 41.

⁹ Carta de Villa-Lobos a Mário de Andrade datada de 28/12/1928. Transcrição de documento. MA-C-CPL nº6994. IEB/USP; cf. Anexo 42.

Por fim, em meio a esse novo sururu de trajetória inusitada e conteúdo fascinante restou-nos, por ora, aquietar os ímpetos especuladores e arrematar os acordes dessa pesquisa em *moto continuo*,¹⁰ anunciando no “momento agônico” das considerações finais apresentadas, outro desafio: *tirar um canto novo*¹¹, outro dentre tantos guardados no *grande tempo da cultura*.

¹⁰ Em movimento continuado, perpétuo. Expressão usada por Mário de Andrade para explicar a força hipnótica da música num processo curiosíssimo, verdadeiro compromisso rítmico–tonal, que obriga a repetição da frase de cantoria até que texto, ritmo e melodia cheguem ao fim ao mesmo tempo. “Em música pode-se dizer que o povo brasileiro já inventou moto contínuo. [...] Isso leva a multiplicar infindavelmente a pequena frase da cantoria, e tirar pois, fisiopsiquicamente falando, todo o poder hipnótico que ela tem.” (ANDRADE, Mário de.. *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo:1883, p.43)

¹¹ Processo de criação/improvisação do cantador popular no momento agônico do desafio. Ao “tirar o canto novo” o cantador traz à memória saberes acumulados, “decorados ao léu das ocasiões”: textos poéticos, frases-feitas, versos feitos, outros cantos, casos, histórias, informações variadas sobre pessoas ou fatos, dados históricos experiências pessoais, etc. Assim, no desafio de produzir algo novo, a memória trai, falha, e ele varia temas apreendidos e reelabora criativamente esses saberes. Mário de Andrade observou e estudou atentamente esse processo em contato com a cultura popular, especialmente no contato com o “coqueiro” Chico Antônio, cantador nordestino de cocos e emboladas ao qual dedicaria um capítulo das obras em preparo: *Na pancada do ganzá e Vida de Cantador*, inicialmente publicada em seis lições e em notas na coluna “Mundo Musical” do jornal *Folha da Manhã* entre agosto de 1943 a março de 1944. E vale a pena o registro do que ele teoriza como *nivelamento/desnivelamento* desse processo. “O processo comum de decorar uma melodia tradicional, como de inventar uma nova, tanto em Chico Antônio como em Odilon, consistia em desnivelar a melodia, tornando-a bem simples para que ela se fixasse na memória. Mas depois de fixada em seu esquema essencial o cantador se esmerava de novo em elevá-la de nível e individualizá-la em variações, dum legítimo “hot” [fenômeno inconsciente] [...] Sabida fixamente a melodia fácil e esquemática, então o cantador principia cantando o hot, fantasiando- glosando outra vez, mas conscientemente agora, com intenção de variar e enfeitar. Até que, atingindo outra vez a posseção [o momento agônico] o cantador inventa um canto inteiramente novo” (ANDRADE, Mário de. *Vida de Cantador*. Edição Crítica de Raimunda de Brito Batista, BH: Villa Rica, 1993, p.86, grifo nosso).



Primeira
acorde



**SURURU
NA RODA**
QUE SAMBA BOM

1-PRIMEIRO ACORDE: SURURU NA CIDADE NO ÍNICIO DO SÉCULO XX

Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo

(Mikhail Bakhtin, *Estética da Criação Verbal*)

1.1- DO CHORO-SAPECA AO PENSAMENTO COMPLEXO¹²

Sururu, segundo o *Dicionário Houaiss*, é um tipo de mexilhão encontrado nas pedras, muito consumido no nordeste, especialmente em caldos. Na linguagem popular figurada significa, também, *briga, confusão, tumulto, desordem, agitação*.

Inicialmente, o mote inspirador da palavra *sururu* remetia-nos ao título do chorinho “Sururu na cidade” (choro-sapeca), de Zequinha de Abreu, que fez grande sucesso na época devido à forma bem-humorada com que retratava a agitação da Revolução Paulista de 1924. O nome do choro, gravado e interpretado por Pixinguinha e incorporado ao título da pesquisa, servia-nos, assim, para estabelecer a relação semântica da palavra – *confusão, agitação, nevrose* – perceptível na tensão das pessoas com a modernização da cidade, no início do século XX, com a configuração do clima de efervescência sociocultural registrado pela literatura, sobretudo pelas crônicas jornalísticas, e por outras manifestações artísticas da época, especialmente a música.

Ao longo da pesquisa, no entanto, alargado o mote inicial, o *sururu* foi-se configurando numa moldura de complexidade e abrangência, tendo em vista não só a proposta de “ampliar a escuta” sobre duas vozes, literária e musical, singulares e heterogêneas em suas origens socioculturais, em suas trajetórias pessoais e artísticas, em suas significações para a cultura brasileira, bem como de tratar a contextualização sócio-histórica dessas vozes como parte integrante de um processo cultural emblemático, crivado de ambiguidades e tensões, que se agregava também como objeto de análise, para além de um mero recorte temporal linear.

¹² Reportamo-nos aos fundamentos do pensamento complexo de Morin, segundo o qual a “complexidade é uma palavra-problema e não uma palavra-solução” (MORIN, 2011, p. 5).

À medida que fomos avançando nas leituras básicas e complementares, além do fértil referencial teórico de Bakhtin, deparamo-nos com o conceito de “pensamento complexo” de Morin, e seus fundamentos nos pareceram pertinentes para ancorar a metáfora do *sururu*. Desse ponto de vista, complexidade e *sururu* se amalgamaram tanto na carga semântica afim, qual seja: *desordem, confusão, incerteza e multiplicidade*, como nas confluências dos princípios paradigmáticos¹³ da complexidade. Assim, o *princípio dialógico* permitiu-nos manter a dualidade no seio da unidade; o *princípio da recursão organizacional* permitiu-nos romper com a ideia linear de causa e efeito, já que tudo o que é produzido volta-se sobre o que o produz num ciclo ele mesmo autoconstitutivo, auto-organizador e autoprodutor; e o *princípio hologramático* em que se viabiliza a tentativa de apreender as qualidades emergentes do todo, em refluxo sobre as partes, enriquecendo assim o conhecimento das partes pelo todo e do todo pelas partes, num mesmo movimento produtor de conhecimento. Destaque-se, no entanto, que, para os limites dessa pesquisa e de nossas pretensões, estabelecemos tão somente um pequeno diálogo com esses pressupostos da complexidade, dos quais tomamos analogamente nosso *sururu*, não apenas como mote estimulador de ideias, mas como uma necessidade que se impôs progressivamente ao longo de um percurso onde surgiram os limites e as carências do pensamento simplificador, nos quais se revelaram os desafios do complexo da pesquisa.

Nesse transcurso, então, aprofundamos e refinamos a necessidade de superar as insuficiências do pensamento simplificador, tomando o *sururu* como termo rico de possibilidades e a complexidade como uma via de compreensão, em complementaridade aos pressupostos bakhtinianos. Na linha deste pensamento, considerando que há complexidades diferentes envolvendo as concepções, as trajetórias e as produções artísticas de Mário de Andrade e de Pixinguinha, questionamos se elas podem ser unificadas sem mutilação de suas distinções, se podem ser problematizadas em suas interseções, conexões e desdobramentos, aproximações e distanciamentos, isto é, se há algum modo de pensar e responder ao desafio da complexidade que envolveu esses artistas, tomado como um pensamento capaz de lidar com o real (aqui tanto o processo da pesquisa quanto seu objeto) e com ele dialogar.

Nesse sentido, pensar as concepções que problematizaram as ideias de cultura brasileira, de identidade nacional, de arte erudita e popular, de folclore, de brasilidade, de

¹³ Segundo Morin, esses princípios podem nos ajudar a pensar a complexidade na medida em que, integrados, imobilizam o espírito linear. Esses princípios atuam no mundo biológico e sociológico. A sociedade é produzida pelas interações entre indivíduos, mas a sociedade, uma vez produzida, retroage sobre os indivíduos. Se não houvesse sociedade e sua cultura, uma linguagem, um saber adquirido, não seríamos indivíduos humanos. Portanto, a ideia hologramática está ligada à ideia recursiva, por sua vez ligada, em parte, à ideia dialógica (MORIN, 2011, p. 74-75).

tradição e modernidade, de interação artística identificáveis no desafio analítico-interpretativo dialógico das múltiplas produção e atuação artísticas de Mário de Andrade e Pixinguinha, faz emergir uma narrativa socioestética que subverte as fronteiras entre a *littera* e a *lira*, entre a literatura e a música. Sobretudo, é nesse entre-lugar que o *sururu* se adensa de odores e sabores, de poética e ritmos, e se alegoriza na rapsódica, polifônica e complexa rede da cultura brasileira: *Ai, que preguiça!*

1.2- SOB OS SIGNOS DA CIDADE

Durante o século XIX, as grandes transformações, marcadas pelas ideias de modernidade, passaram a definir uma nova forma de ordenação dos espaços urbanos. É a chegada dos tempos modernos que se inicia no século XIX e se consolida no início do XX.

Os desdobramentos das transformações tecnológicas com a difusão da industrialização, dos potenciais energéticos da eletricidade e dos novos meios de comunicação e transporte se tornaram um fator cada vez mais decisivo na definição das mudanças e configuração das metrópoles. Assim, as inovações tecnológicas alteravam as estruturas econômica, social e política da sociedade, e mudavam, ao mesmo tempo, a condição de vida das pessoas e as rotinas de seu cotidiano.

A modernidade, movida pelo avanço tecnológico, tornava mais confortável e mais aproveitável o tempo do cidadão: o bonde, o automóvel, o telefone, o fonógrafo, o rádio, o cinema, alteravam os ritmos e os ritos de viver e conviver na metrópole. Os indivíduos saíam do recato, da discrição dos casarões coloniais e ganhavam as ruas, as praças, os cafés, os bares, os salões, os teatros, os cinemas, as agremiações recreativas. Como parte das rápidas mudanças, o consumo cultural ia-se impondo como valor da modernidade. Por um lado, o usufruir das belas-artes nos salões e teatros: óperas, exposições, recitais, conferências; por outro, gente de vida boêmia e de poucos recursos, buscando novas formas de entretenimento: as rodas de samba e de choro, o carnaval e os festejos de rua, a mágica do cinematógrafo, o rádio, tudo isso ganhava significações especiais no burburinho da urbe. Acrescentavam-se a esses fervores culturais as ideias das vanguardas modernistas, polemizando seu valores estéticos e “postulando o culto à máquina, à força e ao dinamismo, associado à indústria e a celebração estética da velocidade, da fragmentação e o choque permanente de forças do espetáculo moderno da grande cidade” (SUBIRATS, 1993, p. 13).

Com efeito, a modernização da cidade, os avanços tecnológicos e as manifestações artísticas e culturais diversas se entrecruzavam nos espaços urbanos em diálogos (aproximações e resistências, pontos e contrapontos, consensos e conflitos) com as representações sociais, tanto na percepção e no comportamento do cidadão da urbe, como nos registros de seus artistas.

Ao correr os olhos sobre as crônicas, notícias dos jornais e revistas da época, percebia-se que o consumo cultural da sociedade estava relacionado a um novo *modus vivendi* compulsoriamente adaptado à metrópole. Nesse sentido, a efervescência, o fugaz, o efêmero, a agitação, a pressa, refletiam uma realidade que modificava radicalmente a percepção e a sensibilidade humanas, alterava o imaginário e a subjetividade das pessoas, como bem registra Georg Simmel em seu ensaio *A metrópole e a vida mental*, de 1902.

Também Nicolau Sevcenko aponta para essas alterações no comportamento das pessoas, em função da modernização e das influências tecnológicas das metrópoles, em seu estudo *A corrida para o século XXI*, quando registra a relação entre máquinas, massas, percepções e mentes nas décadas iniciais do século XX:

Esses dois fatores associados – aceleração dos ritmos cotidianos, em consonância com a invasão dos implementos tecnológicos, e ampliação do papel da visão como fonte de orientação e interpretação rápida dos fluxos e das criaturas humanas e mecânicas, pululando ao redor – irão provocar uma profunda mudança na sensibilidade e nas formas de percepção sensorial das populações metropolitanas. A supervalorização do olhar, logo acentuada e intensificada pela difusão das técnicas publicitárias, incidiria, sobretudo, no refinamento da sua capacidade de captar o movimento, em vez de se concentrar, como era o hábito tradicional, sobre objetos e contextos estáticos. (SEVCENKO, 2001, p. 64).

Assim, a mudança de comportamento nos hábitos e ritmos pessoais e sociais, entre outros aspectos, resultava em estímulo à interatividade sociocultural: as pessoas precisavam ver e serem vistas, o consumo cultural operava uma transformação radical nos costumes mais provincianos e recatados para um transitar quase que compulsório pelos salões, cafés, teatros e sociedades culturais, como um frenesi na busca pelo entretenimento.

Nessa perspectiva, Sevcenko destaca como esse fenômeno cultural, denominado por diferentes teóricos de “a revolução do entretenimento” ou, ainda, “a sociedade do espetáculo”, era representado na mídia da época:

Esse fenômeno apareceria plenamente representado no editorial de uma revista que se tornaria órgão oficial dessa mentalidade: *Vanity Fair*, de Nova

York, lançada em 1914. O objetivo do novo magazine, segundo seu editor, seria refletir e alimentar o estado de espírito que tomava conta da civilização industrial: “uma crescente devoção ao prazer, à felicidade, à dança, ao esporte, as delícias do país, ao riso e a todas as formas de alegria”. Essa atmosfera fremente e desejanse, que galvanizava as imaginações e atravessava as divisões sociais, se tornaria um imperativo do mercado. (SEVCENKO, 2001, p. 77)

Os reflexos dessas transformações aceleradas e do avanço tecnológico nas manifestações culturais da época vão ganhar visibilidade na literatura, particularmente, através dos registros de nossos intelectuais e cronistas. Em meio a essas mudanças, a imprensa moderniza-se, populariza-se e, além de se constituir num suporte estratégico de circulação do novo a serviço do mercado, também, como um dos espaços midiáticos da modernidade, produz e reproduz um olhar crítico e estético sobre o cotidiano urbano e seus tipos humanos, ora enaltecendo, ora se contrapondo à redefinição do padrão cultural e espacial da cidade. Nesse aspecto, o cronista é não só um observador, um testemunho de sua contemporaneidade, quando capta o instante e o fixa em sua escrita, mas é, sobremaneira, um agente formador de opiniões como crítico da cultura e da sociedade de seu tempo.

Um dos desdobramentos do surto de modernidade da época é a efervescência das manifestações e eventos culturais oferecidos ao público – cinema, teatro, recitais, conferências, música, rodas de samba e de choro, atividades nas sociedades e grêmios recreativos, carnaval de rua, festejos populares –, que, entre outros aspectos, promove o deslocamento e o trânsito dos atores sociais pelos diversos espaços culturais da cidade além de imprimir novos significados e novas formas de interação entre as artes, os artistas e o público.

Assim, no espaço-tempo de múltiplas dimensões, em que as tendências ocorrem em simultaneidades, destacamos a polifonia cultural de Mário de Andrade, autor antenado com o seu tempo e a produção artístico-musical de Pixinguinha, típico cidadão carioca a transitar pelos espaços da cidade – ruas, becos, praças, bares e salões –, como digno representante do gosto e da cultura popular brasileira. Mário de Andrade e Pixinguinha poderiam ser pensados a partir de distanciamentos: geográfico, social e cultural, mas, paradoxalmente, essas distâncias os aproximam, afinal: “A distância que separa o distante também promove sua aproximação. O escritor, o crítico, o poeta, o músico, o místico se sobrepõem em infinitas possibilidades” (QUINTILIANO, 2007, p. 67).

Tendo como referência as décadas iniciais do século XX, as trajetórias dos dois artistas são contemporâneas entre si. Para além da relação direta e específica entre eles e suas

produções artísticas, podem-se destacar simultaneidades na representação desses artistas enquanto partícipes da cultura de seu tempo, tanto por sua intensa produção intelectual e musical, quanto pelo reconhecido valor artístico de suas obras. Além do mais, pode-se identificar nas visões estéticas e críticas do intelectual e no trânsito e na atuação do músico, a polifonia cultural desses artistas, associada às transformações e à modernização da cidade, bem como a produção de um ideário de identidade brasileira.

A partir dessas premissas, surgem alguns questionamentos: como os dispositivos complexos do movimento de aproximações e distanciamentos socioculturais vão configurar/conectar Mário de Andrade e Pixinguinha enquanto partícipes da arte e da cultura de seu tempo? Em que medida a literatura e a música desses artistas podem nos oferecer um diálogo interartes no contexto de modernização e de efervescência cultural da época, nos diversos espaços da cidade?

Outros dois questionamentos devem ainda ser particularmente considerados: em que medida Pixinguinha, com sua criatividade musical e seu *ethos* racial, pode ser a representação social e cultural de “brasilidade” tão bem retratada em *Macunaíma*, uma síntese dos valores culturais populares? Que dilemas impõe ao intelectual e ao músico a produção desse discurso sobre a identidade nacional que eles ajudaram a construir e a disseminar?

Retomamos aqui, em menores proporções e pretensões analíticas, a curiosidade/o questionamento de Hermano Viana quando, sobre um encontro histórico, tornado banal e sem consequência sociocultural relevante para a crítica intelectual, destaca como ponto de partida para suas reflexões, em *O mistério do Samba*, o encontro entre os músicos populares Pixinguinha, Donga, Patrício Teixeira e representantes da intelectualidade e da arte erudita: Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Villa-Lobos, Luciano Gallet. E como tal circunstância torna-se elemento constitutivo na “alegoria [...] da ‘invenção de uma tradição’, aquela do Brasil Mestiço, onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade” (VIANA, 2004, p. 20).

Similarmente relativizado pela crítica literária, o encontro entre Pixinguinha e Mário de Andrade, embora tenha sido apenas citado como um fato ligado ao interesse de pesquisa de Mário de Andrade, acontece no mesmo período histórico de 1926, no contexto do espetáculo *Tudo Preto*, e tem as mesmas raízes em que se relacionam concepções, acontecimentos e mediações na construção simbólica de nossa “brasilidade”, configurando a tensão entre aproximações e distanciamentos ora a partir do que nos falta enquanto identidade, ora do que nos torna singular. Distingue-se, por outro lado, pela crítica modular de Mário de Andrade em relação à natureza e à constituição dessa construção simbólica, e pela reelaboração estética do

encontro entre o escritor e o músico, immortalizado na obra *Macunaíma*. Nesse sentido, a inserção dos agentes históricos como personagens¹⁴ na dinâmica da obra, materializa desdobramentos sócio-históricos e literários significativos para a cultura brasileira.

Enfim, como figuram o múltiplo intelectual Mário de Andrade, pensador da cultura brasileira, e o artista Pixinguinha, cidadão carioca, negro, boêmio, músico popular notável, no processo cultural brasileiro da época, e como suas “vozes” singulares ainda reverberam em nossa contemporaneidade?

1.3- CULTURA: DAS MARGENS AO CENTRO

Ao tentar captar os acordes que configuram as concepções de cultura, de cultura brasileira, cultura popular e suas relações socioestéticas com o Modernismo, nas décadas iniciais do século XX, constata-se um panorama eivado de complexidade não só pela multiplicidade de ideias, interesses, práticas sociais e políticas desse momento, como também pelas ambiguidades conceituais dos termos *Cultura* e *Modernismo*, reconhecidamente termos emblemáticos em muitas das tentativas de defini-los e delimitá-los como objetos de estudo. Percebe-se essa tensão, sobretudo, quando os termos *Cultura* e *Modernismo* se inter-relacionam com os ímpetus civilizatórios de reorganização dos espaços urbanos e os avanços tecnológicos da modernidade, impulsionando os ritmos vertiginosos de “progresso” das cidades, embaralhando ainda mais seus significados. No âmbito desse contexto, emblemática torna-se ainda a questão, quando se tenta apreender os projetos de cultura nacional e popular encarregados de construir a identidade cultural, a unidade social e a ideia de brasilidade, pelas transfigurações do nacional-popular, legitimadas em práticas socio-simbólicas, como a literatura e a música.

Para além dos embates nessa discussão e das ambiguidades intrínsecas ao tema, faz-se necessário delinear alguns traços predominantes dessas concepções para se estabelecer um nexo, não excludente, nem hierárquico, entre as diversas tendências da época e o papel dos artistas em geral, e de Mário de Andrade e Pixinguinha, em particular, bem como de suas produções literárias e musicais. Para tanto, nossa opção foi identificar e analisar, nesse conjunto de concepções de cultura e, em especial, de cultura brasileira e de cultura popular, as relações socioestéticas dessas ideias tomadas como promotoras de interações entre artistas

¹⁴ Pixinguinha, Tia Ciata, Blaise Cendrars, Antônio Bento, Antônio Anselmo, Manuel Bandeira, Raul Bopp, o próprio Mário de Andrade/Macunaíma e outros “macumbeiros” representados na estetização do relato através do capítulo “Macumba”, de *Macunaíma*.

populares e intelectuais do período em questão, sob a égide de um Modernismo (multifacetado) que evolui de uma pretensão nitidamente universalista – inserir a produção cultural do país na modernidade e participar do concerto das nações – para um novo ideário de ingresso na ordem moderna: mediar essa inserção através da afirmação dos traços culturais locais, isto é, através da definição do “elemento nacional”.

Assim, à luz de evidências em textos literários e críticos de Mário de Andrade e da atuação e produção musical de Pixinguinha no cenário cultural da época, torna-se possível analisar as formas de aproximação e distanciamentos com as quais as manifestações populares e seus representantes passam a interagir com a elite intelectual e a ocupar a cena do debate cultural, como elemento estético e social identificável no construto ideológico de “identidade brasileira”. Correlativamente, será possível verificar como a literatura, a música, e as interações entre as artes, oscilando entre a resistência e a adesão, vão mediar e sustentar essas concepções.

A discussão sobre a cultura brasileira e sobre a cultura popular constitui uma tradição na trajetória de nossos intelectuais e de suas reflexões sobre os destinos políticos do país. Segundo Renato Ortiz, é através desse debate que se configuram as contradições e o entendimento da formação da nacionalidade e da concepção de cultura nas sociedades periféricas:

[...] não é por acaso que a questão da identidade se encontra intimamente ligada ao problema da cultura popular e do Estado; em última instância, falar em cultura brasileira é discutir os destinos políticos de um país. É claro que as abordagens de diversos autores são diferenciadas: mais conservadora em Silvio Romero e Gilberto Freire; modernista em Mário de Andrade e Oswald de Andrade; estatal e autoritária para os representantes de “Cultura e Política” durante o Estado Novo; desenvolvimentista para os isebianos, revolucionária para os movimentos culturais e estudantis dos anos 60. Mas é dessa diversidade e permanência que se constrói uma tradição, o que a transforma em referência obrigatória para qualquer discussão sobre cultura e política. (ORTIZ, 1988, p. 13)

A cultura de uma época, por mais distante que esteja no tempo, não pode ser fechada em si mesma como algo pronto, plenamente acabado: “a unidade de uma cultura é uma unidade *aberta*” (BAKHTIN, 2010, p. 359). Cada cultura, assim, a despeito de toda a sua singularidade, integra o processo único (embora não linear) de formação da cultura da humanidade. “Em cada cultura do passado estão sedimentadas as imensas possibilidades semânticas, que ficaram à margem das descobertas, não foram conscientizadas nem utilizadas ao longo de toda a vida histórica de uma dada cultura” (BAKHTIN, 2010, p. 366).

Essas premissas nos remetem aos embates e tensões nos diferentes usos, conceitos e concepções de cultura que permearam as décadas iniciais do século XX. Um breve panorama da evolução do termo e das compreensões que geraram as teorias universalista e particularista da cultura podem nos auxiliar e situar melhor questão.

A cultura evoca interesses multidisciplinares, e por isso não é tarefa simples defini-la. Sendo estudada em áreas como sociologia, antropologia, história, comunicação, administração, economia, entre outras, nos seus distintos enfoques e usos, configura-se o próprio caráter transversal do conceito, na sua referência aos diferentes campos da vida cotidiana. Além disso, a palavra *cultura* também tem sido utilizada em diferentes campos semânticos em substituição a outros termos como *mentalidade*, *espírito*, *tradição* e *ideologia*.

Essa complexa distinção semântica, no entanto, se deve em grande parte ao próprio desenvolvimento histórico do termo. Conforme Raymond Williams (2007), a palavra *cultura* vem da raiz semântica *colore*, que originou o termo em latim *cultura*, de significados diversos, como *habitar*, *cultivar*, *proteger*, *honrar com veneração*. Até o século XVI, o termo era geralmente utilizado para se referir a uma ação e a processos, no sentido de ter “cuidado com algo”, “cultivar”.

Estudiosos da cultura¹⁵ apontam os séculos XVIII e XIX como o período de consolidação do uso figurado da palavra *cultura* nos meios intelectuais e artísticos. Expressões como “cultura das artes”, “cultura das letras” e “cultura das ciências” demonstram que o termo era, então, utilizado seguido de um complemento, no sentido de explicitar o objeto que estava sendo “cultivado”. A partir desse período, *cultura* passa a conformar sentidos distintos em países como a França e a Alemanha.

No pensamento iluminista francês, *cultura* caracteriza o estado do espírito cultivado pela instrução. “A cultura, para eles, é a soma dos saberes acumulados e transmitidos pela humanidade, considerada como totalidade, ao longo de sua história” (CUCHE, 2002, p. 21). No vocabulário francês da época, a palavra também estava associada às ideias de progresso, de evolução, de educação e de razão. *Cultura* e *civilização* eram palavras afins, sendo que a primeira evocava os progressos individuais e a segunda, os progressos coletivos. No século XIX, a noção francesa de *cultura* se ampliaria para uma dimensão coletiva, aproximando-se do significado de *civilização* e, até mesmo, o substituindo.

Na Alemanha, os primeiros usos do sentido figurado de *Kultur* no século XVIII guardavam similaridade com o pensamento francês. A ideia de *cultura* como *civilização* era

¹⁵ Como, por exemplo, Denys Cuche (*A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. 2002) e Raymond Williams (*Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. 2007).

comum entre príncipes da aristocracia alemã. Acontece uma inversão de sentido no momento em que a intelectualidade burguesa, que não compartilhava o poder com os nobres, passa a criticar a superficialidade dos hábitos cerimoniais dos príncipes alemães, relacionados com a *civilização*, em contraposição à *cultura*, que caracteriza, neste pensamento, o que é autêntico, profundo, e que contribui para o enriquecimento intelectual e espiritual.

Civilização, relacionada à noção francesa, passa a ser colocada em oposição à *cultura* que, entendida como marca distintiva da originalidade e da superioridade do povo alemão, adquire um importante papel nas discussões nacionalistas que se conformariam nos períodos históricos posteriores e que culminariam na Primeira Guerra Mundial.

A evolução do significado de *cultura* no debate entre estes dois países marcou a formação das duas concepções de cultura que estão na base dos estudos das Ciências Sociais. O entendimento francês de cultura como característica do gênero humano deu origem ao conceito universalista. Já a concepção alemã segundo a qual a cultura é “um conjunto de características artísticas, intelectuais e morais que constituem o patrimônio de uma nação, considerado como adquirido definitivamente e fundador de sua unidade” (CUCHE, 2002, p. 28), origina o conceito particularista.

A concepção universalista foi sintetizada por Edward Burnett Tylor (1832-1917), que escreveu a primeira definição etnológica da cultura em 1817. O termo inglês *culture* surge como síntese dos termos *Kultur* e *civilization* (este último, termo francês que se referia às realizações materiais; aquele, termo alemão que simbolizava os aspectos espirituais de uma comunidade). Tylor marca, então, o caráter de aprendizado cultural em oposição à ideia de transmissão biológica.

Tomado em seu amplo sentido etnográfico, cultura é “este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (LARRAIA, 2006, p. 25). Todavia, Tylor defendia o princípio do evolucionismo, que acreditava haver uma escala evolutiva de progresso cultural que as sociedades primitivas deveriam percorrer para chegar ao nível das civilizadas.

Contrário à concepção evolucionista, Franz Boas (1858-1942) foi um dos pesquisadores que mais influenciaram o conceito contemporâneo de cultura na antropologia norte-americana. Ele é apontado como o inventor da etnografia por ter sido o primeiro antropólogo a fazer pesquisas com observação direta das sociedades primitivas. Em seus estudos, Boas concluiu que a diferença fundamental entre os grupos humanos era de ordem cultural, e não racial ou determinada pelo ambiente físico. Sendo assim, defendia que, ao

estudar os costumes particulares de uma determinada comunidade, o pesquisador deveria buscar explicações no contexto cultural e na reconstrução da origem e da história daquela comunidade. Decorre dessa constatação o reconhecimento da existência de culturas, no plural, e não de uma cultura universal.

A partir desses estudos iniciais, outras abordagens do conceito se desenvolveram nas ciências sociais e em diversas áreas do pensamento humano. Como consequência desse fenômeno, a cultura como “campo singular” ganha cada vez mais centralidade.

A multiplicidade de interpretações e usos do termo *cultura* sempre marcaram as discussões dos intelectuais. O estudo das linguagens, a literatura, as artes, as ideias filosóficas, os sistemas de crença morais e religiosos, constituíram o seu conteúdo fundamental, embora a ideia de que tudo isso compusesse um conjunto diferenciado de significados, uma cultura, não tenha sido comum nessas discussões.

Assim, no início do século XX, vamos encontrar o pensamento social brasileiro impactado por teorias e concepções¹⁶ que apontam a cultura como um espaço privilegiado onde se processa a tomada de consciência daquilo que nos falta e do que nos faz singular; daí ora o exagero mimético da cultura civilizada europeia, ora a ênfase na autenticidade revela a necessidade visceral de se construir uma identidade que se oponha à visão civilizatória europeia e entronize a autoafirmação de nossa singularidade. Nesse movimento que Antonio Candido (2010, p. 117) denomina de “dialética do localismo e do cosmopolitismo”, a questão nacional, então intimamente ligada ao problema étnico, elege a nação como categoria central de reflexão cultural, categoria que encobre as diferenças de classes e elabora uma ideologia unificadora que tenta cauterizar as feridas abertas no fosso entre as elites e o povo.

A cultura associada ao nacional passa, então, a uma acepção ampliada, não menos ambígua, em que se identificam e se tensionam elementos tais como tradição e modernização/civilização, arte erudita/arte popular, criação de uma identidade nacional, unidade nacional e regionalismo, teorias da mestiçagem racial e cultural, folclore/cultura urbana.

A cultura popular inserida nesse complexo de práticas sociossimbólicas configura-se, assim, em vertente de múltiplas significações: O que é o autêntico? Folclórico? Urbano é popular? O que é produzido pelo povo? O que é a ele dirigido? Quem legitima o popular? Que relações ou distanciamentos há com o nacional?

Nesse contexto, então, Mário de Andrade e Pixinguinha, dois polos distintos de expressão da cultura brasileira, promovem um corte transversal e dialógico com seu tempo e

¹⁶ Teorias racialistas, cientificistas, evolucionistas, culturalistas.

com os ideários de identidade brasileira, conformando em suas trajetórias e produções artísticas essas questões: o primeiro, como intelectual, musicólogo, escritor, crítico de arte, desempenhando a tarefa de mediador simbólico, atuando como agente intermediário das duas dimensões, o popular (plural) e o nacional na construção da identidade brasileira, isto é, a expressão da *memória nacional*¹⁷; o outro, músico popular, negro, reconhecido pela sua criatividade musical “genuína”, atuando como síntese simbólica de brasilidade e tradição, encarna a *memória coletiva popular*¹⁸.

Segundo Renato Ortiz, a construção da identidade nacional, de certo modo, necessita “desses mediadores que são os intelectuais. São eles que deslocam as manifestações culturais de sua esfera particular e as articulam a uma totalidade que as transcende”. (2006, p. 140).

Costuma-se apontar Mário de Andrade como um dos intelectuais modernistas que mais contribuíram para os estudos e reflexões sobre a cultura brasileira. Sua vasta obra crítica e literária, sua imersão apaixonada na pesquisa da cultura popular, sua liderança na formação e legitimação de um ideário de identidade nacional, bem como sua consciência crítica do papel da arte e do homem na sociedade, o credenciaram como um dos artífices do projeto artístico-cultural nacionalista do Modernismo brasileiro.

É preciso, porém, “afinar os acordes” desse entendimento. Por um lado, o intelectual Mário de Andrade se configura como expressão da *memória nacional*, “legislando” e legitimando, na voz artística alimentada pela permanente pesquisa estética e pela luta contínua de estudo das manifestações da cultura popular brasileira, um desbravador e obsessivo desejo de identificar e compreender o “elemento nacional” e afirmar a “brasilidade”, disseminando (com certa radicalidade) a ideia de que o artista brasileiro que não fizesse arte nacional era “uma reverendíssima besta”; por outro lado, sua consciência de nacionalidade e o seu sentimento de Brasil o ensinou a olhar o homem brasileiro em sua complexidade, e a apreender das tradições a voz coletiva do povo, modulando sua voz nacionalista e plural sem proclamar valores eufóricos e “patrioteiros” de seu povo e de seu país.

Em linhas gerais, Mário de Andrade nunca viu o nacionalismo incompatível com a pesquisa estética e a renovação técnica, uma constante em suas preocupações artísticas que se desenvolveu ao longo do tempo. O estudo do fenômeno musical presta-se como base de sua

¹⁷ Noção adotada por Renato Ortiz em *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* na análise sobre as relações de força entre o nacional e o popular na construção da identidade nacional. Para o autor, a *memória nacional* seria representada pelo papel do intelectual como mediador simbólico, como agente histórico que opera uma transformação simbólica da realidade, sintetizando-a, como única e compreensível. Para ele, o processo de construção de identidade nacional se fundamenta sempre numa interpretação (ORTIZ, 2006, p. 139).

¹⁸ Noção adotada por Renato Ortiz, distinta da *memória nacional*. A *memória coletiva popular* é constituída de agentes históricos que se voltam para uma vivência imediata, formas concretas de expressões particularizadas em suas manifestações e produções populares (ORTIZ, 2006, p. 140).

meditação estética e consubstancia sua concepção de cultura. No *Ensaio sobre música brasileira*, obra de impacto no meio cultural da época pelo aspecto normativo e programático de seu discurso, apresentado numa escrita inusitadamente brasileira, têm-se as discussões sobre a cultura brasileira desdobrando-se em uma formulação estética que contempla a tradição, a nacionalidade e a originalidade. Simultaneamente, discutem-se dicotomias típicas da modernidade: popular/erudito, tradição/passadismo, nacional/universal, arte funcional/arte desinteressada, originalidade/cópia. O nacionalismo, assim, apresenta-se com uma função precisa, um critério de combate, “não filosófico, mas social”, uma afirmação da brasilidade, uma etapa necessária a exigir sacrifícios pessoais:

O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização [...]. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de ideias que justifica-se o conceito de Primitivismo aplicado às orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social. [...] Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artístico [sic] no geral são destrutivos. Ora numa fase primitivística, o indivíduo que não siga o ritmo dela é pedregulho na botina. Si a gente principia matutando sobre o valor intrínseco [sic] do pedregulho e o conceito filosófico de justiça, a pedra fica no sapato e a gente manqueja. ‘A pedra tem de ser jogada fora’. É uma injustiça feliz, uma injustiça justa, fruta de época. O critério atual de Música Brasileira deve ser não filosófico mas social. Deve ser um critério de combate. (ANDRADE, 1962, p. 18-19).

Mário distingue os conceitos de música brasileira e música nacional. Como música brasileira teríamos “toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico”. Já a música nacional “está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada” (ANDRADE, 1962, p. 16). Em seguida, estuda a função que a arte nacional exerce em seu tempo, dado o contexto histórico e social, mas já alerta para os perigos de uma leitura equivocada do texto, ressaltando o caráter dinâmico das relações por ele estudadas:

Assim: estabelecido o critério transcendente de Música Brasileira [...] temos que reconhecer que esse critério é pelo menos ineficaz para julgar as obras dos atuais menores de quarenta anos. Isso é lógico. Porque se tratava de estabelecer um critério geral e transcendente si referindo à entidade evolutiva brasileira. Mas um critério assim é ineficaz para julgar qualquer momento histórico. Porque transcende dele. E porque as tendências

históricas é que dão a forma que as ideias normativas revestem. O critério de música brasileira prá atualidade deve de existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica ferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. (ANDRADE, 1962, p. 19-20)

A proposta é extensiva ao conjunto das nossas artes e notadamente à literatura. E Mário não deixa de ilustrá-la, na mesma época, pelos exemplos criativos de *Clã do Jaboti* e *Macunaíma* (romance “rapsódia”), onde gêneros musicais populares são tomados como referência para a construção e intitulação de poemas, que realizam em prosa e poesia alguns dos processos apontados e sugeridos pelo autor para nossa música erudita. Nessas obras, o escritor buscava um perfil abrangente do brasileiro, tanto no tempo – passado e presente, quanto no espaço, urbano e rural, bem como na perspectiva de uma ligação com a contemporaneidade, do particular para o universal. Desvelar nosso nacionalismo, desse modo, seria apenas etapa para se chegar ao universal. A compreensão da existência de um padrão característico e particular de cultura – a popular – acompanhava-se de um enriquecimento expressivo, um aumento das possibilidades criativas e uma permanente reelaboração da linguagem artística. Assim, o nacionalismo, em um paradoxo aparente, investia contra o conceito tradicional de pátria, pois, visando o universal, descartava um reducionismo patriótico – “o porque-me-ufano patrioteiro” – que limitasse a dimensão ampla de povo a um preconceito de país.

Podemos perceber ainda, nas concepções do autor, um deslocamento em relação aos antecessores (Sílvio Romero, Nina Rodrigues e outros teóricos sobre os quais o autor fez sérios estudos) na substituição do conceito de “raça” pelo de “cultura”. Mário entendia o primeiro como conjunto de caracteres biológicos permanentes, propiciadores do segundo. Mesmo quando usa a palavra “raça”, como acontece no *Ensaio*, ele opera com a noção de “cultura” para pensar a nação brasileira. Há, frequentemente, em seus textos, uma quase sinonímia entre *raça*, *povo* e *cultura*, na verdade, traduzindo uma brasilidade, entidade ao mesmo tempo única e totalizadora.

Por toda década de 30, o escritor retomará tal aspecto funcional da criação artística sob o dilema de uma dualidade aparentemente insustentável: “se a beleza é desinteressada, a arte é interessada” (ANDRADE, 1963, p.367). Propõe, então, o equilíbrio das exigências estéticas e da funcionalidade social – uma arte, ao mesmo tempo, “crítica da vida e aspiração de vida melhor” (ANDRADE, 1963, p. 367). Nessa fase, suas concepções se deslocam para o campo mais ideológico da arte-ação.

No texto *A evolução social da Música no Brasil* (1939), o autor explicita o nacionalismo evolutivo da arte nacional, configurando seu trânsito de arte interessada, período de construção, para arte desinteressada, em que sua função social estará integrada à dimensão livremente estética.

[...] É certo que esta Fase Nacionalista não será a última da evolução social de nossa música. Nós ainda estamos percorrendo um período voluntarioso, conscientemente pesquisador. Mais pesquisador que criador. O compositor brasileiro da atualidade é um sacrificado [...] a virilidade de pensamento que leva os principais compositores nossos a essa luta fecunda mas sacrificial pela nacionalização da nossa música, não é menos certo que a música brasileira não pode indefinidamente se conservar no período de pragmatismo em que está. Se de primeiro foi universal, dissolvida em religião; se foi internacionalista um tempo com a descoberta da profanidade, o desenvolvimento da técnica e a riqueza agrícola, se está agora na fase nacionalista pela aquisição da consciência de si mesma: ela terá que se elevar ainda à fase que chamarei de Cultural, livremente estética, e sempre entendendo que não há arte que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza. E então nossa música será, não mais nacionalista, mas simplesmente nacional, no sentido em que são nacionais um gigante como Monteverdi e um molusco como Leoncavallo. (ANDRADE, 1975, p. 33-34)

Este pequeno panorama sobre os fios que conduzem as concepções de Mário de Andrade nos leva a concluir que seu nacionalismo tinha forte conotação cultural e que em suas discussões não apresentava abstratamente o significado de *povo e cultura*. Estava comprometido com um povo específico, com território determinado, cujas relações eram reguladas por um estado nacional. Nesse sentido, é esclarecedor o que apresenta Elizabeth Travassos em seu rico estudo *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók* (1997). A propósito do tema, a autora identifica, nos textos de Mário de Andrade, uma estratégia de idealização de povo-nação que consiste em prever e preconizar a homogeneização dentro de um estado já existente, não tendo que lidar com contestação significativa das fronteiras territoriais estabelecidas, nem línguas literárias competindo entre si. Segundo ela, no entanto, no entendimento e na crítica a essa “idealização” e ao discurso homogeneizador do autor, é preciso levar em conta algumas questões. No caso dos musicólogos estudados (Mário de Andrade e Béla Bartók), os projetos de músicas artísticas nacionais conviveram com o pensamento racial e nacionalista, geralmente sem questioná-los, por assimilá-los a partir de perspectivas diferenciadas.

E mesmo sendo longa a citação, julgamos ser pertinente acolher as considerações da autora:

Mário e Bartók não eram antropólogos nem cientistas políticos tratando de relações interétnicas, formas de organização dos estados, disputas de fronteiras e lutas por soberania. Seria inútil ler estudos de música como se fossem trabalhos de ciências social ou programa de governo, mas sua dimensão política é clara: os estudos tanto visavam ao progresso do conhecimento e busca da verdade quanto integravam projetos de modernização artística que pretendiam ter eficácia transformadora. As críticas de ambos a excessos nacionalista convidam a pensar na hipótese de perspectivas nacionais diversas, adotadas por diferentes segmentos sociais. A constância das ideias de “humanidade” em Mário de Andrade, e de “campesinato”, em Bartók, deve ser levada em consideração. Ambas repelem particularismos nacionais, étnicos, raciais, embora a primeira incline-se para uma visão do homem como espécie natural e a segunda para uma espécie social do homem. A insatisfação com o caminho batido do nacionalismo cultural e artístico não os fez duvidar da existência de comunidades naturais chamadas nações, mas evidencia que havia diferenças no manejo do pensamento. Num momento em que a categoria nação foi desnaturalizada e que se aponta corretamente sua condição de artefato ideológico, as perspectivas divergentes de vários grupos sociais acerca da nação ficam mais claras. Pode-se reconhecer, nos textos dos dois autores, tanto o que Benedict Anderson chamou de caráter modular do raciocínio nacionalista quanto dos seus limites. (TRAVASSOS, 1997, p. 118-119)

Essas ponderações levam a reflexões mais contextualizadas sobre as concepções de Mário de Andrade, sugerindo que o fato de o autor não definir categorias como raça, etnia, nação, povo, pressupõe que o leitor de seus textos deve tentar esclarecer seu sentido para evitar interpretações tendenciosas.

É forte em Mário de Andrade a ideia de comunidades linguístico-culturais, na concepção de nações como grupos dotados de língua, literatura, música e índole próprias. Em seu projeto linguístico, Mário de Andrade dá ênfase ao cultivo da língua materna e ao cultivo da música como análogo desta ou fenômeno intimamente relacionado com ela. Ao propor sistematizar as diferenças entre o português do Brasil e o de Portugal, acreditava que era esta uma das condições de emancipação dos brasileiros. Nesse sentido, pendia para a definição linguístico-cultural de povo (TRAVASSOS, 1997, p. 119).

A partir dessa visão em que a cultura passa a ganhar centralidade e a mediar a assimilação de sentidos sobre a nação, o popular, a identidade brasileira, especialmente nas décadas iniciais do século XX, a cultura popular ganha contornos mais emblemáticos em virtude da heterogeneidade interna que embaralhava a linha “natural” de distinção entre erudito/popular, tradição/moderno, folclore rural/urbano, autêntico/importado, ao mesmo tempo que se buscava uma unidade no sentido de brasilidade. Acentua-se nessa problemática a complexidade da emergência de uma mobilidade cultural urbana. Destacam-se, nesse fenômeno, as manifestações artísticas das classes populares da cidade, marginalizadas como

“incultas” ou “semi-incultas”, mas que vão ganhando visibilidade e legitimidade na interação com a classe média e com alguns setores da elite intelectual, abrindo brechas e dinamizando um novo espaço de profissionalização e consumo cultural, por conta das demandas sociais, dos avanços tecnológicos e dos ritmos de modernização das cidades.

Retomando nosso mote inicial: nesse sururu da cidade, *cultura* é uma palavra-problema e não uma palavra-solução.

Na configuração desse quadro, o movimento modernista articula seu projeto estético e cultural, e Mário de Andrade terá um papel de convergência nesse quadro combinatório entre cultura e nação, tanto na literatura quanto na música. Pixinguinha, por sua vez, legitimará essa assimilação como “portador e guardião” da tradição da música popular brasileira. Cada um, a seu modo, polariza duas instâncias socioculturais demarcadas, ao mesmo tempo que operam sobre a esfera cultural, em movimentos de aproximações e distanciamentos, na configuração de um ideário de brasilidade.

1.4- O MOVIMENTO MODERNISTA: (RE) INVENTANDO O BRASIL

Para além dos limites cronológicos do movimento artístico e literário, o Modernismo determinou o modo de pensar da grande parte da inteligência do país desde, aproximadamente, o fim do século XIX até a penúltima década do século XX.

Dentre as teses dessa doutrina que marcou desde as investigações dos cientistas sociais e historiadores até a literatura e as artes, por tão longo tempo, a mais importante tinha a ver com o modo como se concebia o processo de modernização do país. Para o Modernismo, modernizar significava incorporar o país, compreendido como uma entidade particular, no concerto das nações modernas, concebido como um universal. O Brasil deveria percorrer uma trajetória de aproximação a um centro – a vida moderna – para poder ocupar uma posição definida a partir dele.

Na experiência brasileira, ao mesmo tempo que ocorre uma busca de afirmação da identidade nacional, há um desejo de internacionalização, de inserção no cenário mundial, de atualização da linguagem de acordo com os grandes centros metropolitanos e em oposição ao conservadorismo academicista reinante nas artes plásticas, na literatura, na arquitetura.

A esse deslocamento associava-se uma compreensão da história e certa maneira de se relacionar com o passado. A modernidade era vista como uma meta a ser alcançada, na qual a dimensão do futuro era destacada. O passado era visto como um fardo a ser descartado e o tema da revolução, que deveria assegurar a ruptura com as raízes que prendem ao passado e possibilitar o

acesso à vida moderna, ocupou a atenção dos intérpretes da vida brasileira ao longo de toda a história do Modernismo. Segundo Eduardo Jardim, essas teses estiveram presentes em diversos momentos desse percurso histórico:

Em Euclides da Cunha, que profetizava a destruição das raças fracas pelas raças fortes, nos pioneiros das ciências sociais no final do século XIX, mais tarde, no modernismo literário, nas grandes sínteses elaboradas nos anos trinta, como *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, e *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Jr., nas teses desenvolvimentistas e dependentistas dos anos cinquenta, sessenta e setenta, em diversas correntes literárias e artísticas, esteve presente a crença na inevitabilidade do processo modernizador, concebido como a integração da parte- Brasil no conjunto das nações civilizadas. Por esse motivo, em cada um desses momentos estiveram em pauta a escolha e a administração dos meios para atingir uma mesma meta – o patamar moderno. (JARDIM, 2005, p. 9)

Nesse sentido, a Semana de Arte Moderna de 1922 deu grandes e fecundas contribuições à cultura brasileira, que vão muito além do evento realizado no Teatro Municipal de São Paulo. Tendo sua importância ampliada pelo momento histórico marcado pelo nacionalismo emergente da Primeira Guerra Mundial – com a posterior industrialização e urbanização do Brasil – e pelo emblemático ano de comemorações do centenário da independência do país, a Semana de 1922 significou uma abertura definitiva para novas possibilidades de expressão da natureza, do humano, do social. Os chamados modernistas assumem, nesta perspectiva, uma atitude de reação propositiva, além do mero manifesto.

Em sua principal vertente, nos anos 20, o Modernismo nas artes e na literatura apresentou uma versão singular do tema da modernização da cultura do país. Para a intelectualidade brasileira, a contribuição do país à vida moderna seria alcançada por meio da afirmação dos traços específicos da cultura nacional. Essa tese determinou a orientação nacionalista do movimento, que elegeu como principal tarefa a pesquisa do elemento nacional.

Naquele momento, o *canto novo* modernista de redescoberta do Brasil incorporou os estudos sobre a cultura popular, considerada a principal fonte da nacionalidade, e o passado do país foi reavaliado, já que poderia conter a chave da identidade nacional, e propôs-se um novo conceito do papel do intelectual na vida brasileira. O artista e o escritor teriam a função de mediar o processo de nacionalização da cultura e das artes. Sua tarefa seria apreender a identidade da nação nas fontes populares e no passado, para transmiti-la, na atualidade, ao conjunto da nação. O tom nitidamente legislador dessa conduta e o caráter pedagógico de muitas realizações modernistas resultaram dessa noção que atribuía à atividade intelectual um valor de missão. Essa doutrina, que vinculou de forma tão íntima a vocação do artista e do intelectual aos destinos da nacionalidade, expandiu-se muito

além dos âmbitos literário e artístico. Ela orientou os principais movimentos culturais no país até os anos 70 do século XX (JARDIM, 2005, p.11).

Não obstante essas questões, cumpre pontuar nesse panorama sociocultural os pressupostos básicos que nortearam a curiosa convergência entre o projeto estético e o projeto ideológico no Modernismo brasileiro.

O alcance e os limites de qualquer movimento de renovação estética relacionam-se a dois problemas fundamentais que se complementam: em que medida os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem, isto é, até que ponto essa linguagem é realmente nova, e quais as relações que o movimento mantém com os outros aspectos da vida cultural; de que maneira essa renovação se insere no contexto mais amplo de sua época.

Para João Luís Lafetá, qualquer nova proposição estética deverá ser encarada em suas duas faces (intimamente conjugadas e até, às vezes, em forte tensão): o projeto estético e o projeto ideológico. Para o crítico, essa distinção, embora útil, não se opera mecanicamente:

[...] na verdade o *projeto estético*, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com a nova linguagem, já contém em si o projeto ideológico. O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na e pela linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo. Entretanto, consideremos o poder que tem uma ideologia de se disfarçar em formas múltiplas de linguagem, [...] pode passar por novo e crítico o que permanece velho e apenas diferente. (LAFETÁ, 2000, p. 20)

Assim, a distinção entre estético e ideológico, desde que encarada de forma dialética, é um importante instrumento de análise na identificação do projeto modernista. Assumindo a modernidade dos procedimentos expressivos, o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante, que espelhava, na literatura passadista, a consciência ideológica da oligarquia. O Modernismo destruiu as barreiras da linguagem oficializada, incorporando a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular (LAFETÁ, 2000, p. 24).

“Desrecalque localista; assimilação da vanguarda europeia”, sintetiza Antonio Candido (2010, p. 129). A convergência de projeto estético e de projeto ideológico no Modernismo tem a formulação mais acabada em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e nas *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade.

Foi nos textos de Mário de Andrade que a doutrina modernista, muitas vezes, ganhou forma, e a trajetória da sua vida refletiu o desdobramento dos ideais modernistas em todas as suas implicações. Os primeiros trabalhos de Mário de Andrade, do período da Semana de 1922, já

expressavam a adesão ao ideal modernizador. Pouco depois, sua posição determinou a reorientação do movimento na direção do nacionalismo. As obras da segunda metade dos anos 20 e dos anos 30 correspondem ao programa de levantamento e de análise dos traços genuinamente nacionais da cultura, e ao mesmo tempo ampliaram sua convicção no significado coletivo da arte e na necessidade de alertar contra os males do formalismo e do individualismo. Todos esses aspectos convergiram ainda para uma dimensão prática na sua atuação na vida pública na Direção do Departamento de Cultura de São Paulo (JARDIM, 2005, p. 12).

Os modernistas reivindicavam o “direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional”, nas palavras de Mário de Andrade (ANDRADE, s/d p.242). Esta consciência seria o voltar-se para si próprio e perceber a expressão popular, motivados pelo espírito inovador, pela necessidade de compreender a cultura brasileira, resgatar seus valores autóctones e expressá-la nas manifestações artísticas. Na tentativa de montagem de uma tradição que legitimasse as novas formas estéticas, partiram, então, os modernistas em caravana, em abril de 1924, para encontrar no legado barroco das cidades coloniais mineiras a resposta para a questão da modernidade.

À identidade nacional estariam relacionadas a herança barroca e também a interpretação do popular por aquele grupo de artistas e intelectuais. A valorização desse tempo histórico materializado pela arquitetura das cidades coloniais e pela arte popular, somada aos novos conceitos de tempo e espaço, às novas discussões estéticas e às novas possibilidades de recursos tecnológicos acabaram por conferir certa singularidade à arte moderna brasileira, diante do universalismo do movimento internacional.

Aliado a essa redescoberta do Brasil, o *canto novo* do Modernismo representa um esforço de reajustamento da cultura às condições sociais e ideológicas aceleradas pelas fissuras que a Primeira Guerra Mundial abriu nas estruturas social, econômica e política. A força do Modernismo reside na largueza com que se propôs encarar a nova situação, facilitando o desenvolvimento embrionário da sociologia, da história social, da etnografia, do folclore, da teoria educacional, da teoria política, em sincronia com a literatura e as artes em geral (CÂNDIDO, 2010, p.141.).

Em sentido amplo, como movimento cultural brasileiro, o Modernismo dá significativa contribuição ao alargamento da vida intelectual: a destruição dos tabus formais, a libertação do idioma literário, a paixão pelo dado folclórico, a busca do espírito popular, a irreverência como atitude, permitiram a expressão simultânea da literatura interessada, do ensaio histórico-social, da poesia liberada.

Desse modo, o Modernismo importa essencialmente, em sua fase heroica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais e étnicos que são trazidos à tona da consciência literária. Nossas supostas ou reais deficiências são reinterpretadas como superioridade. O mulato e o negro são incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem (CÂNDIDO, 2010, p 147.).

1.5- DIÁLOGOS INTERARTES: UM CAMINHO LARGO E ABERTO

A índole dialógica das artes brasileiras logo se fez notar no projeto estético e ideológico modernista. Preconizando aproximações entre as várias linguagens e manifestações artísticas na sincronia de uma cultura nacional, a arte erudita, produzida num cenário acadêmico e ligada a uma classe artística intelectualizada, bem como a arte popular, produzida por pessoas ligadas às classes populares, moradoras dos grandes centros urbanos, representam segmentos sociais distintos, mas não estanques, e manifestações que dialogam entre si e com outras formas de expressão artística, especialmente a literatura e a música.

Para os poetas modernistas, a música é um caminho “didático” utilizado para propor uma renovação da linguagem artística, em uma poética envolvida socialmente. Há também nesse entrelace a questão da nacionalidade expressa no folclore, e da necessidade de este ser absorvido pela cultura erudita.

Por um lado, a interface entre a música erudita e popular e a literatura no Modernismo encontra expressão tanto na musicalização de textos poéticos, quanto na estruturação musical temática e formal em poemas, em crônicas e críticas sobre concertos e composições publicadas em revistas especializadas e em periódicos diversos que auxiliam o desenvolvimento crítico do pensamento modernista. Dentre as múltiplas produções artísticas elaboradas nessa interação, podemos citar, a título de ilustração, *A menina e a canção – Suíte para Canto e Violino*; poema de Mário de Andrade e música de Villa-Lobos¹⁹. A suíte é uma forma musical composta por uma sequência de diferentes danças (dançadas ou apenas estilizadas,) muito comum na música popular, (ANDRADE, 1989, p. 490) na qual a união de peças musicais distintas, de caráter coreográfico, forma obras complexas e maiores. Na interação melopoética da forma musical apresentada, o poema de Mário de Andrade dá expressão às suas feições populares, e conjuga a proximidade entre o erudito e o popular. Também em diversas obras literárias e críticas musicais, Mário de Andrade explora a melopoética temática e/ou formal: *Amar, verbo intransitivo*, *Idílio*; *Clã do Jabuti*; a rapsódia *Macunaíma*, a obra inacabada *O banquete*. Por outro lado,

¹⁹ Partitura impressa. Paris, 1923. Arquivo Museu Villa-Lobos, 1997. (Primeira parte); cf. Anexos: 1, 2, 3, 4, 5.

esse diálogo não só é produtor e produto de um processo intersemiótico, bem como integra um campo mais amplo de significações também como produto e produtor de mediações interculturais, possibilitando o encontro de grupos sociais de várias procedências.

A despeito das generalizações que normalmente permeiam esse debate, a ascensão gradativa da música popular e sua interpenetração com a arte erudita, sua expansão e a “normatização dos fermentos renovadores”, segundo a descrição de Antonio Candido (1987, p. 185), bem como o aprofundamento no interesse pelas “coisas brasileira”, exemplificam também uma narrativa dialógica entre as esferas culturais. Nesse sentido, essas interações ultrapassam o campo estético-formal e contribuem para um debate mais amplo das relações culturais entre os diversos segmentos sociais. A polifonia cultural e as confluências que ligam Mário de Andrade e Pixinguinha, polos distintos, mas não antagonicos, dessa corrente, mediados por suas produções artísticas, “dão o ponto” deste *sururu*.

No contexto artístico-musical das décadas iniciais do século XX, a dinâmica da modernidade se manifesta tanto na esfera artística das elites quanto na esfera artística popular. Ambas tinham contatos diretos e indiretos entre si, em críticas de periódicos e encontros na boemia. O ambiente da modernidade, o ritmo da cidade, a reconfiguração dos espaços e da população urbana – pela imigração e pelo êxodo rural –, bem como o surgimento de novas tecnologias, são fatores comuns a todos que vivem nos grandes centros urbanos, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro. Esse amálgama converge para construção de uma ideia de identidade brasileira, pautada na nova organização social e nas aproximações e intersecções entre a cultura popular e a erudita.

Nesse sentido, referendamo-nos nas considerações feitas na obra *O mistério do samba* (2007), em que o antropólogo Hermano Vianna procura localizar a consolidação do samba como símbolo da identidade brasileira ou da “brasilidade”, pois o ritmo, que é um cadinho do lundu africano e da polca europeia, propicia um ponto de contato entre pessoas de classes diferentes. Vianna inicia seu livro referindo um encontro entre intelectuais modernistas e músicos populares relatado por Gilberto Freyre, uma reunião boêmia na qual estão presentes o próprio Freyre, antropólogo, o historiador Sérgio Buarque de Hollanda, o poeta Prudente de Moraes Neto e os músicos Villa-Lobos, Luciano Gallet, Pixinguinha e Donga.

Gilberto Freyre é uma das referências de Vianna para a construção de um pensamento de brasilidade. Na época do encontro com Pixinguinha, Freyre estava elaborando *Casa-grande e senzala* (1933). O primeiro encontro entre o músico e o antropólogo foi quando este viu o outro tocar. Esse primeiro contato foi mediado por Sérgio Buarque, que conhecia Donga, um dos integrantes dos Oito Batutas. Outro importante encontro propiciado pelo historiador foi o de Blaise Cendrars com Pixinguinha, que levou o grupo de samba deste chorão a uma turnê internacional.

Na esfera da cultura, sabe-se que o interesse de grupos de intelectuais da elite pelas “coisas populares”, de alguma forma, sempre possibilitou os contatos interclasses. O que distingue o Modernismo de movimentos anteriores é que se altera a visão puramente externalista e pitoresca da cultura, especialmente da cultura popular, em direção a uma sincronia entre o estético e o ideológico na valorização e na incorporação dos elementos nacionais. A despeito dos embates e tensões nesse campo de múltiplas significações, a literatura e a música, especialmente a música popular, vão alargar-se com a força renovadora do movimento modernista.

Pixinguinha representa para a música brasileira um estágio de “elevação”, isto é de transformações significativas no universo da música popular da época. Por intermédio dele, a prática do choro adquiriu consciência de arranjo e passou a ser tocada pelas orquestras. Pixinguinha e o grupo Oito Batutas tiveram papel fundamental na expansão dos “gêneros típicos”²⁰ no Brasil, inclusive pelo sucesso em Paris na plena vigência do *jazz*.

Pixinguinha criou-se num ambiente familiar fortemente musical. Na excitação cultural da época, coube à sua personalidade artística e à sua geração conduzir a música brasileira ao rito de passagem da definição urbana. Herdeiro, segundo Cazes (1998), de gerações anteriores de compositores populares, músicos e maestros (Artur Napoleão, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Paulino Sacramento, dentre outros) que souberam adaptar as síncopes do tango brasileiro e do lundu ao *vaudeville* e ao teatro de revista, Pixinguinha soube converter a diversidade sonora da tradição das ruas em peças para público da época. Unindo seu aprendizado de teoria musical com professores ligados à visão de compositores do período colonial e nacional eruditos, como José Maurício e Villa-Lobos, e beneficiando-se ainda da experiência de participação em bailes, festas, rodas de choro, ranchos e grupos carnavalescos, cafés-cantantes, *chopps*-berrantes, teatros, cinemas, Pixinguinha desenvolve um estilo virtuose, e suas improvisações ganham fama.

De fato sua produção artística é uma síntese das aquisições do passado musical e das inovações: gêneros primevos, música dançante urbana, *jazz*, em fusão multicultural.

Em sua longa trajetória como músico, compositor, arranjador, orquestrador, Pixinguinha praticou quase todos os gêneros da música brasileira, sempre com virtuosismo e criatividade. Foi um melodista extraordinário, capaz de somar ao ambiente tonal do choro as modulações do *jazz* e da música erudita. Como orquestrador, ouviu a intuição, aliando criatividade e virtuosismo. Como arranjador obteve resultados importantes para o arranjo tipicamente brasileiro. Sua grande contribuição, porém, reside no improviso contrapontístico, destacado pelo compositor Brasília Itiberê em crônica de

²⁰ Assim denominados por representar um estilo portador “de autenticidade nacional”, ritmos sertanejos, cateretês, emboladas, modinhas.

jornal publicada em 1962 e citada nos estudos sobre o músico. Para Itibirê, Pixinguinha era um mestre intuitivo do contraponto, o que o diferencia de seus antecessores:

Pixinguinha não é um músico popular, na acepção rigorosa do vocábulo Ele é, como Nazareth, uma espécie de elo, ou de transição, entre a música popular e a chamada erudita. Tendo nascido e vivido sempre aqui no Rio, representa a culminância desse fenômeno da música popular carioca: sua arte é a cristalização e beleza pura, inteiramente impermeável às más influências, nacionais ou estrangeiras. Não se enquadrando no âmbito da música erudita, atinge momentos geniais de transcendência ou de transfiguração folclórica.

[...] Pixinguinha não é um inovador absoluto. Provém diretamente da velha e boa linguagem dos chorões do começo do século. Calado, Viriato, Anacleto e outros. Difere deles apenas na qualidade do talento, ou antes, no ponto de genialidade que ilumina toda sua criação musical – desde a inventiva melódica até os processos técnicos que utiliza: imitações, progressões, simples contraponto, até polifonia. [...] (Apud CABRAL, 1978, p.63).

E, mesmo filtrando de seu discurso o tom “sacralizado” que tem contaminado as apreciações sobre Pixinguinha, é importante considerar seus argumentos:

Não sei por que, houve um momento de sua vida que resolveu trocar a flauta pelo saxofone. Então, a necessidade, ou melhor, o prazer de improvisar, acompanhar os instrumentos solistas, impeliu-o a aperfeiçoar e a requintar o contraponto. A nossa musicologia não cogitou ainda de estudar o contraponto nem ao menos, que eu saiba, já se fez menção à sua existência. Pois, a meu ver, do ponto de vista técnico, ele é um dos elementos mais complexos e de maiores consequências estéticas que existe na música popular brasileira. (Apud CABRAL, 1978, p. 63).

Até pouco tempo, o legado do Pixinguinha músico encontrava-se, em grande parte, inédito. Atualmente, seu acervo, sob a guarda do Instituto Moreira Salles, tem sido submetido a análise e a estudos críticos e, desde 2000, quando o acervo passa ao Instituto, tem-se procedido a um sério e admirável trabalho de divulgação de sua música. Recentemente foi disponibilizada ao público parte desse acervo. O registro fonográfico encontra-se na coletânea de CDs da *Série Pixinguinha: Pixinguinha no Cinema, Pixinguinha Sinfônico e Pixinguinha Sinfônico-Popular*, conjunto que revela o amplo olhar de Pixinguinha sobre diversidade musical brasileira. Em 2010, outra parte do acervo foi disponibilizada: uma edição com 36 partituras de seus arranjos para o programa de rádio de Almirante: *Pixinguinha na Pauta: 36 arranjos para o Pessoal da Velha Guarda*, conjunto que revela sua criatividade como arranjador e sua parceria musical com Benedito Lacerda. Na continuidade dessa divulgação, o primeiro semestre deste ano foi marcado por um megaevento integrando lançamento de livro com biografia e iconografia do músico – *O Gênio e o Tempo*, de André Diniz, concertos sinfônicos e a *Exposição Pixinguinha do CCBB*, evento sucessivamente oferecido aos públicos de

Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, mobilizando velhos apreciadores e conquistando novos admiradores para a riqueza da “fábrica musical” de Pixinguinha, como tão bem registrou o saudoso maestro Silvio Barbato, por ocasião das gravações sob sua batuta.

Sem dúvida, Pixinguinha foi “turuna nos nossos ritmos populares” (MA-MMA-070-Música de Feitiçaria no Brasil. IEB/USP; cf. Anexo 31), como afirma Mário de Andrade que, em decisão histórica, quase profética, imortaliza-o no capítulo “Macumba”, como personagem de *Macunaíma*, uma das obras mais significativas do Modernismo brasileiro.

Certamente, a convergência de vários fatores socioculturais e econômicos, especialmente a emergência de uma indústria cultural no âmbito do lazer e do entretenimento, deram ensejo à ascensão de manifestações culturais e artistas populares na época. Entretanto, a intensificação dos encontros entre a elite intelectual e músicos populares teve no grupo de Pixinguinha referências marcantes. Esses encontros, que incluíam a fina flor do grupo modernista, teriam desdobramentos importantes para a história da cultura brasileira. Eram intelectuais ávidos por conhecerem aqueles músicos negros de origem pobre, descortinando um Brasil latente em sua criação artística, e músicos populares que viam naqueles encontros a oportunidade de mostrar ao Brasil “de cima” suas obras ainda pouco reconhecidas na sociedade da época. E, à luz do distanciamento histórico, apesar de ser hoje discutíveis os ideais modernistas de mergulhar na “definição” de nossa brasilidade, não se pode relegar a importância de suas contribuições nesse processo de interação socioartística para a difusão da cultura brasileira.



Segundo acorde



2-SEGUNDO ACORDE: MÁRIO DE ANDRADE NO SURURU DA CIDADE

Eu sei de coisas lindas, singulares, que a Pauliceia mostra só a mim, que dela sou o amoroso incorrigível e lhe admiro o temperamento hermafrodita. Procurarei desvendar-lhe aspectos, gestos, para que a observem e entendam. Talvez não muito consiga. Ponho-me a pensar que a minha terra é como as estrelas de Olavo... difícil de entender.

(Mário de Andrade, *De São Paulo*, 1920).

2.1- MODULANDO UM ESTUDO INTERARTES

As aproximações entre as artes sempre fascinaram os estudiosos do fenômeno estético: musicalidade da poesia, poética musical, frase musical, poema sinfônico, música de palavras, texto musical, sintaxe melódica, prosa poética etc. Vários são os termos que procuram aproximar os dois sistemas de signos: a música e a literatura. Isto parece comprovar a premissa de que as artes – embora contendo suas especificidades – comunicam-se e, muitas vezes, complementam-se.

Em uma de suas instigantes reflexões, Jules Combarieu²¹ afirmou que música e literatura provavelmente surgiram unidas. No mundo primitivo, canto, dança e poesia constituíam um único sistema. Devido à especialização progressiva das artes, literatura e música foram-se afastando e se transformaram em sistemas de signos diferentes.

A primeira passou a se voltar mais para o universo intelectual (conceitual), enquanto a segunda se firmou dentro de um universo emocional (pré-conceitual). Contudo, essas artes se interpenetraram, uma guardando resquícios da outra. As figurações de som, a acentuação regular dos versos num poema, as repetições de estruturas, os ajustes na prosódia, não seriam uma prova da presença da música na literatura?

Por outro lado, a organização da melodia em frases e períodos, a divisão de uma peça em introdução, desenvolvimento e conclusão, a notação musical; a tentativa de se representar e de narrar através de sons não seriam uma marca que a literatura deixou na música?

²¹ Musicólogo francês, cujas obras tiveram grande repercussão no início do século. XX: *Les Rapports de la musique et de la poésie considérées au point de vue de l'expression* (1894), *Theorie du rythme dans composition moderne d'après la doctrine antique* (1897), *La Musique, ses lois, son évolution* (1907).

Nesse sentido, as investigações de Solange Ribeiro de Oliveira²² em seus estudos interartes no campo da Literatura Comparada atingem um ponto importante: música e literatura são artes que procuraram sempre transcender seu elemento natural. A música, mais abstrata e voltada para o sensível, procurou atingir o inteligível; a literatura, mais inteligível e capaz de criar conceitos, procurou atingir o incognoscível, as sensações primeiras, “a relativa pureza da abstração” (OLIVEIRA, 2002, p. 6). Trata-se do eterno embate entre representação/apresentação. Uma arte com grande capacidade de representar, como é a literatura, se põe a apresentar o fenômeno em vez de explicá-lo; uma arte com grande poder de abstração e imaginação, como é a música, se põe a representar eventos.

Estes estudos refazem a trajetória de antigo interesse da Antiguidade aos nossos dias, concretizados em compêndios e estudos críticos que recorrem continuamente a referências mútuas entre as artes. Nesse sentido, a autora revisita as principais abordagens sobre o tema e destaca no “vasto campo de investigação interdisciplinar [...] o estudo das relações entre a literatura e a música, que Steven Paul Sher denomina de melopética” (OLIVEIRA, 2002, p. 11), buscando a mútua iluminação entre a musicologia e os estudos literários, nas duas vertentes em que as contribuições teóricas de uma e de outra arte podem avançar, em investigações que abordem a função da metáfora musical em produções culturais socialmente determinadas.

Assim, da necessidade de delinear o campo da melopoética, a autora, reconhecendo as vantagens e as dificuldades das pesquisas interdisciplinares e o constante vai e vem entre a literatura e a música, propõe, a partir da adaptação do esquema de Sher e de outros pesquisadores, como Calvin Brown, Robert Spaethling, Jean-Louis Cupper, três divisões básicas para a melopoética:

1. Estudos que contemplam *a música e a literatura*, isto é, criações mistas, que incluem simultaneamente o elemento verbal e o musical. Destacam-se aí a ópera, especialmente o drama musical de Wagner, o lied, a canção em geral, bem como as investigações sobre sinestesia, melopoética e aspectos acústico-musicais da linguagem verbal.
2. Estudos focalizando *a literatura na música* ou estudos literário-musicais, que recorrem a conceitos ou procedimentos de crítica literária para instrumentalizar a análise musical. Como objetos de pesquisa, destacam-se aqui a música programática, que aspira reproduzir o efeito de uma narrativa ou descrição literária; a presença do narrador onisciente na ópera de Wagner; o papel do solista como protagonista; o uso de citações e diálogos em composições sinfônicas ou na música de câmara e a imitação de estilos literários pela música.

²² Seus estudos: *Leituras Intersemióticas: contribuições da melopoética para os Estudos Culturais* (2001) e *Literatura e Música* (2002).

3. Finalmente, os estudos de maior interesse para a literatura, que denomino músicos-literários, também indicados pela expressão *música na literatura*. Entre os vários objetos de análise encontram-se a música de palavras, recriações literárias de efeitos musicais (“música verbal”, na terminologia de Scher); a estruturação de textos literários sugestiva de técnicas de composição musical, como na utilização deliberada ou intuitiva, da forma sonata, do contraponto e de tema e variação; suíte, o papel de alusões e metáforas musicais na obra literária, aí incluída a figura do músico. (OLIVEIRA, 2002, p. 12-13).

Não obstante, no terreno fronteiro entre a literatura e a música, essas categorias, não sendo estanques, podem entrelaçar-se em diversos tipos de investigações com entrecruzamentos metodológicos e temáticos nem sempre previsíveis, fertilizando-se mutuamente, já que emergem naturalmente dos objetos em estudo.

Isto posto, destacamos que, em nossa abordagem, utilizaremos dos estudos citados, as referências em que predominam a tipologia música na literatura ou melopoética músico-literária, explorando nesse percurso a interface entre a crônica, a ficção, a crítica literária e a musicológica, cientes de que o entrecruzamento dos elementos de outras descrições possivelmente se revelem no transcorrer da análise.

Ancorada, então, nesses pressupostos, nossa proposta foi fazer um estudo interartes, apurar a escuta sobre a trajetória e as produções artísticas de Mário de Andrade e Pixinguinha, duas grandezas da cultura brasileira, e investigar suas possíveis relações.

Diga-se, desde já, que o tema, surgido numa rotina de aula, veio ao nosso encontro, insinuando-se e se apropriando de tal forma de nossa curiosidade, que foi impossível não abrir nossa escuta a ele e resistir aos seus encantos. E, desde então, que esforço custou-nos administrar a paixão pelo objeto e delimitar nosso campo de estudo! Oxalá tenhamos logrado algum êxito.

Para nós, inicialmente, foi uma grata surpresa identificar que o fio tênue que ligava os artistas ia além da contemporaneidade e do universo de interesse entre eles: a música e a cultura popular. E, na medida em que especulávamos sobre as informações possíveis de uma relação, o interesse se aguçava: histórias, textos, músicas, documentos, notas, notícias, depoimentos sobre suas trajetórias e produções artísticas iam revelando os fios de um diálogo cultural.

Se por um lado havia já um conhecimento concreto sobre a importância de Mário de Andrade para a literatura e o seu papel no cenário cultural brasileiro, por outro, o contato mais próximo com suas produções, com sua fortuna crítica e, especialmente, com seu arquivo de manuscritos, em muito multiplicou o inevitável encantamento e o reconhecimento de seu grau

de importância. Quanto a Pixinguinha, no entanto, o contato com a fortuna crítica sobre ele (pouca, para a sua importância) e com seu acervo, além de consolidar o apreço pela sua plácida figura e pelo seu magnífico repertório musical, explicitou de pronto os limites para nossa paixão: a carência de conhecimento musical específico.

Assim, redirecionadas as expectativas iniciais, além de fazer um recorte analítico interpretativo da trajetória individual dos artistas, a partir de referências críticas, textuais e biográficas pertinentes ao estudo interartes a que nos propusemos, lançamo-nos, especialmente, sobre as informações dispersas e as pouco exploradas pela crítica, que indicavam a aproximação entre eles, tentando marcar uma trilha possível que pudesse suscitar outras aventuras. Procuramos, também, fazer uma pequena análise sobre as implicações/determinações socioculturais e históricas de suas relações como os ideários de brasilidade que os fixaram no panorama cultural da época: Mário de Andrade, o intelectual da cultura; Pixinguinha, “o guardião da tradição da música popular”. (BESSA, 2010).

Quanto a Bakhtin, entendemos que suas instigantes contribuições filosóficas e teóricas aos estudos literários, sobretudo a articulação dialógica (como pressuposto básico de qualquer produção cultural) e a polifonia, sua força suprema, como categoria presente na arquitetura do discurso crítico ou literário, enriquecem a análise das relações entre cultura e espaço, bem como a análise das interações entre a música e a literatura nos textos de Mário de Andrade e no percurso musical de Pixinguinha, possibilitando um ampliado olhar sobre esses artistas e suas produções culturais.

Retomamos também, à luz dos postulados de Bakhtin, categorias críticas da sátira menipeia: a paródia, a carnavalização, o grotesco, o ambiente da *performance* popular, todas com vinculação dialógica na polifonia cultural que emerge de um estudo interartes.

Julgamos pertinente, ainda, contextualizar as tendências da música no início do século XX e os efeitos das transformações sociais e tecnológicas da vida moderna como mediadoras de uma sociabilidade entre os intelectuais (cultura erudita) e os artistas populares (cultura popular).

Procuramos analisar, sobretudo, como estes fatores permearam as concepções estéticas de Mário de Andrade e sua visão social da arte no processo e no didatismo de sua vasta pesquisa sobre cultura brasileira e, ainda, como desaguaram em suas produções literárias e críticas, como rica fonte de seu processo de criação artística. O estudo desse contexto permitiu-nos, também, apreender o quadro de efervescência sociocultural do qual emerge e se legitima a produção artística de Pixinguinha.

Segundo Sevcenko (2004), a trajetória da música no século XX é das mais surpreendente, e o seu legado para o século XXI é sumamente inspirador. O divisor de águas da mudança em relação ao código musical, que sai do tradicionalismo de uma escala temperada para a valorização de ritmos variados, foi a turbulenta sessão inaugural da *Sagração da Primavera*, de Stravinski (com coreografia de Nijinski e os dançarinos dos Balés Russo de Diaghliev), em Paris, no ano de 1913, às vésperas da Primeira Guerra Mundial. O evento na verdade catalisou mudanças que já estavam em curso, mas o fato é que, acentuado pela guerra que se seguiu, ele praticamente constituiu um rito inaugural, um novo ponto de partida nas artes musicais e também na dança:

As mudanças desencadeadas naquela noite memorável se deram em todos os sentidos e direções possíveis. As experiências foram se multiplicando em busca de outros códigos expressivos, escalas, modos e linguagens. Difundiram-se esforços de pesquisa voltados para outros períodos e outras culturas, com especial interesse nas tradições extra-européias da Ásia, da África e das Américas. Ao mesmo tempo, um empenho determinado a incorporar os sons das novas metrópoles, das indústrias e das máquinas, dos ruídos das ruas das ferrovias, dos aeroportos e das grandes multidões. O desafio era experimentar as possibilidades das novas tecnologias eletro-eletrônica, a ampliação, a decomposição, as colagens, as sonoridades projetadas e editadas em laboratórios acústicos, unindo ciência, técnica e arte. E também o anseio de explorar as potencialidades e os efeitos sonoros da voz humana, da natureza, do acaso e do silêncio. Sondagens, portanto, que não só procuravam descondicionar formas tradicionais da percepção auditiva, como se abrir para a busca de materiais sonoros inéditos, de novos efeitos timbrísticos, de variações cromáticas inovadoras, de estratégias compositivas ousadas, acompanhadas de mudanças nas técnicas de notação, regência e execução – enfim, uma transformação completa no sentido social da música e de sua relação com contexto cultural. (SEVCENKO, 2004, p.110-111)

Entretanto, por mais prodigiosa que tenha sido essa aventura criativa da música no âmbito da cultura das elites, foi na esfera popular que se deu a grande transformação. Ela foi promovida pelo advento da indústria fonográfica, do rádio, do cinema e, posteriormente, da TV, os quais propiciaram, pela primeira vez, tanto o acesso direto e irrestrito das pessoas comuns à fruição musical, como o salto das tradições populares para o primeiro plano da cultura, embaralhando irremediavelmente a distinção convencional entre o popular e o erudito:

Pelo seu amplo alcance social e sua capacidade extraordinária para ultrapassar fronteiras, fossem culturais, religiosas ou sociais, a música popular, tal como canalizada pelos novos meios de comunicação, se tornou

desde cedo em uma espécie de língua franca e termômetro emocional das grades cidades. (SEVCENKO, 2004, p. 112)

A rápida evolução da tecnologia, sobretudo com o surgimento dos toca-discos movidos a eletricidade após a Primeira Guerra, aumentou sua popularidade, ao mesmo tempo que o incremento dos sistemas de amplificação permitia usá-los em grandes ambientes, auditórios e salões de baile.

Ilustram também essas premissas diversos registros na obra crítica do próprio Mário de Andrade, dentre os quais destacamos aqui um pequeno exemplo do capítulo XIII – “Atualidade” – de sua obra *Pequena História da Música*:

Nem bem a guerra de 1914 terminou, todas as artes tomaram impulso. Houve influência da guerra nisso? Está claro que houve. Os quatro anos de morticínio pode-se dizer que universal tiveram o dom de precipitar as coisas. Surgiram governos novos, sistemas renovados de ciências, assim como artes novas. A forma principal com que se manifestou esse precipitar de ideais humanos, foi eles se generalizarem universalmente e assumirem uma tal correspondência com a atualidade, que o que não se relacionava com essas manifestações, cheirava a século dezenove, cheirava a mofo, era passadismo [...] E no meio de muita festa, no meio da fome de divertimento e brincadeiras que agora tomou conta do mundo(como toma em todas as épocas em que uma civilização se acaba.) compreendemos melhor o que havia de russo em Stravinsk, de ianque no jazz-band, de italiano no futurismo de Rúsolo, de alemão no expressionismo de Schoenberg. (ANDRADE, 1987, p. 183)

É nesse contexto que começam a preponderar os repertórios populares, com grande destaque para as músicas originadas nas comunidades negras, entre elas especialmente o *jazz* e, em nosso caso, o samba. Em seus fundamentos clássicos, a música erudita se organiza, sobretudo, em função da estrutura harmônica e da linha melódica, ao passo que a popular e de origem negra, mais que qualquer outra, se apoia em uma sofisticada variedade rítmica:

Era esse elemento rítmico, sincopado, com seu irresistível apelo pulsional, que sintonizava por um lado com as cadências mecânicas das cidades industriais e por outro com a intensidade emocional da vida moderna, pronta para dissipar suas energias concentradas em passos energéticos de danças alucinadas. (SEVCENKO, 2004, p. 113)

A esse respeito, retomemos o registro do musicólogo que, com sua expressiva comunicabilidade, destaca essa questão:

A consciência da função movimentadora (dinâmica) das harmonias levou os modernos a uma preocupação rítmica vasta. Isso ainda se demonstra pela predominância formidável da dança, não apenas na música, porém na vida contemporânea. Época do Dancing, do Foxtrote, do Tango, do Maxixe, do Bailado. A música moderna se compraz em combinar ritmos de todo jeito. Caiu numa polirritmia riquíssima. [...] Às vezes essa polirritmia é tão complexa que deixa de existir propriamente. A gente não percebe mais combinação de ritmos diferentes, *mas simplesmente um puro movimento sonoro de conjunto, indiscernível nas suas partes componentes*. E não será talvez essa a realidade mais elevada, mais pura e... mais inesperada da música? (ANDRADE, 1987, p. 192-193; grifo nosso).

Isto posto, outro aspecto importante a ser destacado é que os benefícios trazidos pela modernidade estavam desigualmente distribuídos pelo conjunto da sociedade, mas eram uma aspiração de todos. Nesse sentido, as classes populares vislumbravam na modernidade algumas brechas que lhes ofereciam oportunidades de ascensão social. O fato é que as populações excluídas vão aos poucos se apercebendo de que é possível dispor de elementos da modernidade para reforçar o jogo de reajustamentos constantes, em face das novas políticas de controle, segregação e cerceamento das cidades planejadas.

Assim, por meio das artes, em especial da música, as classes populares negociam sua inserção na era moderna e na ainda incipiente cultura de massas. Porém, para fazê-lo, não lhes era possível que se opusessem frontalmente às censuras, aos constrangimentos e às restrições que lhes eram impostos.

Tal processo é marcado pela cisão na sensibilidade estética das elites, que as faz oscilarem entre o elogio e o repúdio à cultura popular. Nesse jogo de forças desigual e ambíguo, as classes populares vão ganhando espaço no cenário artístico e musical. Suas manifestações ganham um olhar estético e social dos artistas e intelectuais e seus tipos humanos – com o seus hábitos, seus costumes, sua linguagem, sua religiosidade, enfim, sua cultura – passam a figurar e a ser representados nas artes. Enfim, desenvolve-se uma nova forma de sociabilidade entre os atores sociais, cuja moeda de troca é a arte.

Para arrematar esse acorde, destaquemos, da obra anteriormente citada, as considerações de Mário de Andrade sobre as influências das inovações da modernidade e do experimentalismo estético nas manifestações culturais da época, que resumem bem como esse fenômeno afetava a função social da arte musical:

A preocupação de timbre domina ainda pela pesquisa de feitos novos e para os instrumentos e para a voz. A voz é considerada como simples instrumento. [...] Efeito importante são as falas sonorizadas [...]. Com a fala sonorizada Shoenberg criou uma das obras mais importantes da atualidade, o

“Pierrot Lunaire”. [...] Instrumentos novos tentam aparecer também. Os futuristas lançaram os Barulhadores (*Intona Rumore*) de Luis Rússolo, que imitam os ruídos da vida contemporânea. [...] O Serrote, partindo das mãos do serralheiro, vai para o jazz, surge nos concertos [...]. Emanuel Moor lançou um piano com dois teclados, facilitando muito a técnica pianística. Por outro lado Hope Jones, com o Unit Organ, modernizou o Órgão [...]. Diante dos progressos do Gramofone e das possibilidades reais de expansão, a música tem atualmente nele e na Radiofonia dois instrumentos poderosos que já estão modificando bastante a manifestação social dela. [...] Interesse ou desinteresse melódico? Interesse ou desinteresse polifônico? Interesse ou desinteresse harmônico, rítmico, formalístico, sinfônico?... A única resposta possível é: interesse formidável pela... Música. [...] Todo o derrotismo aparente, de Melodia, Instrumentação, Harmonia, Forma, da fase contemporânea, indica apenas interesse mais completo pela Música. Jamais não se inventou tanta música. [...] Mas todo esse desperdício, todo esse derrotismo destruidor é apenas aparente. Mudado o conceito de música, esses vícios modernos se tornam lógicos. E de fato: é a maneira de conceber a música que se modificou talvez profundamente [...] *Existe polifonia, como existe harmonia, como existe tudo na música de agora. É a fusão absoluta disso tudo, ‘a maior intimidade entre a forma e o conteúdo’ pra me utilizar da frase de Wellesz, que implica destruição do espaço e suas principais circunstâncias e fenômenos, e faz da música atual, nas suas manifestações mais características, o livre jorro sonoro no tempo que julgo ver nela e por onde a compreendo e quero bem* (ANDRADE, 1987, p. 196-205; grifo nosso)

Feitas estas considerações preliminares, é importante destacar que a escolha de produções críticas e cronísticas delimitada pela temática interartes, de momentos diferentes da trajetória do Mário de Andrade, como eixo central da análise, não excluem as interseções de outros textos e recortes. Assim também ocorre em relação aos registros sobre Pixinguinha.

Neste capítulo, então, vamo-nos deter na produção de Mário de Andrade e, como um estudo interartes, destacaremos o enfoque dialógico mais amplo com as diversas produções culturais da época e as marcas da melopoética, tanto temática quanto formal, a fim de analisar as inter-relações entre as artes como um processo dinâmico e sempre pulsante na *polifonia cultural* de Mário de Andrade.

2.2-MELOPOÉTICA E POLIFONIA CULTURAL EM *DE SÃO PAULO*

Mário de Andrade, um polígrafo de destaque na literatura e na cultura brasileira, possui uma vasta produção crítica e literária constituída de poesia, ensaio, romance, conto, crônica, correspondência, que se estende da segunda metade da década de 1910 a fevereiro de 1945. Poeta, romancista, cronista, ensaísta, musicólogo, crítico de arte, epistológrafo, folclorista, Mário ainda encontrou tempo para ser também um dos líderes do Modernismo,

professor do Conservatório Dramático e Musical e diretor do Departamento de Cultura de São Paulo. A riqueza e a diversidade de sua obra têm estimulado inesgotáveis possibilidades de investigação.

As crônicas *De São Paulo*²³ são textos de uma fase de “amadurecimento”, em que ainda se mesclam um estilo atrelado a certa erudição da linguagem com traços reveladores do autor, que se consagraria como um dos construtores e líderes do movimento modernista. Crônicas escritas para a revista carioca *Ilustração Brasileira*²⁴, esses textos se inserem na intensa militância jornalística do autor, que, como cronista do Modernismo brasileiro, no contexto de seus primórdios, juntamente com outros intelectuais e artistas, empenha-se em prol da renovação artística brasileira.

A cidade de São Paulo na década de 1920 era palco de grandes transformações sociais e culturais. Uma geografia demarcada pela pluralidade de formas, sons e cores se confirmava com a consolidação do crescimento industrial e da imigração de diferentes nacionalidades, principalmente a italiana. Nesse mesmo período, a metrópole paulista, em contínuo desenvolvimento, promovia o diálogo entre diversas manifestações artísticas (pintura, escultura, literatura e música), apontando para o dinamismo da cidade moderna. Mário de Andrade, um “amoroso incorrigível” da Pauliceia, não poderia deixar de compartilhar dos acontecimentos e mudanças que giravam em torno de sua cidade natal e que de certo modo refletiam no dia a dia daqueles que habitavam e compunham a geografia de São Paulo.

Cartas de um paulistano a uma revista do Rio, de repercussão nacional, as crônicas evidenciam, já a partir do título e da apresentação, a intensa relação do autor com a cidade, transmitindo os acontecimentos com uma soma de sensações e impressões, por meio da enumeração, dinamismo urbano que fascina o cronista. São textos de um apaixonado que não ignora os problemas de ordem cultural da cidade, e que, aos poucos, aguçará sua crítica, mas ainda não aprofunda as contradições sociais, mais explicitadas em obras posteriores.

Assim, através de um discurso que identificamos como polifônico, em que dialogam “vozes” da cidade, dos artistas, do ambiente sociocultural da época, o cronista revela ter dois propósitos nessas “cartas” para a revista: “mostrar o movimento artístico e literário da gente paulista” e “explicar a enigmática cidade”. O sentimento que envolve a cidade passa por um

²³ Crônicas publicadas na revista carioca *Ilustração Brasileira*, reunidas na obra *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade – 1920-1921*. Organização, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Senac, 2004.

²⁴ Revista mensal de arte e cultura do Rio de Janeiro, interrompida no período da Grande Guerra, retorna em setembro de 1920, apresentando grande variedade de seções. Uso farto da fotografia, de vinhetas e ilustrações e muitos anúncios. Mesclando a permanência da literatura e da arte do passado, “namora timidamente a modernidade do século XX, inclina-se sobre um Brasil urbano e ignora as contradições sociais”. (LOPEZ, 2004, p. 20)

filtro de intimidade e afetividade, que se mistura com a consciência crítica e com o característico humor do autor, permitindo-lhe delinear um perfil detalhado da geografia urbana paulistana (LOPEZ, 2004, p. 25).

Em seu estudo sobre *Problemas da Poética de Dostoiévsk*, Bakhtin destaca que, no discurso polifônico, a multiplicidade de vozes e consciências imiscíveis independentes combina várias vontades individuais. Poder-se-ia dizer assim: “a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento” (BAKHTIN, 2010, p.23).

Analogamente, da Pauliceia apresentada nas cartas, Mário capta a soma dos acontecimentos, as simultaneidades das sensações e impressões e, no estilo acumulativo das enumerações e superposições de ideias de seu discurso polifônico, a cidade revela seus segredos nas múltiplas vozes que dela ecoam. Como gênese de *Pauliceia Desvairada*, a polifonia já anunciada nessas crônicas seria teorizada posteriormente.

Transpondo um conceito da arte musical, para Mário de Andrade a polifonia poética “constitui-se de verso harmônico, combinação de sons, [palavras, frases] simultâneos, a sensação de superposições de frases [vozes] quebrando a linearidade semântica pelo efeito suspensivo, pelas dissonâncias” (ANDRADE, s/d, p. 28). Esse recurso pode ser identificado em sua poesia, mas se estende de forma bem ampliada a suas crônicas, contos e ensaios.

Em *De São Paulo I*, nº 3 da revista, assim como nas demais, a crônica combina o relato irônico com a análise crítica; noticia e narra a história com o objetivo de promover a cidade moderna e as novas ideias:

São Paulo toda se agita com a aproximação do Centenário. Germinam monumentos numa floração de gestos heroicos; as alamedas riscam o solo em largas toalhas verdes e os jardins se congregam em formosos jogos florais de poesia e perfume. São Paulo se arregaça de graças. São Paulo quer tornar-se bela e apreciada. Finalmente, a cidade espertou num desejo de agradar. E era preciso que assim fosse...

A urbe de Amador Bueno é agressiva e misteriosa como os seus heróis; suas belezas recônditas; raro o estrangeiro que alcança levantar um pouco o pesado manto de segredo em que se embuça. Num orgulho tradicional ela sempre se guardou rudemente, medievalmente, como certas igrejas da Itália, que sob uma feição esquipática e bisonha ocultam a severa doçura dum Cimabue, dum Piero della Francesca ou dos arco-íres dos mosaicos bizantinos. E no entanto ela é curiosa, viva, singular; e para o paulistano inveterado, que a ama e contempla, tem sugestões inéditas como os versos de Mallarmé. Dizem-na fria... Dizem-na tristonha, escura... Mas no momento em que escrevo, novembro anda lá fora desvairado de odores e colorações. Eu sei de parques em que a rabeça dos ventos executa a sarabanda por que pesadamente bailam os rosais... Eu sei de coisas lindas, singulares, que a Pauliceia mostra só a mim, que dela sou o amoroso incorrigível e lhe admiro

o temperamento hermafrodita... Procurarei desvendar-lhe aspectos, gestos, para que a observem e entendam. Talvez não muito consiga. Ponho-me a pensar que a minha terra é como as estrelas de Olavo... difícil de entender...(ANDRADE. *In*: LOPEZ, 2004, p. 71-73).

Ancorado na alusão dos sugestivos versos de Mallarmé²⁵, “Mário teria encontrado matéria grata ao forte vínculo entre a poesia e a música que cultiva e cultivará em toda sua poesia” (LOPEZ, 2004, p. 73). O cronista capta uma pluralidade de sensações e impressões, associa diversos recursos sinestésicos de odores, cores, sons, que se mesclam à imagem poética, pictórica e musical da cidade.

Polissemicamente desvairada, sua poética deságua na metáfora musical “em que a rabeça dos ventos executa a sarabanda por que pesadamente bailam os rosais”, explora a melopoética revelada no lirismo de contemplação amorosa da enigmática cidade que se entrelaça polifonicamente com a voz de Olavo, paródia dos versos de Bilac, do soneto “Via Láctea”, em que seu empenho amoroso consolida o grande tema da literatura do início do século XX: a cidade.

Desse modo, ao correr da crônica, manifestam-se os vínculos entre *cultura* e *espaço* na construção dos diálogos interartes entre literatura e pintura, escultura, arquitetura; diálogos do poeta, do ficcionista, do cronista, enfim, de todos os rumos que esse nosso polígrafo tomou, materializados em sua múltipla *polifonia* estética e sociocultural:

O ilustre Sr. Ximenes²⁶, que de longe veio, infelicitará a colina do Ipiranga com seu colossal centro de mesa de porcelana Sèvres. Já as pás e os enxadões fragorosamente afundam no chão as bases dos monumentos de Anchieta e de Bilac, enquanto os largos tapetes verdes de grama-*pelouse*, como diz o autor de João Miramar – marmoreamente alvejam de senhoras lendárias, helenicamente nuas. Neste concerto internacional, um brasileiro surge, assim, mesmo trazendo ainda apensa ao nome uma recordação estrangeira: Victor Brecheret²⁷. Isto aliás, não impede que seja muito bom brasileiro e mesmo use daquela pesada dicção paulista de que os cariocas tanto riem. Vitor Brecheret apresentou um projeto de *Monumento às bandeiras* [...]. Se por acaso os paulistanos conseguirem reunir o dinheiro necessário para a construção da obra, a cidade comemorará, num hino triunfal de pedra e bronze, o passado bravo e heroico em que viveu toda uma epopeia de arremessos galhardos e ousadia. Brecheret, para melhor caracterizar o espírito dessas bandeiras e o sonho destes homens magníficos, usa do símbolo. [...] Todo este simbolismo realizou-o Brecheret com uma

²⁵ A conferência de Mallarmé “La musique et les lettres” estava presente na estante do autor. (LOPEZ, 2004).

²⁶ Ettore Ximenes, escultor italiano radicado em São Paulo. Em 1919, venceu o concurso para o Monumento à Independência, alvo de sarcasmo dos modernistas pelo decorativismo ultrapassado. (LOPEZ, 2004, p.74)

²⁷ Escultor ítalo-brasileiro descoberto e cultuado pelos modernistas, mesmo ausente do país participará da Semana de Arte Moderna de 1922 com 12 esculturas, entre elas *Cabeça de Cristo* e *Vitória*, adquiridas por Mário de Andrade (*idem, ibidem*).

eloquência tão comovida e convincente que a todos arrastou, mesmo aqueles que faziam ressalvas a sua compreensão arquitetural de escultura. [...] São Paulo, mais uma vez e em outro terreno, vai glorificar-se, reatando uma tradição artística que o Aleijadinho de Vila Rica, o gênio inculto do portal de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, e da escadaria de Congonhas encetou e que nenhuma ousara continuar. E Brecheret, cujas forças artísticas rapidamente maturam ao calor de empecilhos e rivalidades, não só renova o passado em que a Bahia deu Chagas, o Rio mestre Valentin e Minas João Francisco Lisboa, como realiza o ideal moderno da escultura templo onde pontificam Bourdelle, Lembruck, Carl Millès e Mestrovic. (ANDRADE. *In*: LOPEZ, 2004, p. 74-77)

Com efeito, identificamos sua polifonia não só nas interações pessoais e artísticas do autor com vários intelectuais e artistas de seu tempo e de diversas épocas e lugares, mas, sobretudo, quando retrata e analisa as fragilidades e as grandezas da diversidade sociocultural da cidade e de suas expressões artísticas, referendando e mesclando, no próprio fazer literário, o crítico e o artista em pleno domínio de seus recursos de estilo.

Assim é que, evidenciando embasado conhecimento da arte e do pensamento renascentista e da arte contemporânea, Mário de Andrade ironiza, na arquitetura da cidade, as influências importadas do decorativismo ultrapassado de seus monumentos contrapondo a isso o trunfo dos modernistas, o escultor ítalo-paulistano Victor Brecheret.

Tecendo considerações sobre o *Monumento às bandeiras*, projeto valorizado em prosa e verso pelos modernistas, evidencia sua *polifonia cultural* em comparações estéticas de épocas e artistas diferentes, ao vincular os escultores do barroco brasileiro a expoentes da escultura moderna: o francês Émile Antoine Boudelle, o alemão Wilhelm Lembruck, o sueco Carl Millès e o iugoslavo Ivan Mestrovic, forma inteligente de enaltecer as riquezas artísticas de nossa tradição cultural e suas potencialidades de renovação.

É interessante, ainda, destacar a observação de Mário sobre a síntese artística de Brecheret, que “não só renova o passado”, como “realiza o ideal moderno da escultura”, à luz do que nos diz Bakhtin:

[...] uma obra não pode viver nos séculos futuros se não reúne em si, de certo modo, os séculos passados. Se ela nascesse toda e integralmente hoje (isto é, em sua atualidade) não poderia viver no futuro. Tudo o que pertence apenas ao presente morre juntamente com ele. (BAKHTIN, 2010 p.363).

Em *De São Paulo II*, nº 4 da revista, de forma bem humorada, o cronista lida com acontecimentos da cidade filtrados pelas impressões para persuadir, fazer propaganda paulista, pregar a renovação das artes e da literatura como um explícito compromisso:

Nestas cartas para a *Ilustração Brasileira* dois são os meus propósitos. Procurarei realizá-los pouco a pouco, se para tanto o engenho me sobrar. A todo este larguíssimo Brasil, que a revista sem dúvida abraçará, ao mesmo tempo que tenciono mostrar o movimento artístico e literário da gente paulista, é intuito meu explicar a enigmática cidade que a todos os que não a observem amorosamente ou lhe queiram bem guarda-se num mutismo de desdém ou se entreabre num gesto de agressão. [...] São Paulo, como centro que é bastante largo, prescinde já de aplausos incondicionais. Sua vida já repete, embora com menos fulgor e às vezes como um reflexo, o que vai pelas cidades adultas do velho mundo. Não cabem mais razões para a palma sempre forte ou o prêmio sempre igual. (ANDRADE. *In*: LOPEZ, 2004, p. 81).

Nesse contexto, a Pauliceia antropomorfizada reverbera vozes e comportamentos de seus habitantes; constitui não só um *locus* sociocultural em que o cronista se propõe a mostrar a diversidade de sua cultura e de sua gente, mas, sobretudo, é ponto de referência de uma trajetória evolutiva da visão sobre a metrópole que lhe coube viver em seu deslumbramento com o século XX, “modernolatria cheia de orgulho paulista” (LOPEZ, 2004, p. 26), metáfora e lugar de contemplação:

A cidade palpita um esto incessante de progresso e civilização. Nela formiga um povo multifário, internacional. Tudo são contrastes e neologismos. Os habitantes movem-se ágeis, a língua é mole, saboreada. Audácias e pasmaceiras... Pauliceia é como brasileirinha nascida nessa idade-média em que uma parte de Minas adormeceu: alonga os babados da saia escura para fechar no segredo a volta sensual do tornozelo, mas traz nos lábios a rosa provocante das espanholas. Em literatura, em arte há tradicionalistas a corvejar agouros, como há futuristas em fúria. (ANDRADE. *In*: LOPEZ, 2004, p. 81-82).

Sua postura irônica, aludindo à crítica da sociedade, delinea-se em suas observações a respeito de uma cidade que se moderniza *desvairadamente*. Na São Paulo de Mário e seus companheiros, a condição de modernista prendia-se às possibilidades determinadas e concretas de suas manifestações, em face da difícil percepção para explicitar as próprias contradições em um momento de transição.

Entretanto, expressa a liberdade de expor o pensamento, ousar na crítica, quando na interface entre a literatura e as artes visuais; liga o jovem desenhista Di Cavalcanti a Rops e Toulouse-Lautrec, e distingue a representação estilizada da morte, do macabro, assim como o filão da sátira e do grotesco, marcas do ilustrador e caricaturista, que nos *Fantoches da meia-noite* retrata as vidas reificadas e a alienação em meio às efervescências da urbe (LOPEZ, 2004, p. 32):

Mas apesar disso tudo, fazem-se grandes coisas As revistas surgem cada qual com seu credo e a sua facção. Os salões regurgitam, onde músicos de todos os sons, pintores de todas as tintas ou poetas de todas as águas, saboreando de antemão aplausos maternos, heroicamente apresentam o “bom sucesso” da última noite na taverna. Há exceções. Sei de meios onde a discussão sobre obras apresentadas é larga e livre e a crítica isenta e sem desmaios Mas do oceano das obras comuns surge, de mês em mês, a Beleza... [...] Ora é o dr. Taunay que aparece nas livrarias como os seus estudos sobre a infância da cidade, escritos em legítimo português (os enfeitadinhos soluçam); já é Brecheret que expõe o projeto do Monumento aos Bandeirantes, hino nacional da raça (os Canovas sapateiam); agora é Di Cavalcanti que mostra os seus *Fantoches*, onde como um novo Rops ou Lautrec, irônico e brutal observa o dia dos que vivem ...de noite (os passeístas berram)...

[...]Já se sente que de novo a cidade gera ideias e escolas, reatando uma tradição quase murcha, quase ofuscada pelo brilho do Rio. [...] Os palácios de mármore dos parnasianos como os fossos de carne dos realistas ruem sob o alaúde vertiginoso da mocidade alegre e triunfal... Apreensões... Rubros estandartes... Há quem prediga batalhas e sacrifícios geniais... Mas, no meio de tanta efervescência, Pauliceia tiritou de frio. Depois do verão florido em que se escancarou na última quinzena de outubro, novamente se regelava com a abertura do mês da República. Pleno inverno. Tudo se embuçava no arminho cor de cinza das neblinas, como diria o querido Gui. Uma brisa assustada navalhou a epiderme das ruas e estremeceram no espaço grossas gotas de orvalho, onde uma luz desfeita e multicor era como que uma saudade do Sol. (ANDRADE. *In*: LOPEZ, 2004, p. 83-87).

Ora, se aceitarmos a ideia, que se tornou consenso, de que a cidade se transformou em lugar privilegiado da polifonia, temos a considerar que, do ponto de vista do dialogismo, ela resulta de gêneros discursivos (da cultura letrada, dos discursos do cotidiano, verbais, não verbais, imagens, sonoridades) num contexto enunciativo que acolhe uma diversidade muito ampla de manifestações, inclusive as interações artísticas. Da mesma forma como a cultura é atravessada por deslocamentos e transformações, as formas discursivas também são suscetíveis a modificações. As possibilidades discursivas em um diálogo são tão infinitas quanto as possibilidades comunicativas do uso da língua. Os gêneros discursivos criam elos entre os elementos heterogêneos. Nesse sentido, Bakhtin afirma:

[...] a riqueza e diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo. (BAKHTIN, 2010 p. 262).

É possível, então, analisar as crônicas dessa série como gênero discursivo que, expressando a polifonia da cidade, ecoa a *polifonia cultural* resultante não só do diálogo

interartes no discurso crítico e literário do cronista, mas também no diálogo mais amplo entre diversas culturas que reverberam em sua atividade como intelectual.

A respeito da polifonia, é interessante destacar, ainda, que, na mesma época em que Bakhtin desenvolvia seus estudos e postulados sobre o romance polifônico, Mário de Andrade desenvolvia aqui um conceito análogo, através da metáfora musical de “polifonia”, evocando uma situação de “harmonia complexa” nas artes: justaposição, contraponto, variação, simultaneidade, enfim, uma interação no âmbito das ideias e da renovação artística.

É na arte que *De São Paulo* seleciona seu instrumento de combate e de interatividade com o público. No caráter de luta assumido pelo Modernismo de 1920-1921, sobressaem os instrumentos musicais que se ligam à propaganda do movimento, articulando o diálogo entre as artes, vinculando à natureza multifacetada de seu tempo-espaço à realidade sociocultural circundante. Mário revitaliza o alaúde para restabelecer o projeto de atualização nacionalista, assim como Musset e Gonçalves Dias (dois poetas românticos presentes em sua estante) escolheram o alaúde para reforço nacional:

O alaúde, tornado “vertiginoso” como o novo século, [...] faz supor a longa gestação de um postulado estético que eclodirá no “Prefácio Interessantíssimo” [...] contagiado pelo expressionismo: o passado como ‘lição para meditar’. Aqui já se delinea o crivo crítico ou uma espécie de antropofagia *avant la lettre* por onde passarão o reconhecimento da parcela europeia da cultura do Brasil, e os “ismos” do século XX ambicionando traçar um caminho moderno e nacional. (LOPEZ, 2004, p. 34).

Assim, na gênese de uma polifonia poética mais elaborada em obras posteriores (*Pauliceia desvairada*, *Losango cáqui* e *Clã do Jabuti*), avulta-se nas crônicas, definidas como “cartas” para a *Ilustração Brasileira*, o que se pode chamar de *polifonia cultural* fundada não só nas inter-relações entre as artes como tema, mas também em associações intersemióticas (combinação e fusão de códigos, *ekphrasis*, melopoética, metáforas musicais e pictóricas) em sua expressão crítica e literária.

Incorporando-se a esse processo de criação, tem-se o entrelaçar de informações, estudos, interações culturais com diversos grupos sociais, com diversos artistas e intelectuais em variados espaços da cidade, notícias que apresentam para “este larguíssimo Brasil”, através da revista carioca, o seu propósito de “explicar a enigmática cidade” e o que nela se produz de cultura, na difusão do movimento modernista, que pretende expandir por todo o Brasil.

Essas cartas paulistanas, enquanto narração epistolar dos acontecimentos, encerram o desejo de ampliar o alcance das mensagens, de provocar outras mensagens, de interagir por meio dos diálogos filosóficos, artísticos e socioculturais que as atravessam e as constituem. É a gênese da grande correspondência que trocará com intelectuais seus contemporâneos sobre a arte e a cultura brasileira, a criação literária e os mais variados temas humanos.

Com efeito, nas diversas facetas dessas crônicas à moda modernista, na tarefa de narrar o progresso da cidade como correspondência ativa, o cronista dirige-se aos leitores da revista como um interlocutor coletivo – a quem se dirige, a quem responde, com quem concorda, de quem discorda, a quem tenta convencer a aderir às suas ideias – na intenção de ampliar e divulgar suas percepções sobre os valores artísticos, o contexto cultural e social da cidade e de sua época.

Em fevereiro de 1921, o texto *De São Paulo III*, nº 6 da revista, é identificado como crônica e, paralelamente, a utiliza como veículo de uma reflexão sobre a arquitetura brasileira, aproveitando acontecimento da cidade para reiterar ideias externadas em *A arte religiosa no Brasil*²⁸ e sua adesão ao estilo neocolonial, lançada por Ricardo Severo (LOPES, 2004, p. 36).

O assunto da crônica, fixado no presente, é a surpresa pela retirada de andaimes na Rua Quinze de Novembro: avulta a nova sede da Banca Francesa e Italiana. No princípio do texto, deseja exibir a face do progresso da metrópole, todavia critica as manifestações de pujança desvinculadas de renovação. A análise do projeto do prédio torna-se pretexto para uma demonstração de alto conhecimento da arquitetura do passado; a valorização do estilo renascentista italiano em contraste com o presente prosaico possibilita-lhe ironizar o edifício e o banco, deixando implícita a censura à razão de ser dos bancos em geral. Entrelaça no discurso referencial, na resistência ao estilo arquitetônico das modas internacionais, a subjetividade para dividir com os leitores o sonho, gênese de seu nacionalismo, proposto para o Brasil: a arquitetura neocolonial:

[...] É bem inspiração e não uma imitação do estilo florentino dos princípios da Renascença, ainda saudoso do gótico nas rendilhadas janelas com possantes colunas que relembram as da escadaria do palácio Davanzati. O largo teto debruçado sobre a rua inspirou-se mais diretamente na Reggia del Bigallo, assim como os almofadões salientes da fachada transportam-nos mais para dentro do século quinze, recordando as obras de Michelozzo, Da Maiano, Cronaca. É um monumento imponentíssimo, embora, por se cingir demasiado a uma época em excesso de nós longínqua, seja um pouco frio e exagerado. Um pouco frio... Valeria mais dizer morno. O que me irrita sobremaneira na atual habitação da Banca Francese e Italiana é a quantidade

²⁸ Ensaio publicado na *Revista do Brasil* em 1919.

de lanternas que lhe iluminam o rosto. É o caso da educadíssima e linda moça que, fantasiando-se de Gioconda, passou um baile inteiro às gargalhadas, só porque a inspiradora de Da Vinci sorria... [...] Eu não sei muito bem que heroicos serviços tenha prestado a Banca, nem a qual das pátrias os prestou, se à França, à Itália ou ao Brasil... Nos tempos augustos de Florença, quando exteriormente a república se debatia entre lutas e ambições, [...] só podiam ter lanternas na frontaria das suas mansões os senhores nobilitados pelo heroísmo, dos quais pela ousadia dos seus sacrifícios ou temeridade das suas empresas, a pátria era credora de galardões. Hoje, um banco, por sua alta recreação, borda com lanternas todos os andares e o alto de sua residência, quando Américo Vespúcio só tinha uma no seu lar, em Borgo Ognissant!..Permitam-me os leitores da *Ilustração Brasileira* que só mais uma vez, a última do mundo, me seja permitido o *Tempora mutantur!*²⁹...(ANDRADE. In: LOPEZ, 2004, p. 92-93).

Assim, no contexto dialógico com outras culturas, ataca a mistura de estilos europeus do passado imposta à arquitetura da cidade, e traz à baila um caminho brasileiro, mais adequado ao nosso clima e à nossa condição, e divide com os leitores o sonho, lição do passado digna do mundo moderno, assunto mais que suficiente para uma crônica, proposta para o Brasil: a arquitetura neocolonial:

[...] Estava a dizer que, “embora uma retirada de andaimes , seja o mesmo num casinhoto de pobres ,dê a assunto mais que suficiente para uma crônica”, minha intenção nesta era falar sobre a bela arquitetura de São Paulo, e contar que os paulistanos têm um secreto orgulho de seus bons e belos edifícios. [...] Por infelicidade, com a vinda de arquitetos belgas, suecos, austríacos, alemães, italianos, franceses, lusitanos, os vários estilos importados com esses artistas dão a São Paulo esse aspecto de exposição internacional, peculiar a todas as grandes cidades da América e a bairros novos das cidades europeias. [...] Hoje o grego, o renascença de todas as épocas, o gótico, o manuelino, o arranha-céu e o bungalow, [...] enfim um sem-número de estilos ostentam as suas linhas curvas, retas, quebradas, retorcidas, numa promiscuidade de gostos e gestos. [...] O aspecto geral da urbe está sensivelmente prejudicado, embora a grande parte dos edifícios assinados por um arquiteto, considerados insuladamente, sejam notáveis pela beleza e perfeição.

Mas o que há de mais glorioso para nós é o novo estilo neocolonial, que um grupo de arquitetos nacionais e portugueses, com o Sr. Ricardo Severo à frente, procura lançar. [...] O neocolonial que por aqui se discute é infinitamente mais audaz e de maior alcance. Se o público, bastante educado, ajudar a interessante iniciativa, teremos ao menos para a edificação particular (e é o que importa) um estilo nosso bem mais grato ao nosso olhar, hereditariamente saudosos de linhas anciãs e próprio ao nosso clima e ao nosso passado. São Paulo será fonte dum estilo brasileiro. Estou convencido de que não, mas creio firme e gostosamente que sim. [...] Quero crer que São Paulo será o berço duma fórmula de arte brasileira porque é bom acreditar em alguma coisa. Não sou crítico, nem filósofo: sou cronista. Ah! deixem-

²⁹ “*Tempora mutantur, nos et mutantur in illis.*” Ditado medieval: “Os tempos mudaram e nós mudamos com eles”(LOPEZ, 2004,p.93)

me sonhar. Deixem-me crer que embora perturbado pela diversidade das raças que nele avultam, pela facilidade de comunicação com os outros povos, pela vontade de ser atual, europeu e futurista, o meu estado vai dar um estilo arquitetônico ao meu Brasil. Ah! deixem-me sonhar! (ANDRADE. In: LOPEZ, 2004, p. 95-98).

Observe-se que, na interface entre a literatura e as artes visuais, a linguagem dialógica da *ekphrasis* não se constitui apenas em um discurso sobre um *locus* urbano em transformação. A paisagem não é só elemento constituinte da polifonia do cronista cosmopolita e já empenhado em inserir a arte brasileira no “concerto das nações”; a paisagem também se engendra no impulso lírico do cronista que, por “não ser crítico, nem filósofo”, dilui poeticamente a crítica cultural de viés nacionalista à transformação da urbe em uma “grande exposição internacional”.

Recordemos que, posteriormente, a partir de 1924, com o *Manifesto Pau Brasil* e com a viagem de “redescoberta do Brasil” feita pelo grupo vanguardista a Minas Gerais, reorienta-se o projeto estético do Modernismo, consolidando as artes coloniais como expressão de nossas raízes nacionais, na síntese de nossa brasilidade.

Em seu admirável estilo de cronista, Mário, esse inquieto pensador, narra os acontecimentos da cidade, noticia os eventos culturais, fala dos amigos da Pauliceia (Menotti, Di Cavalcante, Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade) e, como um *flâneur*, percorre os espaços da cidade moderna, destacando com admiração e crítica as ambivalências que a compõem: o Trianon, “lugar de serenatas inconfessáveis” que também “É o cardápio, e como todos os cardápios, desilusório do ágape social da cidade”; e a Villa Kyrial que, “como contraponto a tanta indigência, é magnífico [...] no salão que Freitas Vale preside [...] há vida, há lutas, há discussões, há estímulos e rivalidades”.

Assim, nas duas crônicas finais, as múltiplas relações entre cultura e espaço potencializam não só o viés crítico do cronista, mas também vão configurar a gestação do movimento modernista que se articula em diálogos culturais para catalisar a interação criativa dos vários discursos artísticos veiculados na *polifonia cultural*, metáfora da polifonia musical tão íntima e afim nas concepções artísticas de Mário de Andrade.

Em *De São Paulo IV*, nº 7 da série, a crônica reporta-se ao lançamento, em almoço no Trianon, da edição de luxo de *As máscaras*, prosa poética de Menotti Del Picchia. O banquete exalta o retrato do poeta – *Máscara* –, obra de Brecheret em bronze. No transcurso da festa, a surpresa: o lançamento público do Modernismo, a saudação de Oswald de Andrade ao homenageado, conhecida como “Manifesto do Trianon” (LOPEZ, 2004 p.40).

No recente processo de modernização da cidade, aberta a Avenida Paulista, o Trianon, de mirante isolando em meio ao parque, tornara-se um restaurante da moda:

Há certos edifícios, certos passeios, às vezes mesmo certas portas, árvores, bancos, lugares enfim que são perseguidos por uma felicidade muito especial. Rápidos se tornam célebres, alcançam uma respeitabilidade epidérmica de verdadeiras instituições sociais, perdendo a simplicidade, a modéstia do seu primitivo destino. Haja vista o Trianon. A princípio nada mais era que um terraço onde um ou outro passeante da avenida Paulista iria empoeirar os cotovelos em parapeitos desertos [...] Lugar de serenatas inconfessáveis... Comovidamente ousaram fazer do local habitações de pombos mais que simbólicos... Mas logo abrolhou a ideia dum restaurante... [...] É que todas as *urbs* progressistas e que se orgulham de o ser almejam proporcionar, não é coglas, mas... paraísos artificiais. Fez-se o restaurante. O Trianon é hoje uma instituição. É o cardápio e, como todos os cardápios, desilusório do ágape social da cidade. (ANDRADE. *In* LOPEZ, 2004, p. 101-102).

À luz do que nos oferece a abordagem de Bakhtin, do ponto de vista da esfera comunicativa e dialógica da cultura, tudo reverbera em tudo, uma vez que nela as formas culturais vivem sob fronteiras e se destacam também as formulações fora dos limites do romance, nos espaços públicos: os parques, a rua, a praça, a feira, os espetáculos, as festas, o jornalismo, a arte. Essa abordagem bakhtiniana nos remete ao que Mário diz sobre o Trianon, descrito como um importante espaço público de interação, em que “já se realizaram bailes, concertos, aniversários, casamentos, banquetes votivos... Já se crismou até com bofetadas convencionais” (ANDRADE. *In*: LOPEZ, 2004, p. 102).

Bakhtin nos chama a atenção a respeito da construção de enunciações em que a linguagem é explorada em função da *performance* vocal, visual, gestual e do próprio espaço; diríamos que o ambiente é a condição sem a qual o diálogo simplesmente não acontece. A dialogia de um *performer* em uma feira, em uma festa ou, como no caso, em um banquete de homenagem em um restaurante em meio ao parque da cidade, acontece entre signos que ele, o regente das vozes, manipula para interagir como seus interlocutores ou espectadores, que, por mais silenciosos que estejam, estão produzindo respostas que, por sua vez, alimentam o circuito da responsabilidade, ou seja, a *polifonia* se realiza. Quer dizer que, do ponto de vista do dialogismo, essa polifonia resulta de gêneros discursivos em um contexto enunciativo que acolhe uma diversidade muito ampla de manifestações (BAKHTIN, 2010, p. 262).

Além da comunicação visual primeira (a área do parque primitiva), “um terraço onde um ou outro raro passeante da avenida Paulista ia empoeirar os cotovelos em parapeitos desertos”, outras esferas do discurso urbano logo foram introduzidas: “ Mas logo abrolhou a

ideia de um restaurante [...] porque todas as *urbs* progressistas e que se orgulham de o ser almejam proporcionar, não écoglas, mas... paraísos artificiais. Fez-se o restaurante”. Evidencia-se, assim, que as múltiplas relações entre cultura e espaço desdobram-se em diálogos polifônicos socialmente determinados. E, inserindo-os no pressuposto bakhtiniano de que “a literatura não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época” (BAKHTIN, 2010, p. 360), podemos compreender melhor os limites e os desafios dos vanguardistas da Pauliceia.

Continuando a crônica, enaltecendo o anfitrião, Mário permeia com a própria crítica (por justaposição das ideias) o senso crítico do amigo:

Vendo a expressiva interpretação que dele fez, no bronze, o Brecheret, instantâneo eu via também espalmarem-se no espaço duas quentes alas abraçantes. Menotti é generosidade intelectual de braços abertos... E mesmo nem sei se diga generosidade ou indiferença... Com raciocínio elétrico, a clarividência estelar que o exortam, talvez seja a sua de feição de espírito antes muito de desdém pela humanidade que ele já percebeu, nos seus múltiplos aspectos, boçalizada pela mesmice itinerária da vida. (ANDRADE. *In*: LOPEZ, 2004, p. 103).

A partir desse ângulo, também se pode analisar, no relato do acontecimento, que a irreverência irônica e sarcástica, ácida crônica social, coexiste com a apologia do Modernismo na abordagem do discurso de Oswald e das forças que ali se defrontam. O fato é que a polifonia referendada no relato do cronista alude rápido ao trabalho de Brecheret e não se prolonga na análise da obra de Menotti Del Piccha:

Por isso a disparidade entre os convivas que festejavam Menotti Del Piccha era a mais bem acabada que nunca vi. Mirras de todas as crenças, padrões de todos os estilos, focinhos de todos os bairros baralhavam-se num hugoano amor pelas antíteses. Depois botaram falação. Muita coisa era digna de ser ouvida e anotada. [...] O Oswald de Andrade falou também, representante e mandarim duma geração nova, reveladora de muito brilho e alguma esperança. Era o clarim dos futuristas, gente “do domínio da patologia” como dizem e redigem certos críticos passadistas, num afanoso rancor pelas auroras. (ANDRADE. *In*: LOPEZ, 2004, p. 104)

Assim, o cronista defende valores e assume a marginalidade de quem renova elogiando Oswald e, captando as contradições na diversidade dos convidados, expõe o grotesco da festa. Na linguagem, a irreverência e a frase telegráfica ainda se mesclam com vocábulos preciosos e com a altissonância no torneio das frases, marcas de um tempo de transição. A convivência dessa linguagem contrastante como expressão de um tempo de

amadurecimento reflete a índole inacabável do diálogo polifônico, visto que o dialogismo, no sentido mais amplo, opera em qualquer produção cultural, seja ela da tradição literária, seja de enunciados convencionalmente não modelares; refere-se a todas as práticas discursivas de uma cultura, toda matriz de enunciados comunicativos onde se situa um dado enunciado (BAKHTIN, 2010, p. 320):

João Miramar disse coisa lindas... O que implica dizer que não eram bem pensadas... E talvez seja verdade... Os homens do teu clã, como tu o chamaste, Oswald, meu Thiers, não pensam – cismam, não refletem –, sentem, uma estufa de poetas loucos, geração exótica, fantástica, arrepelada pelo consórcio com a garoa, a internacionalidade de nossas fábricas, com o convencionalismo ritual do meio. Nesse manicômio pouco se pensa, dizem... (ANDRADE. *In*: LOPEZ, 2004, p. 104).

Mário, que, em sua estratégia de modernista, procede à louvação do correligionário, trabalha a musicalidade das palavras, explora a melopoética temática e formal em sua crônica não só no elogio ao poeta homenageado, como também no recurso de sua escrita aliterativa e musical. Nesse sentido, as palavras se ligam umas às outras menos pelo sentido do que pela sonoridade. Isso tudo gera uma harmonia, pois o som de uma palavra fica reverberando na outra: um efeito pouco comum, já que não são possíveis sons simultâneos na escrita poética, porém a técnica possibilita quase que uma verticalização sonora (na música nomeia-se esse elemento de harmonia):

Menotti Del Picchia respondeu a cada um dos inúmeros oradores, como era de esperar a bondade acolhedora do seu espírito. E disse coisas lindas também, *num prosar músico de raríssimo fulgor*. Estou que o artista do *Moisés* maneja com maior perfeição a prosa do que o verso [...] Sai- lhe a frase em melodia flexuosa. Coroa-a de finais que espraíam *largos, lentos, lânguidos como as maretas nas marés mortas de janeiro...* *E um ritmo estonteante, sempre vário, sempre original...* *É na sua prosa que Menotti cantou os seus melhores versos-* aqueles que sua poética não permitiu ainda, enclausurada na prisão das regras alexandrinas. (ANDRADE. *In*: LOPEZ, 2004, p. 105; grifo nosso).

Ampliando um pouco mais a análise, reveladoras ainda nos parecem as observações postuladas por Bakhtin quanto à prosificação da cultura, em tudo semelhante à concepção da estética modernista à época, quando defende a aproximação entre a linguagem literária da poesia e a linguagem da prosa, do falar prosaico do cotidiano, presentes já nessas crônicas de Mário que “na transição em que vive deixa as marcas da modernidade alardeada, a

irreverência, frases telegráficas, frases sem verbos abertas nas reticências, a descoberta da fala brasileira”. (LOPEZ, 2004, p. 43).

Para Bakhtin, a variedade e a mobilidade discursivas da comunicação interativa, em suas combinações, favoreceram o avanço da cultura prosaica de valorização das ações cotidianas dos homens comuns, de suas enunciações ordinárias, e promoveram a prosificação da cultura. A prosa tanto está na voz, na poesia, quanto na *littera*.

Na verdade, a prosa é uma potencialidade manifesta como fenômeno de mediação, que age por contaminação, migrando de uma dimensão a outra. Assim, para ele a prosificação da cultura letrada pode ser considerada um processo altamente transgressor, de desestabilização de uma ordem cultural que parecia inabalável (BAKHTIN, 2010). Trata-se da instauração de um campo de luta, da arena discursiva, onde é possível discutir ideias e construir pontos de vistas sobre o mundo, inclusive códigos culturais emergentes.

Ora, não seria essa uma das bandeiras da renovação modernista desfraldada por Mário de Andrade?

A última crônica *De São Paulo V*, nº 9 da revista, retrata o ciclo de conferências do salão de Freitas Vale, Villa Kyrial, um espaço de grande importância sociocultural, ponto de encontro da intelectualidade da época. Aqui, como em tantos outros escritos de Mário, as relações entre cultura e espaço estimulam as interações sociais, amálgama do *diálogo polifônico*. O relato, antecedido de uma forte sátira à futilidade no lazer da burguesia da cidade, alheio às manifestações culturais e a conversas mais consistentes, retrata bem os hábitos sociais das metrópoles do início do século:

Terra sem salões... Sob certo ponto de vista, é um dos defeitos mais profundamente tristes que São Paulo possui. A preocupação de viver em sociedade, o hábito social em minha terra é pura ilusão. [...] Devo muito levemente para não cansar, explicar um pouco o que entendo por hábito social. É o costume de não existir e pensar sozinho e só para si; é o impulso que nos obriga a formar um ambiente elevado de pensamento para viver, para gozar a vida na multiplicidade de suas feições. É a necessidade da contradição alheia, da ideia de outrem, do estímulo e do exemplo, do comentário e da conversação... É a utilização do olhar amigo, para que o nosso se ilumine; duma segunda voz, para que a nossa cante; duma inteligência estranha, para que a nossa germine. Este é o hábito social sentido pela humanidade inteira.

Mas Pauliceia como que vive fora da humanidade!

[...] Há, bem sei, grêmios esportivos aos milhões... Mas isso não é a sociedade. Há também – como em toda a parte do pesado calhau que Atlas revira nos dedos gigantescos – as chamadas reuniões sociais: bailes, concertos, cursos, chá [...].

Não há dúvida que se conversa e muito nessas reuniões; mas falam da última reunião, da próxima reunião, dos bailes do mês passado, dos saraus do mês

futuro... As meninas entre si comentam vestidos... Os meninos muques... [...] Mas eu que já passei dos vinte anos (Oh! que saudades que eu tenho!) pouco me incomodam vestidos caros [...]. Não me interessa também pela musculatura dos parceiros... Não sei conversar, não sei dançar, quase que nem sei mais viver! (ANDRADE. *In*: LOPEZ, 2004, p. 110).

O tom satírico contrapõe-se ao apologético que o sucede para valorizar a burguesia culta assídua no único salão literário e artístico paulistano, no qual o mecenas José de Freitas Vale, que é também o poeta simbolista Jacques d'Avray, organiza ciclos de conferências. Assim, o jovem crítico, através da escuta apurada dos temas, de sua escuta aberta às “forças da cultura”, ainda que de uma cultura da elite intelectual, traz à luz em sua crônica a convivência das diversas correntes artísticas nesse *oásis polifônico* para os sedentos do saber:

E não há salões em São Paulo.

Há um. E, como contrapeso a tanta indigência, é magnífico Villa Kyrial!... É o único salão organizado, o único oásis a que a gente se recolha semanalmente, livrando-se das falcatruas da vida chã. Pode muito bem ser que a ele afluam, junto conosco, pessoas cujos ideais artísticos discordem do nosso- e mesmo na Villa Kyrial há de todas as raças de arte: ultraístas extremados, com os dois pés no futuro e passadistas –múmiás –; mas é um salão, é um oásis; o que significa dizer que há nele água límpida para os sedentos e tâmaras alimentares. [...]

Vai por ele agora larga agitação. É que começou uma nova série de conferências, onde literatos e artistas expõem as suas ideias e os seus princípios ou estudam as grandes figuras da arte ou da literatura. (ANDRADE. *In*: LOPEZ, 2004, p. 111)

Põe-se, então, no historiar da crônica, a divulgar a programação eclética de Freitas Vale, mesmo omitindo sua própria participação que, segundo registros em seu arquivo, se concretizou na quinta conferência: “Debussy e o impressionismo” (LOPEZ, 2004, p. 51). Evidencia, assim, a interface entre o cronista, o crítico de arte e o musicólogo:

Quase todos os trabalhos apresentados até agora são de indiscutível valor-genuínas obras de arte onde as graças duma linguagem nobre se concertam com a sutileza do espírito do saber. E se acrescento que sucederão entre os conferencistas os nomes de Coelho Neto (sobre Shakespeare), Haddock Lobo (sobre a Ideia da Independência), Homero Prates (sobre Shelly), Félix Otero (sobre Beethoven), João Gomes Junior (sobre Nepomuceno) e outros ainda, provo não só a grandeza da empreitada, mas o seu interesse e o seu valor. E coroará a longa série Jacques d'Avray que estudará Ibsen, o criador de *Peer Gynt*. [...] O único salão paulistano esplende atualmente de luz e de entusiasmo. Nos seus anais, o ano de 1921 é uma vitória e um renascimento. (ANDRADE. *In* LOPEZ, 2004, p. 113-114).

E encerra a crônica louvando o empreendimento cultural no estilo musical e sonoro da melopoética simbolista, em metáfora musical, combinando aliteração e assonância:

E, por último, um pormenor sublime: dança-se na Villa Kyrial! Entre os artistas gesticulantes e entusiasmados há sílfides que vivem valsando a valsa maravilhosa da inteligência e da graça. A excelentíssima senhora Chaves, a senhorinha Capote Valente, a admirável cantora Leonor de Aguiar e outras ainda... E, com a imaculada paz de seu espírito silencioso, a rainha de tantos feudatários, a senhorinha Leilah de Freitas Vale que é como um som longínquo e longo de trompa numa tarde lenta, muito lenta... (ANDRADE. *In*: LOPEZ, 2004, p.115).

Nas crônicas da série *De São Paulo para a Ilustração Brasileira*, o cronista evidencia a Pauliceia como uma cidade que se moderniza: espaços artísticos e socioculturais, lugares privilegiados tanto de fruição estética e intelectual como de projeção identitária de um movimento de renovação cultural.

Na Pauliceia de Mário, as confluências entre a literatura e as outras artes revelam *que os valores artísticos dialogam sempre* e estão em constante interação com os substratos culturais implícitos na dimensão simbólica e alegórica, tanto da linguagem do cotidiano como nas linguagens artísticas da literatura, da música, das artes plásticas, enfim, da cultura.

2.3-CULTURA BRASILEIRA NA VITROLA DE MÁRIO DE ANDRADE

Mário de Andrade, polígrafo por excelência, registrava sistematicamente suas observações sobre os mais variados temas da cultura brasileira usando vários suportes: crônicas, críticas, crônicas literárias, correspondência constante e intensa com amigos e intelectuais, anotações às margens dos exemplares de trabalhos, recortes de jornais e revistas, nos livros, nas capas de discos de sua coleção, nas centenas de fichas que possuía, arquivo em que registrava anotações e referências. O estudioso parecia não desconhecer a importância de seus registros para futuros estudos de suas obras e dos temas por ele explorados, e que posteriormente poderiam ser mais investigados, mais aprofundados à luz de um apuro técnico que era ainda incipiente na época.

Nesse sentido, Mário de Andrade assume um papel relevante de intelectual que, ciente de sua responsabilidade na difusão do conhecimento, atua como um dos precursores em várias áreas do saber. O interesse e a ação como pesquisador se estendem a campos diversos: a etnografia brasileira (mesmo quando minimiza sua importância como estudioso do folclore); a

pesquisa de musicologia popular, em suas viagens etnográficas como turista aprendiz e, posteriormente, com o projeto de *Missão de Pesquisa Folclórica*; o estudo e a escuta atenta dos produtos da indústria cultural, quando assume a crítica dos lançamentos dos discos (em crônicas críticas e nas capas de seus discos) e dos filmes, procurando sempre um distanciamento objetivo na análise.

Musicólogo, formado em piano pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, sua formação foi, entretanto, bastante independente, baseada em leituras, estudos e reflexões pessoais. Paralelamente, sempre emoldurou as questões literárias com sua visão musical. Música e literatura caminham juntas na vida e na obra de Mário de Andrade. A música, ou melhor, a análise musical presta-se como base de sua meditação estética. Nos seus escritos sobre música, encontramos uma reflexão consistente sobre o papel social do artista e as principais linhas de força da cultura brasileira nas primeiras décadas do século XX: a dicotomia entre a reprodução dos modelos europeus e a descoberta de caminhos nacionais, a tensão entre a autonomia da arte e a sua funcionalidade social e a distância do saber erudito e da cultura popular, tensões sempre presentes em sua obra.

Mário de Andrade amava a música. Vivia a música. Amava a literatura. Vivia a literatura. Amava a cultura. Vivia a cultura. O dinamismo e a profundidade de suas concepções sobre cultura brasileira transpassam as relações entre a literatura e a música, em suas produções críticas ou artísticas. Assim, identificar a *melopoética* e a *polifonia cultural* de Mário, inseparáveis em sua essência, é ainda beber em fonte de ensinamentos e surpresas. E, como diz sabiamente José Ramos Tinhorão, “quando se trata de estudos de cultura popular no Brasil, por mais que se saiba, sempre há o que aprender com o pioneiro Mário de Andrade” (TINHORÃO *apud* TONI, 2004, p. 11).

*A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*³⁰ se insere em um conjunto de obras³¹ que revelam ao público as riquezas inesgotáveis do acervo do autor: objetos de arte, documentos, anotações, registros, esboços, coleções, que ainda surpreendem estudiosos e deleitam os amantes da cultura e das artes em geral, tal é a fecundidade do escritor, do artista, do crítico, do intelectual, enfim, de um dos maiores pensadores da cultura brasileira do século XX.

A obra organiza, em livro, o catálogo dos 161 discos de música popular brasileira da coleção pessoal de Mário de Andrade, acompanhados das anotações encontradas nas capas de

³⁰ Organização de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Sesc/Senac, 2004.

³¹ Trata-se de um conjunto de obras e estudos publicados a partir de projetos de pesquisa do IEB/USP. Em especial, o projeto: *Inventário do Arquivo de Mário de Andrade*, sobre o qual foram organizados catálogos de consulta da discografia do autor, transformado em livro pela organizadora Flávia Camargo Toni.

“cartolina lisa” que os revestiam. Ainda, segundo Tinhorão, isso resulta “na comprovação de mais um mérito [...] àquele grande estudioso: o de pioneiro no uso de produtos da indústria do lazer internacional como documento para o estudo do processo cultural brasileiro” (TINHORÃO *apud* TONI, 2004, p. 9).

Para nós, mais uma prova do caráter polifônico e renovador do grande pesquisador brasileiro que, com sua escuta aberta e seu ouvido crítico, se apropria desse recurso antropofagicamente (o artista de uma cultura dominada não pode ignorar a presença estrangeira; é preciso que dialogue com ela, que a engula e a recicle de acordo com os objetivos nacionais) para consolidar sua posição teórico-nacionalista nos estudos da cultura popular brasileira.

A seleção e a organização dos 161 discos dentre os 544 colecionados por Mário de Andrade, e que integram, hoje, o Arquivo do escritor, patrimônio do IEB/USP, motiva-se pela forma, escolhida pelo colecionador, de ouvir e contemplar a produção nacional popular (urbana e folclórica), anotando nas capas dos discos suas impressões de audição das obras e dos intérpretes. Além disso, o interesse por esse material se amplia em face dos desdobramentos desse processo que, fruto de suas análises, vão permear certos artigos e ensaios, na interface entre a literatura, a crítica e a musicologia: um rico e singular diálogo interartes lítero-musical do autor/coleccionador:

Mário de Andrade escutava de tudo – das milongas ao *jazz*, de Francisco Mignone a Arnold Shoenberg –, embora aqui estejam apenas os discos de música popular brasileira. [...] a capa dos discos eram incômodas para o fichamento. Logo substitui os invólucros que vinham com as propagandas das fábricas, sem fichas técnicas, por outros de cartolina lisa que mandava fazer e, nessas novas capas, com letra miúda, a lápis ou tinta, escrevia à vontade. Essas notas muitas vezes foram rascunhos ou primeiros manuscritos da redação de críticas jornalísticas e ensaios. (TONI, 2004, p. 13-14)

As anotações dos discos, as referências na literatura de Mário de Andrade e a interlocução com outros atores sociais refletem em tudo um diálogo íntimo entre o escritor e o musicólogo, em que Flávia Camargo Toni reconhece “pontos que unem a literatura e a música, fios que tecem um só Mário de Andrade” (2004, p. 22), e que alimentam sua polifonia cultural.

Nesse sentido, reportamo-nos a Bakhtin, quando questiona a tendência de se dar particular atenção à especificidade da literatura, sem estabelecer o vínculo mais estreito com a história da cultura, relegando suas potencialidades dialógicas como produção cultural:

Em função do envolvimento com especificações, ignoravam-se as questões da relação mútua e da interdependência entre os diversos campos da cultura; esquecia-se frequentemente que as fronteiras desses campos não são absolutas, que variam em diferentes épocas, não se levava em conta que a vida mais intensa e produtiva da cultura transcorre precisamente nas fronteiras de campos particulares dela e não onde e quando essas fronteiras se fecham em sua especificidade [...]. (BAKHTIN, 2010, p. 361).

Ancorados, então, nessas observações, podemos identificar que a relação de Mário de Andrade com a “discação nacional”³² se manifesta sob três aspectos: na criação literária, pela imagem poética (melopoética); como fonte de pesquisa que, também como fonte de melopoética, vai alimentar como suporte técnico seus artigos, conferências e crônicas críticas; e apenas como fruição.

Os discos mais antigos do arquivo de Mário de Andrade, segundo registros, pertencem à fase da gravação elétrica, iniciada no Brasil em 1927, e integram o acervo de discos lançados ou gravados entre 1927 e 1945. Também a referência mais antiga ao conteúdo de um disco, em texto de próprio punho, deve datar de 1927, quando organiza os dados que Pixinguinha lhe oferecera sobre a macumba do Rio de Janeiro, que analisaremos mais adiante.

[...] no ano anterior, o compositor carioca estivera em São Paulo com a Companhia Negra de Teatro, dirigindo a orquestra do espetáculo *Tudo Preto*. As informações obtidas são transcritas em folhas destacadas de uma caderneta de bolso e confrontadas com os versos de *Dona Clara*, ao analisar as cantorias do culto. Em 1926, Mário ainda não tinha seu corpo fechado por mestre Carlos, e cabia, então, aproveitar ao máximo as informações que Pixinguinha pudesse lhe oferecer. (TONI, 2004, p. 27)

Essas informações de Pixinguinha e a música de Donga, “Dona Clara”, segundo registros em seu arquivo, deságuam no capítulo “Macumba”, de *Macunaíma*, e na conferência literária *Música de feitiçaria no Brasil*, escrita para a Associação Brasileira de Música e, posteriormente, junto com outros documentos afins, fará parte da obra homônima, organizada por Oneyda Alvarenga.

Assim, sua audição crítica e suas anotações sobre as músicas e os intérpretes, nas capas, não só motivam outros estudos críticos como também recheiam suas criações literárias e os temas de sua extensa correspondência pessoal.

³² Expressão empregada pelo autor no início da década de 1930. (TONI, 2004, p. 20).

Entendemos que todo o conjunto da “discação nacional” de Mário e de suas anotações nas capas, pelas singularidades que apresentam, constituem por si só um *corpus* interartes em interface com sua produção crítica e artística.

Selecionamos, entretanto, do rico acervo organizado na obra em questão, as anotações e referências que mais particularmente pudessem expressar os processos dialógicos da melopoética e da polifonia nos textos de Mário de Andrade, enquanto eixo articulador de uma crítica cultural cujas concepções de tradição e modernidade, música folclórica e música urbana, erudito e popular compõem sua polifonia cultural.

Para tanto, as citações das capas dos discos relacionadas na obra ficam assim registradas: **Identificação do disco**, com a indicação sobre o lado do disco, ano de lançamento ou gravação, nome do compositor, nome da música, gênero musical, nome do cantor e do conjunto ou orquestra, gravadora e respectiva numeração. **Notas de Mário de Andrade na capa**, com as observações críticas do autor. E o fragmento exemplificando a **Referência na Literatura de Mário de Andrade** poderá ou não ser ampliado ou recortado, com base na fonte pesquisada, a fim de subsidiar melhor a análise.

Esse conjunto, referendado tanto na criação literária como na ensaística, não só expõe a índole dialógica dos múltiplos entrelaçamentos e interseções dos enunciados, como corporifica uma prática sociossimbólica constitutiva de seu processo de criação. Assim, delimitamos um pequeno conjunto que referencia o percurso da *polifonia cultural* em Mário de Andrade.

2.4- “DISCAÇÃO NACIONAL”: A ESCUTA MARIOANDRADIANA

A internacionalização, industrialização e comercialização de bens culturais foram, sem dúvida, aspectos que instigaram a crítica e a criação artística modernista. Na escuta aberta, singular e crítica em que sempre se pautou a postura intelectual de Mário de Andrade, não se tem notícia precisa de quando o musicólogo começa a colecionar discos e ampliar, com a música mecânica, seu conhecimento musical.

A música popular registrada em discos, assim como outras obras da música universal, constitui um grande foco de suas atenções como estudioso da nossa cultura. Um dos fatores que chama atenção nos discos da coleção “é que o repertório gravado pelas empresas, nos momentos iniciais, apresenta conjuntos e cantores que ainda não tinham se

popularizado nos estúdios de rádio de São Paulo e Rio de Janeiro; o estudioso, assim, escutava de tudo”. (TONI, 2004, p.37).

Em seu acervo discográfico, registra-se, conforme Flavia Toni, uma variedade de música popular e de concerto de nossa cultura musical, e em seus artigos na imprensa e nas conferências que realiza, aconselha, além das edições de partituras, os catálogos da Colúmbia, Odeon e Victor que já ouvira em sua vitrola. Em suas colaborações, tanto para a imprensa nacional como para a estrangeira, seleciona discos representativos de cururu, cateretê, toré, samba, jongo, macumba, batuque, modinha, moda e embolada (TONI, 2004, p. 38).

Destaquemos, inicialmente, um exemplo do gênero samba em que o autor analisa o disco de um dos ícones do samba carioca, Sinhô, figura emblemática da época, inspiradora de admiração e mote para muitos cronistas modernos:

Indicação do disco:

LADO B / 1929

SILVA, J. B. da (Sinhô). *Carga de burro*.

Samba. Mário Reis com Orquestra Pan Americana

DISCO ODEON 10387

Notas de Mário de Andrade na capa

“O Samba de Sinhô foi célebre um tempo. Aqui, está realizado num ambiente orquestral muito influenciado de rumba”.

Referência na Literatura de Mário de Andrade

Sobre Sinhô:

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 desnorteio 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, senão é brasileiro, é carioca. Pouco me incomoda 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!

Estas maneiras sintéticas da experiência gritar são as mais das vezes muito falsificadoras. 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 e tudo na ilha de

Marapatá,³³ os que fazem a entidade psicológica bem merecedora do quantitativo “carioca”.

Mas será 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 experiência do ser da qual a inteligência se fez simples espectadora. É o divertimento (aliás sem egoísmo) da inteligência que caracteriza especialmente o carioca [...].

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. É possível que percebam também banalidades na obra dele. Banalidades não. Vulgaridades [...]

[...] Mas nisso quem tem culpa não é Sinhô, não é a criança, não é o carioca, não. É outro. É o rei dos animais que se supõe culto. Ao passo que Sinhô é o rei do samba que é realmente gozado. (ANDRADE, 1979, p. 103)

Nessa relação entre disco, música e crônica, realizam-se diversas metáforas e alusões musicais, a *melopoética*: Mário como ouvinte da música e como crítico fala de suas impressões do disco, tece pequena consideração sobre o músico, suas qualidades musicais e, extrapolando, deságua na crônica, pelo processo de transposição da linguagem literária, nas reflexões sobre a identidade do “mito” Brasil, na gênese do jeito, do estilo carioca.

Assim se estabelece uma polifonia na medida em que entra na arquitetura do texto o embate entre a sua “experiência que grita aqui dentro”, a representação do papel social do compositor e outros sujeitos, ecos de diversas “consciências” que perpassam a visão crítica na descrição do autor.

Nesse sentido, podemos, à luz dos pressupostos de Bakhtin, como que ver as janelas para espiar os contornos da polifonia que vão se abrindo, janelas que nos permitem vislumbrar as obras de Mário sob uma perspectiva mais ampla.

É interessante observar também a conexão da crítica cultural com o sintético registro do musicólogo sobre o disco, feito na capa, destacando a influência nociva do estrangeirismo do ambiente orquestral em uma composição de um músico popular: “Aqui, está realizado num ambiente orquestral muito influenciado de rumba”, e o questionamento sobre a ambiguidade na identidade nacional: “o carioca não existe ou é o Brasil?”; fio este que será desenvolvido na crônica a pretexto de falar de um músico popular, típico carioca...

³³ Referência explorada por Mário de Andrade em *Macunaíma*. Deixar a consciência na ilha de Marapatá, foz do Rio Negro, significa abandonar todas as restrições de ordem ética como faziam aqueles que iam empenhar-se na busca de riquezas nos seringais (PROENÇA, 1976, p. 278).

Assim, os efeitos do entrelaçamento entre a melopoética e a polifonia, por sua *índole dialógica*, desdobram-se em um fenômeno mais amplo nas produções crítica, literária e musical de Mário de Andrade: *a polifonia cultural*.

Outra referência de destaque nas apreciações musicais da “discação” de Mário de Andrade é o músico popular Pixinguinha e sua maestria como instrumentista, embora não lhe tenha dedicado nenhum estudo específico:

Indicação do disco

LADO B / 1929

VIANA, Alfredo. *Urubatã*:

Choro orquestral. Orquestra Victor Brasileira

DISCO VICTOR

Notas de Mário de Andrade na capa

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

Referências na Literatura de Mário de Andrade

Informações sobre a macumba, no Rio de Janeiro, transmitida a Mário de Andrade por Pixinguinha³⁴

Cerimônias de Macumba (Pixinguinha)³⁵

Pais-de-santo são os feiticeiros-mores, em cujas casas se realizam as macumbas. São obrigados a realizá-las nos dias exatos, como por exemplo 8 de dezembro, dia de Inhançã, N. S. da Conceição. Também são obrigados conforme o dia do santo a matar um carneiro, um caritó, um porco, etc. Não perguntei se os macumbeiros comem toda essa carne gostosa. Naturalmente. Às vezes a fama de certos pais- de- santo se espalha. Uma das mais recentes mães-de-santo (pois que podem ser também mulheres) famosas foi tia Ciata, mulher também turuna da música dizem. Passava os dias de violão no colo inventando melodias maxixadas e falam mesmo as más línguas que muito maxixe que correu Brasil como nome de outros compositores negros eram dela e apropriações mais ou menos descaradas.

Também se evoca o diabo sob a denominação de Exu. Aliás, um maxixe do Donga o prova quando diz: ‘Fui em Dona Clara – Numa macumba – com Exu falar, fazer um feitiço – pra cima de ti, pra você me deixar’.

O canto inicial das macumbas é o salvamento dos santos e expulsão de Exu. É uã melopéia monótona, verdadeira litania em que repete infundavelmente o coro: “Vamo saravá”!

[...] Depois da litania de salvação dos santos se dão certas cerimônias em parte coreográficas e acompanhadas talvez de cantos que não posso descrever por ter evitado de as descrever meu informador [...]

O informante crente pio me confessou margurado que é uma vergonha certas macumbas de porcaria em que santo aparece por dá cá aquela palha anúncio

³⁴ Sete folhas destacadas de caderneta manuscritas a lápis por Mário de Andrade, numeradas de 1a a 6, Fichário Musical, envelope “Candomblé Macumba/(Deuses)/Terminologia/Técnica”(Arquivo IEB/USP). Também reproduzido em *Música de Feitiçaria*, p. 162-164, e acolhidas no capítulo “Macumba”, de *Macunaíma*.

³⁵ A análise do relato na criação literária será aprofundada no quinto acorde desta dissertação.

de que o santo vai chegar dá um frêmito de terror adorante nos assistentes. A pessoa em que o santo vai entrar se torna atenção de todos. De repente ele começa a puxar um canto a que todos os assistentes fazem coro. O santo chegou. [...] Canta a pessoa em que o santo entrou, já inteiramente possessa e o coro faz adoração ao santo. Depois então principiam os pedidos pro santo, que os dá ou não. [...] (ANDRADE, 1983, p. 154)

Consta que Mário de Andrade nunca dedicou nenhum estudo específico a Pixinguinha, apesar de o músico ter sido um dos mais celebrados pelo grupo modernista, visto que se comportava como uma fonte popular espontânea e não como um organizador musical (TONI, 2004, p. 67). Para Mário, ele também era uma fonte ligada às manifestações afro-brasileiras, o “informante” e o “fadista de profissão” que o levou às pesquisas de *Música de feitiçaria* e a um capítulo de *Macunaíma*.

O capítulo “Macumba” apresenta o ritual em que as informações dadas por Pixinguinha, pela mobilidade – processo constitutivo da criação literária –, descrevem a cena e o músico, representado por Ogã, além de outros personagens (Tia Ciata e Polaca) e suas funções na macumba:

Então a macumba principiou de deveras se fazendo um sairé pra saudar os santos. E era assim: Na ponta vinha o ogã tocador de atabaque, um negrão bexiguento e fadista de profissão, se chamando Olelé Rui Barbosa. Tabaque mexemexia acertado num ritmo que manejou toda a procissão. E as velas jogaram nas paredes de papel de florzinha, sombras tremendo vagarentas feito assombração. Atrás do ogã vinha tia Ciata quase sem mexer, só beijos puxando a reza monótona. (ANDRADE, 1976, p.74)

Em *Música de feitiçaria no Brasil*, o próprio Mário de Andrade repete a mesma cena em forma de relato etnográfico:

Peças desse gênero, construído em ritmo livre mais incisivo, são frequentes na feitiçaria afro-brasileira, a julgar pelo que me contou um fadista célebre que já foi ogã de macumba. Acontece, ele me dizia, que às vezes uma pessoa na qual o santo entrou, fica de tal forma possessa que puxa um canto novo. Um canto que ele pelejava pra acompanhar com as batidas do tambor e de que era impossível escrever o compasso, me dizia o ogã no entanto bem sabedor da nossa música. (ANDRADE, 1983, p. 40)

Desse modo, graças a sua “ordenada sistematização musical”, Mário de Andrade encontrava na coleção de discos elementos que o ajudavam na busca de variantes e constâncias melódicas brasileiras, atentando sempre para o ruído da influência internacional. A ironia dirigida a Pixinguinha de nomear sua música de “Urubatã”, um deus do Catimbó,

cuja melodia era bem diferente do seu choro orquestral, ritmo essencialmente urbano, reforça essa premissa.

Ainda sobre esse aspecto das constâncias melódicas populares e das variações criativas herdadas dos negros, que caracterizam a música nacional e são desvirtuadas pela assimilação de banalidades na elaboração musical, o crítico registra, a respeito de Marcelo Tupinambá:

Indicação do disco

LADO A / 1929

TUPINAMBÁ, Marcelo. *Balai*

Jesy Barbosa e Mário Pessoa com a Orquestra Vitor

DISCO VCTOR Nº 33.219

Notas de Mário de Andrade na capa

“O refrão Balaio é tradicional, talvez secular”.

Referência na Literatura de Mário de Andrade

Sobre o lado A.

Marcelo Tupinambá: Nós temos hoje inegavelmente uma música nacional. Mas esta ainda se conserva no domínio do povo, anônima. Dois homens porém, de grande valor músico, tornaram-se notáveis na construção dela: Ernesto Nazaré e Mário Tupinambá. São com efeito, músicos brasileiros por excelência [...].

O que faz notável Marcelo Tupinambá é a riqueza de invenção melódica brasileira, que nem mesmo Nazaré possui tão bela e tão patricia. Aquela dolência caprichosa, lânguida; aquela sensualidade trescalante, opressiva, quase angustiosa; aquela melancolia das vastas paragens desertas; aquele deserto, digamos assim, da linha melódica brasileira, e de quando em quando o arabesco inesperado; alerta, a vivacidade espiritual do caipira, a inteligência aguda, o burlesco repentino herdado dos negros, que tudo isso na cantiga nacional se revela: desapareceram das canções de Tupinambá. Deram lugar a uma melodia incolor, muitas vezes banhada de vulgaridade. Um músico de firme educação dizia-me desapontado: São canções de qualquer país Não é bem isso. [...] Tupinambá nestas melodias, tIBUTEOU, criou trechos agradáveis talvez para ouvidos fáceis, mas tímidos, sem firmeza, dum arabesco muito pouco brasileiro, perdidos. (ANDRADE, 1963, p. 116-120).

Note-se a crítica cultural ao desvirtuamento da criatividade popular traduzido em um texto crítico entremeando a linguagem literária e a forma musical da *variação*³⁶ para descrever a riqueza melódica que desapareceu das composições do compositor, uma melopoética temática e formal (característica, aliás, muito presente nos textos críticos, na poesia e na

³⁶ “O princípio da variação consiste em repetir uma melodia dada mudando a cada repetição, um ou mais elementos constitutivos dela, de forma que, apresentando uma fisionomia nova, ela permaneça sempre reconhecível na sua personalidade. [...] No geral os músicos dos séculos anteriores se limitavam a variar, enriquecendo com enfeite a melodia, em vez de modificar a forma dum dos elementos dela (ritmo, tonalidade, harmonização, arabesco) [...]” (ANDRADE, 1987, p. 102-103).

ficção de Mário de Andrade), que “modula as questões literárias segundo uma clave musical sempre presente” (WISNIK, 1977, p.118).

No campo musical, Mário de Andrade expressava sintonia com o pensamento etnológico moderno, atentando para os perigos da extinção das culturas locais, ricas em variações melódicas e polifônicas, e valorizava a permanência de procedimentos autóctones de composição que consolidavam a tradição do processo criativo popular. Vejamos um disco de batuque africano de Josué Barros com arranjos e orquestração de Pixinguinha.

Indicação do disco

LADO A / 1930

BARROS, Josué [de]. *Babaô Miloquê*:

Batuque africano J. Barros e Orquestra Victor Brasileira

DISCO VCTOR N° 33.253

Notas de Mário de Andrade na capa

Uma das grandes vitórias da discografia nacional. Admirável como caráter e tradição, invenção, riqueza de combinação instrumental.

Referências na Literatura de Mário de Andrade.

Sobre o lado A:

“Ultimamente ainda ouvi dois [discos] que não podem ficar ausentes duma discoteca brasileira: o *Babaô Miloquê* (Victor) e o *Guariatã de coqueiro* (Odeon). São duas peças absolutamente admiráveis como originalidade e caráter. E admiravelmente executada. A história do primeiro nos dá uma lição. A primeira registo da melodia era banal, não escapava da sonoridade normal das orquestras maxixeiras do Rio. Foi recusada por isso. O autor, Josué [de] Barros, se via na contingência de fazer coisa nova. Mas o novo por indivíduo folclorizado é muito relativo e as mais das vezes se confina felizmente em desencavar passados que guardou de sua própria vida, ou lhe deram por tradição. Toda a originalidade do *Babaô Miloquê* está nisso. Uma orquestração interessantíssima que, excluindo os instrumentos de sopro, é exatamente a sonoridade de percussão dos Maracatus do Nordeste. A lição está clara. Exigir do produtor de música folclorizada que não se deixe levar pelo que lhe dá menos trabalho. Guiar os passos deles pra evitar nos discos (que não é documentação rigidamente etnográfica) a monotonia. [...] Os acompanhamentos têm que variar mais na sua polifonia, já que não é possível na harmonização, que os tornaria pedantes e extrapopulares”. [...] (ANDRADE, 1976, p. 235-237).

Como se observa também no registro abaixo, além da valorização da criação autóctone, o escritor subverte o jargão técnico-musical pela linguagem literária carnalizada no uso de um jargão popular:

Indicação do disco

LADO A / 1930

MOTA, Mota da. *São Benedito é oro só*;

Jongo: Mota da Mota acompanhado de instrumentos típicos e coro.

DISCO VICTOR N° 3.3380

Notas de Mário de Andrade na capa

“Disco de primeira ordem. Notar a nasalção do solista em *Eu vô girá*. Em ambos a adaptação individualista foi perfeita, não descaracterizou nada”.

Referência na Literatura de Mário de Andrade

Sobre o lado A:

O carnaval é uma espécie de cio ornitológico do Brasil, o país bota a boca no mundo numa cantoria sem parada. Vão aparecendo as danças novas, as marchinhas safadas, os batuques maracatuizados. Dantes as cantigas novas vinham mais penosamente através da música impressa e a propaganda das orquestrinhas de bares, agora não: o lançamento se faz quase que exclusivamente através de discos de gramofone. São grandes casas fonográficas que se incumbem da fixação e evolução da nossa dança cantada. [...] A outra obra-prima do terno é o *São Sebastião é ôro só*, de Mota da Mota, sem dúvida aproveitando temas nordestinos. Que saudade que me deu de Recife, cair do frevo, ou então, lá pras bandas do trem de ferro, sambando como os negros do Leão Coroado até fugir num último esbafo, pedindo a bênção pra cachorro e chamando os gatos de tio... O disco é adaptação admirável dos processos musicais de Maracatus, conseguindo sem descaracterizar nada, tirar os defeitos da manifestação popular em principal o excesso desequilibrado de percussão que chega às vezes a impedir totalmente que se escute a linha da melodia. No disco não; a introdução discreta dum instrumento de cordas dedilhadas, na percussão é duma graça deliciosa, o percuciente da voz solista quase tão excelente na sua nasalção como o maravilhoso solista do *Vamo apanhá limão*, a bonita cor do segundo plano do coral, tudo concorre pra fazer desse disco uma das obras-primas da discação nacional. Qual! diante de coisas assim a gente perde mesmo a tramontana, cai no frevo e manda à fava todas as circunspecções.[...] (ANDRADE, 1976, p. 321-323)

Em outro exemplo interessantíssimo, destaca-se o registro sobre o qual o crítico estende o valor científico da produção discográfica a um canto popular de feitiçaria. Também na interface entre a crítica musical e a apreciação cultural dos efeitos do “embebedamento pela música”, ressalta o uso da variação e explora, pela mobilidade de um texto literário para a crítica musical, a expressão de preguiça de *Macunaíma*, “Ai que preguiça!”, que é também a expressão da embriaguez sonora que impregnava as músicas que o povo cantava, as músicas que usava para se divertir em rodas de dança ou para pedir proteção dos santos.

Indicação do disco

LADO B / 1930

MACUMBA: *Canto de Ogum*

Elói Antero Dias e Getúlio Marinho com Conjunto Africano

DISCO ODEON Nº 10.690

Notas de Mário de Andrade na Capa

Ponto de Ogum³⁷

³⁷ Notar que Mário de Andrade diz, sistematicamente, “ponto de Ogum”, conforme indicado na capa de seu exemplar, embora o título, no selo do disco, seja “Canto de Ogum”. (TONI, 2004, p. 130).

“Disco ótimo. De originalidade formidável. Parece cientificamente perfeito.

Referências na Literatura de Mário de Andrade

Sobre o lado B.

Uma peça notável de macumba traz admiravelmente expressa essa liberdade rítmica, que torna a linha oscilante e desnorteadora, é o ponto de Ogum. A rítmica está criada nele fugitivamente, e apresenta uma série de dois compassos ternários, seguida sempre dum compasso binário. Mas essa qualidade ainda não é a mais admirável desse ponto de Ogum. A força hipnótica da música é mesmo apreciadíssima do nosso povo e constantemente ele usa dum processo curiosíssimo, verdadeiro compromisso rítmico-tonal, que consiste em fazer que o ritmo não acabe ao mesmo tempo que a evolução tonal da melodia, o que faz a gente recomeçar a peça pra que a melodia acabe tonalmente [...] E isso leva a multiplicar indefinidamente a pequena frase da cantoria e tirar pois, fisiopsiquicamente falando, todo o poder hipnótico que ela tem Também o ponto de Inhaçã, em disco Odeon, 1069, emprega esse processo de embebedar pela música. [...] Ora eu insisto sobre essa qualidade hipnótica procurada pela nossa música popular. Nossa gente em numerosos gêneros e formas de sua música principalmente rural, cocos, sambas, modas, cururus, etc, busca a embriaguez sonora. A música é utilizada numerosas vezes, não apenas na feitiçaria, mas nas suas cantigas profanas, especialmente coreográficas, como um legítimo estupefaciente. Da mesma forma que o Huitota ou o neto do Inca decaído traz sempre na boca as folhas da coca, o homem brasileiro traz na boca a melodia dançada que lhe entorpece e insensibiliza todo o ser. Ela não é apenas uma evasão sexual do indivíduo ou uma expressão dos interesses sociais do grupo. É um estupefaciente num elemento de insensibilização e bebedice que provoca, além da fadiga, uma consunção temporânea, e talvez da vida inteira, ai que preguiça!...

Assim deverá se observar nesse ponto de Ogum que tudo não passa duma só frase melódica, ritmicamente indecisa, já entoada pelo solista cada vez com um texto novo, repetida responsorialmente pelo coro. [...] É possível que num disco mal gravado e com maus cantores esta peça não pareça bonita no sentido *e-lucevan-le-stelle* da boniteza musical, mas esse ponto de Ogum é realmente um documento precioso, uma obra-prima como originalidade, caráter afro-brasileiro e ainda como protótipo de música de magia. (ANDRADE, 1983, p. 231-269-274).

Sobre a música de pregões, Mário identifica a influência cubana, mas não exclui também sua inspiração nos cantos dos vendedores ambulantes cariocas, evidenciando a interligação, a índole dialógica, entre culturas afro-americanas:

Indicação no disco

LADO A / 1931

BARRO, João de. *Cena Carioca*:

Pregões. Francisco Alves e Orquestra Copacabana

DISCO ODEON Nº 10.800

Notas de Mário de Andrade na capa

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

Referência na Literatura Musical de Mário de Andrade:

Sobre o lado A.

[...] Bem, me esqueci que estava falando de música. Pois os americanos descobriram certos efeitos curiosos e músicas bonitas afro-cubanos e criaram o ‘rumba-fox’, que, a meu ver, vale principalmente pelos novos efeitos com que enriquece a orquestra do *jazz*. Está claro que os brasileiros logo fizeram rumbas e até os efeitos sinfônicos do nosso gostoso choro estão se modificando com a introdução de instrumentos novos. Eu já possuía o *Manicero* cubano, quando de repente comecei escutando por aí uma peça lindíssima de *jazz*. O vendedor de amendoim, utilizando e, franqueza, melhorando o tradicional pregão cubano. Não demorou muito a Victor*³⁸ do Brasil lançava no mercado aquele disco que, apesar de algumas banalidades, é uma coisa deliciosíssima, a *Cena carioca*. E desde então, via New York, os cubanos reprincipiaram de novo fecundando a música do Brasil. Mas não faz mal não. Como da primeira feita, a influência vai sendo utilíssima, produzindo peças admiráveis como essa quase obra prima que é a batucada *Já andei*, que também as vitrolas vivem por aí martelando. Ou costurando, pra se ficar mais próximo da agulha. (ANDRADE, 1976, p. 487-488)

Atento aos resíduos da urbanização, comercialização e industrialização da música, Mário de Andrade reconhecia, nos pregões, cantos de trabalho característicos do ambiente urbano, fonte valiosíssima para a composição moderna e que foi também explorada pela poética modernista. Essas frases linguístico-melódicas apresentavam geralmente uma divisão rítmica mais livre, como em um recitativo. A liberdade rítmica estava sendo desfrutada também na música de dança: em Cuba, nos Estados Unidos e no Brasil.

Para Mário, esses processos estavam fundamentalmente na melodia, uma vez que os arranjos exigidos pelas gravadoras muitas vezes deformavam a validade científica das gravações (TONI, 2004, p. 71). Assim, a audição que ele fazia dos discos comerciais explicita suas preocupações acerca da criação melódica e de sua adequação ou não às características brasileiras. O autor sugeria que na música moderna o fluxo criativo deve basear-se em melodias tradicionais populares, mas seriam filtrados os arranjos orquestrais e outras evidências de civilização:

Indicação do disco

LADO B / 1932

LAUREANO, [Ochelsis] *O Cravo*

Moda de Viola. Laureano e Soares.

³⁸ Nota de Mário de Andrade na margem: “Colúmbia”. O autor desfaz seu equívoco quando corrige o texto com propósito de incluí-lo em obra projetada por volta de 1942, *Artigos de Música*, e que não chega, contudo, a estruturar definitivamente. (TONI, 2004, p. 165)

DISCO ARTE-PHONE Nº 4.019

Nota de Mário de Andrade na capa

“A forma *O Cravo* é notável. Tem alto da moda como assunto simbólico ao reconto. Depois segue a moda com o assunto real do reconto, noutra movimento. O reconto é em versos pentassilábicos ao passo que o alto-da-moda em redondilhas maiores. No fim, como penúltima estrofe, se repete o alto-da-moda no assunto simbólico, tudo acabando com uma derradeira estrofe de reconto, no assunto real.”

Referência na Literatura de Mário de Andrade.

Sobre o lado B

Discografia As gravações de música popular sempre tiveram entre nós finalidade comercial. Acontece, porém que algumas dessas gravações são estritamente científicas. Estão neste caso, especialmente as *Modas* dos caipiras de São Paulo, bem como algumas manifestações de feitiçaria do Rio de Janeiro. A estes discos, perfeitamente folclóricos, reúnem-se aqui mais alguns que, pelo caráter, são exemplares específicos de música popular. (ANDRADE, 1962, p. 169-170)

Observe-se que nesse registro Mário de Andrade analisa a música sob o ponto de vista da estrutura poética. Aqui predomina a melopoética do discurso literário sobre o musical não só em um reconhecimento das qualidades formais (redondilhas maiores, versos pentassílabos), mas também do jogo entre o simbólico e o real, na arquitetura poético-musical do alto da moda e do reconto na moda de viola. Para ele, esses discos são exemplares científicos de música popular.

No pensamento artístico-musical de Mário de Andrade é decisiva a distinção rural/urbana para a categorização da música popular. A oposição ao mercado e à urbanização passa pela valorização de um tipo específico de cultura popular. Para o autor, a chave de tudo (que tiraria a produção intelectual da sua irrelevância porque a colocaria a serviço de uma causa nacional) era o compromisso da cultura letrada com a cultura popular, entendida necessariamente como cultura rural, artesanal, anônima e coletiva.

No contexto histórico musical específico das transformações pelas quais passava a música brasileira, as músicas urbanas não seriam totalmente descartadas, “desde que livres dos resíduos da urbanização, comercialização e industrialização. Para tanto, passariam pelos critérios precisos da disciplina musical” (TONI, 2004, p. 71).

Desse projeto estético, a confluência entre a análise do fenômeno musical e do processo criador do populário, deriva a maioria de seus conceitos básicos, seja sobre a arte em geral, seja sobre arte brasileira em particular, conceitos que ressurgem sempre na extensa e variada produção ensaística e cronística do autor.

Assim, a associação entre o universo ficcional e o etnomusicológico tem dois sentidos no conjunto da obra do autor: o uso singular da linguagem que subverte o jargão técnico musical e contamina de narratividade/ficcionalização os textos da musicologia; e a presença de uma musicalidade inerente a toda a sua obra crítica ou literária, e uma musicologia oculta, margeando paralelamente, também muitas de suas produções literárias poéticas ou ficcionais³⁹ (SOUZA, 1979, p. 34).

Nesse sentido, a escuta aberta da “discação nacional” na vitrola de Mário de Andrade e as suas anotações nas capas dos discos constituem suportes privilegiados para o colecionador, o crítico, o artista e o intelectual não só enriquecer seu processo de criação, mas também consolidar as opções teórico-nacionalistas nos seus estudos sobre cultura popular brasileira.

Como se pôde observar nos dois conjuntos de textos e de análises apresentadas, a estética de Mário de Andrade é engendrada através de um processo altamente dialógico, em que artistas e teóricos das Letras, da Música e da Pintura, bem como artistas populares, são resgatados ou apresentados, e compõem, simultaneamente, as interações com seu tempo-espaço, agregando valores estéticos, sociais e culturais ao seu fazer artístico, tanto da tradição como das vanguardas. Essas marcas dialógicas servem à legitimação de suas concepções como intelectual que, inserido nos dilemas da modernidade, estava sempre preocupado em propor caminhos para o estudo do processo cultural brasileiro e para uma produção artística ao mesmo tempo modernista e nacional.

Desse modo, a *polifonia cultural* e os inumeráveis diálogos interartes que se estabelecem na produção crítica e literária de Mário de Andrade constituem, na verdade, parte de um processo criativo e intelectual, socialmente determinado, de sua *orquestração polifônica*, em que gêneros e estilos, marcas estéticas, sociais e culturais iluminam-se mutuamente, relativizando-se uns aos outros. Essa *polifonia cultural* implica, de acordo com Bakhtin, ao mesmo tempo, um confronto entre práticas e discursos sociais mais amplos, e é através desse confronto que o autor exprime as contradições da época, mas não se fecha nelas, pois a “literatura como unidade diferenciada da cultura de uma época é uma unidade aberta, sua plenitude só se revela no *grande tempo*” (BAKHTIN, 2010, p. 364).

³⁹ Gilda de Melo e Souza, em *O tupi e o alaúde* (São Paulo: Duas cidades, 1979), tece interessantes considerações a respeito dessa interação entre música e literatura na obra de Mário de Andrade, uma melopoética ora subjacente, ora expressa.

Com efeito, de algum modo, as obras de Mário de Andrade sempre revelarão novos sentidos, novas possibilidades de investigação. Iluminam esses pressupostos o que nos diz Bakhtin:

Quanto a mim em tudo ouço *vozes* e relações dialógicas entre elas. [...] Não existe primeira nem última palavra, e não há limites para o contexto dialógico. (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites) Nem os sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão relembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do *grande tempo*. (BAKHTIN, 2010, p. 410).

2.5- PROCURAS E DILEMAS DE UM INTELLECTUAL DA CULTURA

O intelectual Mário de Andrade, enquanto um pensador de seu tempo, consagrou-se como um escritor-síntese, fusão de obra escrita com uma vida de participação ativa e criadora, cuja função histórica de convergência entre criação artística e irradiação de ideias resultou da sua obsessiva preocupação com o contexto cultural brasileiro. Podem-se observar, *grosso modo*, três fases em que se projeta sua trajetória intelectual: 1ª – fase de reconhecida militância no projeto modernista inicial no qual suas concepções estéticas e a preocupação cosmopolita, que sucede às grandes transformações urbanas do começo do século, o aproximavam dos movimentos de vanguarda e acentuavam seu caráter de ruptura com paradigmas de cultura então vigentes; 2ª – a fase em que se consagra como mediador, consolida seus postulados teórico- nacionalistas, atualiza e irradia concepções estéticas e articula a imersão na realidade brasileira aos estudos de cultura popular, promovendo e implantando um projeto político de caráter popular que visava a emancipação pela cultura; 3ª – como desdobramento das tensões e dos embates vividos nas etapas anteriores, por fim, identificamos uma fase de ambivalências e crises constantes, em que Mário de Andrade radicaliza seu percurso crítico e autocrítico, do qual emerge o intelectual solitário, que aprofunda seu postulado sobre a função social da arte e em que ele se admite fora-da-lei para manter sua fidelidade “à verdade do artista”. Isto significa dizer que se agudizam seu desencanto com a realidade sociocultural brasileira (e mundial), ao mesmo tempo em que se

aprofunda sua concepção sobre a função social da arte, que pode (e deve) adquirir (ou readquirir) uma dimensão pública, sem submissão a finalidades que lhe são externas.

Entendemos que a conferência de 1942, “O Movimento Modernista”⁴⁰, proferida na Casa do Estudante, Rio de Janeiro, oferece muitos elementos analítico-interpretativos que nos permitem apreender o perfil crítico de Mário de Andrade. Para além do balanço ao mesmo tempo histórico e subjetivo (autocrítico), já tornado público em outros estudos, buscamos referendar nossa análise na interface da conferência com outros escritos do autor. Desse modo, revisitar o tema da centralidade da cultura nesse conjunto e identificar como as variações desse tema vão constituindo o acorde entre a singularidade artística e a multiplicidade intelectual de Mário de Andrade nos pareceu um via de compreensão possível das consonâncias e dissonâncias de suas ideias; uma escuta aberta “à inquietação gostosa de procurar” de que nos fala o poeta, no permanente desafio de ouvir os acordes da cultura brasileira:

A existência admirável que levo consagrei-a toda a procurar. Deus queira que não ache nunca... Porque seria então o descanso em vida, parar mais detestável que a morte. Minhas obras todas na significação verdadeiras delas eu as mostro nem mesmo como soluções possíveis e transitórias. São procuras. Consagram e perpetuam esta inquietação gostosa de procurar. Eis o que é, o que imagino ser toda minha obra: uma curiosidade em via de satisfação” (ANDRADE,s/d,p.81.)

Assim, ao abordarmos um texto crítico sobre o Modernismo brasileiro, tomamos o termo “Modernismo,” em seu sentido específico, como conjunto de princípios estéticos de um movimento de uma determinada época, explicitado pelo autor, mas, sobretudo, no sentido de que se entrelaça na análise desse texto a visão de modernismo como um “caminho largo e aberto” sugerida por Marshall Berman⁴¹, uma visão mais aberta e abrangente da cultura. Captando a centralidade da cultura nos ideários do autor e, mesmo cientes do quão emblemático tornou-se o termo nas sociedades modernas, buscamos focar as suas significações a fim de que nos permitam ver uma variedade de atividades artísticas, intelectuais e políticas como parte de um mesmo processo dialético a fim de perceber uma interação criativa entre elas. Esse nosso objetivo maior: o diálogo do intelectual com o seu tempo, mediado pela sua *arte-ação* e suas implicações para a cultura brasileira.

⁴⁰ Texto publicado em *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

⁴¹ BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Em Mário de Andrade, a prática de pensador atento à realidade social constitui o traço fundamental na construção do perfil do escritor produtor de significados; um intelectual que encarnava tudo que o desafiava. O ser humano multifacetado, dilacerado pelas ambivalências de seu contexto histórico e social, parecia cultivar em si a polifonia cultural de um universo “larguíssimo” de saberes: filosofia, literatura, música, artes plásticas, cinema, folclore e, até zoofonia. Expressão do embate entre uma alma escusa e a consciência aberta à expansão e à participação, ambivalentes inclinações entre a autonomia e a função social da arte, seus escritos até hoje revelam surpresas de um autor crivado pela lucidez estética e filosófica, em face das contradições sociais de seu tempo, e podem ser considerados um espelho do exercício contínuo do intelectual na cena cultural brasileira.

Perpassar o texto ora em estudo, confrontá-lo com outros textos do autor, e subvertê-lo pela inquietação de conhecer mais, identificando e analisando as marcas em que a cultura ganha centralidade para Mário de Andrade, na fusão de obra escrita com a vida de participação ativa e criadora nos debates da época, é um desafio analítico-interpretativo que reconhece o terreno fronteiro, quase sempre instável, entre a literatura, a crítica e outras manifestações artísticas que, enquanto gêneros culturais, não sendo estanques, possibilitam entrecruzamentos diversos.

Assim, a compreensão do papel do artista Mário de Andrade que ora distingue o intelectual do escritor como produtor de significados, ora os integra para reconhecê-lo como intelectual de seu tempo, passa, necessariamente, pelas marcas de suas concepções humanas e artísticas, de suas ações como homem público, que se firmaram reconhecidamente no projeto moderno de emancipação da cultura brasileira.

2.5.1- A fala crítica e a escuta aberta para a cultura brasileira

Com o objetivo de melhor situar o contexto a partir do qual se produz o discurso de Mário de Andrade e se elabora sua arte, é importante lembrar que o paradigma de cultura do autor é um paradigma ainda impregnado da ideia de nação como uma unidade cultural, isso é, nação e povo como suportes de imagens unificadoras, quer no plano ideológico, quer no das experiências práticas e sociais, que referendam a imagem de um todo uno, ainda que diversificado, cuja diversidade é apenas a pluralidade, que lhe garante a singularidade. Contudo, sob uma perspectiva crítica, só é possível falar em “sentimento nacional”, ou em uma “consciência nacional”, como fundadores de uma “identidade nacional”, assim como é

possível falar em “espírito de um povo” inscrito nos costumes ou na língua, ou ainda materializado nas instituições políticas, como uma inteligência /entidade nacional-popular dotada de duas faces, verso e reverso de uma mesma realidade historicamente determinada e por isso particular (CHAUI, 2006, p.25).

À luz do texto da conferência, a partir da concepção de cultura como um campo de significação articulado que evolui de um Modernismo renovador/destruidor (tido como festivo, aristocrático e importado, mas “contendo o germe da atualidade”) para um paradigma nacional e popular em que se evidencia a preocupação com a função social da arte, é que poderemos compreender melhor o papel de Mário de Andrade como intelectual, apreender os seus dilemas e reconhecer que não se pode empreender um estudo que aborde os processos fundadores da cultura brasileira, a reboque de suas contribuições.

Outro aspecto a considerar nessa abordagem é que o distanciamento, a atualização e a reconfiguração de conceitos como intelectuais, engajamento, nacionalismo, e cultura, a partir de leituras de autores diversos⁴² que refletiram sobre essas concepções e temáticas, nos permitem um olhar mais amplo sobre o pensador Mário de Andrade e seu papel pioneiro como um dos precursores de uma crítica cultural que o legitimou como intelectual de destaque do Modernismo brasileiro. Nesse sentido, suas influências até hoje se fazem sentir no panorama cultural brasileiro, não só pelas riquezas de seus postulados estéticos e éticos, suas concepções artísticas, filosóficas e políticas, bem como por suas ambivalências que, em síntese, se revelaram em sua escuta aberta para os dilemas do homem moderno e do artista em busca da expressão mais humana e livre da arte. Embates, diga-se logo, sempre pertinentes a um processo de ruptura e renovação, sobretudo quando aliados a um contexto histórico de impactantes mudanças tanto do sentido social do conhecimento, das artes e da cultura, como de seu sentido histórico e ideológico.

Trazendo à luz algumas reflexões pertinentes ao tema feitas por Marilena Chauí em *A Cidadania Cultural e Direito à Cultura*, em que a autora vai explicitar a articulação do significado de *nacional* e do *popular* na cultura e nas práticas sociais, e como essas expressões foram-se configurando em concepções *arquetípicas* ao longo do processo histórico, a partir da ideologia do Estado-Nação, concebida no século XIX, julgamos importante entender como a cultura, mediadora da assimilação nacional e popular, passou a expressar esse campo de significações práticas, teóricas, empíricas, imaginárias e simbólicas

⁴² Fazemos referência aos estudos de Gramsci, Sartre, Edward Said e Norberto Bobbio.

no interior do qual se articula juntamente com a política e a história, nos paradigmas dos intelectuais modernistas.

Assim, referendada especialmente nos estudos de Eric Hobsbawm⁴³, que percorre o surgimento e as mudanças da ideia de nação entre 1830 e 1960, a autora apresenta o paradigma de nação e sua evolução desde seu surgimento, como “princípio da nacionalidade” em que a nação é vinculada ao território (1830-1880), passando posteriormente à “ideia nacional”, da nação articulada à língua, à religião e à raça, aos costumes e às tradições, ou ao “espírito do povo”, substituindo o patriotismo pelo nacionalismo, concepções articuladas pelos intelectuais pequeno-burgueses (1880-1918), e finalmente “à questão nacional”, a consciência nacional e a lealdade política, com o desenvolvimento dos partidos políticos e o Estado (1918-1960), quando entram em crise histórica esses paradigmas, mas que, segundo ela, ainda permaneceram diluindo as contradições e as distinções entre nação e classes sociais até os dias de hoje (CHAUÍ, 2006, p. 48). No Brasil, a ideia de “caráter nacional” aparece nos dois períodos iniciais, isto é, o “princípio na nacionalidade” e o “da ideia nacional”, e depois, a partir de 1955, na era desenvolvimentista, é substituída pela de “identidade nacional”. O que as diferencia é que o “caráter nacional” é uma elaboração ideológica que oferece uma totalidade de traços coerentes, a “natureza” ou a “essência” do povo brasileiro, englobando as características e qualidades que efetivamente constituem a brasilidade dos brasileiros; já a ideia de “identidade nacional” propõe um núcleo essencial a partir de um conjunto de diferenças internas à nação, de maneira que esta é uma totalidade inacabada, algo a ser construído, assinalando o que falta para que sejamos uma nação. E se retomarmos a multiplicidade das falas sobre a nação, às oposições, às diferenças, aos antagonismos e às contradições entre elas, podemos perceber algo interessante, como *um movimento invisível* que leva cada discurso *sobre* a nação, a apresentar-se como discurso *para* a nação e, finalmente, como discurso *da* nação, anunciando não só como a nação é ou deve ser, mas sobretudo pretendendo *dizer a nação* (CHAUÍ, 2006, p. 55).

Por outro lado, analisando *o popular*, observa-se tendência semelhante. Encontra-se o povo como objeto de um discurso (sobre e para o povo) e como sujeito de um discurso (do povo) bem como percebe-se o *mesmo movimento invisível* de produção de uma fala que *diz o povo*:

[...] fala geralmente a cargo do Estado e das vanguardas político-culturais. Como a nação, também o povo serve de suporte tríplice ao discurso e às práticas que visam constituí-lo: suporte empírico (etnias ou raças, à direita;

⁴³ HOBBSAWM, Eric. *Nações e Nacionalismos desde 1780. Programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. (In: CHAUÍ, 2006, p. 48)

classes à esquerda) imaginário (polo aglutinador das diferenças sociais políticas e culturais; à direita, polo jurídico, à esquerda, polo econômico) e simbólico (campo definido a partir de sua distância com relação ao poder, figurando comunidade, à direita, e o “baixo” contestador, à esquerda) (CHAUÍ, 2006, p. 55).

Contudo, essa assimilação entre o *nacional* e o *popular* traz ambivalências em relação às formas de lidar com a alteridade. O nacional procura a *unidade* e a *identidade*, ao passo que o popular afirma a *diferença* e a *divisão*, isto é, os dois termos não operam da mesma maneira, nem na prática nem na ideologia.

Para a autora, no Brasil, o nacional-popular encontra suas formulações maiores e mais permanentes no Romantismo do século XIX e nos populismos do século XX, e essa expressão possui um traço principal: nação e povo funcionam como *arquétipos* que se materializam em casos particulares. Na perspectiva romântica, o “povo bom” e a “boa nação” existem, mas estão adormecidos, cabendo aos intelectuais e artistas despertá-los; na perspectiva populista de esquerda, o “povo bom” e a “boa nação” ainda estão por vir, no presente estão alienados, cabendo aos artistas e intelectuais a tarefa de conscientização nacional e popular (CHAUÍ, 2006, p. 62).

Na vertente complementar, a autora também retoma o pensamento gramsciano nacional-popular, que pretende alcançar uma interpretação contrária e para além daquela que recebe sob a hegemonia burguesa. Assim, para Gramsci, o *nacional* é visto como e enquanto *popular* e significa a possibilidade de resgatar o passado histórico e cultural italiano como patrimônio das classes populares. O popular é um termo que possui vários significados simultâneos sendo, por isso, multifacetado. Na perspectiva gramsciana, o popular na cultura significa a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo intelectual, pelo artista e pelo povo *coincide*. A transfiguração pode ser realizada tanto pelos intelectuais que se identifiquem com povo, como por aqueles que saem do próprio povo, na qualidade de seus intelectuais orgânicos (CHAUÍ, 2006, p. 17).

Para Gramsci, cultura em sentido amplo é sinônimo de hegemonia, e determina como os sujeitos sociais se representam a si mesmos e uns aos outros, mas também o modo como interpretam os acontecimentos, as experiências vividas ou mesmo refletidas que constituem sua visão de mundo. E essa hegemonia também não existe apenas passivamente, mas é um processo que precisa ser continuamente modificado, renovado e desafiado sob a ação de lutas, oposições e pressões sociais. Hegemonia, assim, é um complexo de determinações

contraditórias cujas resoluções implicam remanejamento contínuo das experiências, ideias, crenças, valores, mas pode entrar em crise, propiciando o que ele denomina de contra-hegemonia. É na perspectiva da contra-hegemonia que Gramsci elabora o conceito de nacional-popular. Este seria então não somente pontos de resistência popular à dominação, bem como prática intelectual deliberada de reinterpretação do passado nacional numa perspectiva popular. Além de inserir mudanças nas formas mecanicistas do conceito, entre outras consequências essa compreensão da articulação interna entre hegemonia, cultura e contra-hegemonia, como práxis implica tomar a proposta de cultura nacional-popular não como uma única resposta possível à hegemonia burguesa, mas como revolucionária porque concepção historicamente determinada, que não se apresenta como uma panaceia universal, nem como um modelo, como uma substância, como um instrumento perpetuamente disponível (CHAUÍ, 2006, pp. 21-27).

À luz dos pressupostos analisados por Marilena Chauí, em nossa visão, pode-se perceber que o tema cultura e suas variações nacional e popular emergem nos textos críticos e literários de Mário de Andrade como *um acorde* em que essas vertentes se cruzam (embora não se caracterize nele a elaboração de luta de classes, explicitada por Gramsci) e, ao mesmo tempo, se constituem em seu dilema. Por um lado por sua formação, suas ligações de origem e de convivência com as forças oligárquicas da aristocracia decadente, e por outro, suas convicções, sua consciência aberta à emancipação e à democratização da cultura brasileira, à função social da arte, fruto de um processo evolutivo do compromisso intelectual com seus estudos multidisciplinares, com a pesquisa das manifestações artísticas populares, e com a sua imersão na realidade brasileira.

É preciso esclarecer, ainda, que entendemos as considerações de Marilena Chauí como uma linha crítica importante para a nossa compreensão do processo de construção da categoria nacional-popular, mas ponderamos sobre o cuidado de não confrontá-las mecanicamente com os pressupostos que emergem do discurso nacional-popular de Mário de Andrade, visto que há nuances e camadas mais profundas que substanciam e modulam as concepções do autor. Em face do contexto sócio-histórico da época e dos determinantes teóricos nos quais se embasavam, exigir que Mário de Andrade e outros intelectuais tivessem uma visão descentrada da questão nos parece um deslocamento analítico pouco produtivo ao debate. Isso, obviamente, não significa atenuar pura e simplesmente os equívocos conceituais da época, mas relativizá-los nos parece uma via de compreensão crítica possível.

Tendo em vista a conferência “O Movimento Modernista”, proferida por Mário de Andrade na Casa do Estudante do Brasil/RJ, em abril de 1942, considerada um balanço crítico

do movimento modernista e uma autocrítica severa de sua obra e de sua trajetória artística, tomamos como ponto de confluência entre a análise e as metáforas inspiradas nos estudos musicais, a percepção de uma narrativa que emerge da riqueza e da fertilidade tanto das concepções estéticas do autor, como de seu discurso crítico, que, mesmo mesclado de um tom passional e subjetivo, possibilita-nos “escutar” a escrita da conferência a partir de um *tema* e *suas variações*.

Assim, tomando a cultura como eixo de reflexão, o movimento modernista e seus pressupostos iniciais, sua evolução, suas conquistas, suas fragilidades, as concepções sobre nacional e o popular, sobre língua nacional, sobre a função social da arte e as implicações desse campo de significações práticas teóricas e simbólicas para a cultura brasileira, é possível apreender o *acorde* que ressoa desses elementos quando o autor mescla um discurso que historia o movimento modernista, através de um viés crítico, e ao mesmo tempo compõe um *mea culpa* de sua trajetória artística, configurando o intelectual.

Nossa perspectiva é colocar as seguintes questões: Como pelo viés poético-crítico, isto é, pela literatura, Mário expressa as relações e as tensões entre cultura e sociedade? Como desses embates, mediações e contradições vai-se tecendo o intelectual reconhecidamente plural e multifacetado? Que visão da inteligência nacional, isto é, dos intelectuais, emerge desse discurso histórico? Que papel tem o artista e o intelectual Mário de Andrade para a cultura brasileira? Como se relacionam no projeto estético-ideológico de Mário de Andrade o intelectual-artista, a função social da arte e a cultura brasileira, nos diálogos que estabeleceu com os diversos campos da arte?

Para tanto, é possível abordar o texto em três eixos que se complementam e se entrelaçam, mas que vão evidenciar as marcas predominantes em cada um, para melhor perceber a centralidade da cultura como *tema* e o papel de suas *variações*, isto é, uma matriz complexa, expressa com intensa polifonia da qual se pretende perceber o *acorde* do artista-intelectual Mário de Andrade.

O primeiro eixo corresponderia, *grosso modo*, à parte inicial da conferência em que Mário historia o movimento num discurso em que se posiciona claramente um “nós” (eu e os outros) do qual emerge uma crítica irônica em forma de *blague* para caracterizar o *ethos* festivo, irreverente, de uma concepção de cultura e de um movimento cultural, de espírito aristocrático, destruidor, porém preparador do “espírito nacional” e fortemente inspirado em modelos importados. E no viés crítico mais profundo identifica a complexidade do jogo de forças “universais e nacionais”, para além do movimento.

Desse modo, inicia a conferência caracterizando o movimento, seus precedentes, a Semana de Arte Moderna, e as influências iniciais: era de ruptura e destruição do academicismo então vigente nas artes brasileiras e na criação de uma arte verdadeiramente nacional que incorporasse as influências de nossa tradição autêntica e das manifestações populares, preparasse a configuração de *um estado de espírito nacional e remodelasse a inteligência nacional*:

Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática europeia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reavaliação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isto foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal. Há um mérito inegável nisto, embora aqueles primeiros modernistas... das cavernas, que nos reunimos em torno da pintora Anita Malfatti e do escultor Vitor Brecheret, tenhamos como que apenas servido de altifalantes de uma força universal e nacional muito mais complexa que nós. Força fatal, que viria mesmo. (ANDRADE, 1974, p. 231)

A consciência crítica sobre o papel da arte permitiu a Mário e à sua geração romperem com os padrões estabelecidos por uma tradição formada com base na imitação dos modelos estrangeiros. Ao atualizarem uma expressão autêntica da arte brasileira, fruto do trabalho de pesquisa e de engajamento do artista na vida cultural do país, os modernistas proclamaram e amadureceram a arte moderna do Brasil. A conquista da maioria estética da literatura brasileira, diretamente vinculada à maturidade de um pensamento crítico e criador, foi a grande lição modernista deixada por esta geração e, em especial, por Mário de Andrade, na luta contínua por desvelar a identidade da cultura brasileira em seus escritos, descobrindo uma linguagem própria para traduzi-la. Assim, mesmo quando admite as influências importadas, identifica os objetivos do movimento: cultura como ruptura, como ação destruidora, mas também contraditória, quando reitera a ligação do movimento com a oligarquia decadente que lhe oferecia os salões:

Não. O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional [...]. E as modas que revestiram este espírito foram,

de início, diretamente importadas da Europa. [...] Éramos uns puros. Mesmo cercados de repulsa quotidiana, a saúde mental de quase todos nós, nos impedia qualquer cultivo da dor. Nisso talvez as teorias futuristas tivessem uma influência única e benéfica sobre nós. [...] éramos uma arrancada de heróis convencidos. [...] Consagrado o movimento pela aristocracia paulista, si ainda sofreríamos algum tempo ataques por vezes cruéis, a nobreza regional nos dava mão forte e... nos dissolvia nos favores da vida. [...] Numa fase em que ela não tinha mais nenhuma realidade vital, como certos reis de agora, a nobreza rural paulista só podia nos transmitir a sua gratuidade. Principiou-se o movimento dos salões. E vivemos uns oito anos, até perto de 1930, na maior orgia intelectual que a história artística do país registra. (ANDRADE, 1974, p. 238)

No segundo eixo do texto, para além das ironias e observações críticas, se sobrepõe o papel do intelectual que capta da experiência um saber, com o qual será possível vislumbrar as transformações operadas – os avanços, os recuos, os embates e ajustes – pelo movimento cultural, enquanto parte de uma dinâmica social, historicamente determinada. Aqui o “eu” se posiciona como um narrador, um escritor – síntese, que dá voz ao intelectual lúcido, ao estudioso, ao pesquisador e ao articulador que constrói um regime de verdade, extrai da experiência os pressupostos teórico-práticos que legitimam o movimento modernista na história, na literatura e na cultura brasileiras e, a partir disso, ratificam para as gerações futuras, (lembre-se que a conferência se realizou na Casa do Estudante) sua importância como processo cultural e literário renovador de uma época.

Nesse percurso, Mário de Andrade explicita a fertilidade dos germes da atualidade que estavam implícitos no movimento, configurando os avanços e recuos para a cultura brasileira nesse processo, destacando fundamentalmente a força catalisadora e a organicidade dos princípios geradores dessa transformação na consciência coletiva:

Não cabe neste discurso de caráter polêmico, o processo analítico do movimento modernista. Embora se integrassem nele figuras e grupos preocupados de construir, o espírito modernista que avassalou o Brasil, que deu o sentido histórico da Inteligência nacional desse período, foi destruidor. Mas esta destruição, não apenas continha todos os germes da atualidade, como era uma convulsão profundíssima da realidade brasileira. O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. Nada disto representa exatamente uma inovação e de tudo encontramos exemplos na história artística do país. A novidade fundamental, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência *coletiva*. (ANDRADE, 1974, p. 242)

É importante destacar aqui que, sob a perspectiva da cultura como um campo de significações teórico, prático, imaginário e simbólico, a proposta dessa organicidade da consciência coletiva, através dos princípios descritos, sedimentou todo o projeto estético de Mário de Andrade e seu ideário de emancipação da cultura, não só em suas obras literárias e críticas, mas também em sua experiência político-institucional quando, juntamente com um grupo de intelectuais, se engaja na Direção do Departamento de Cultura de São Paulo, funda, promove e expande um projeto político-cultural democrático e pioneiro, até o limite máximo de seu embate com as forças hegemônicas paulistas instaladas e com a ditadura do golpe getulista.

Nesse sentido, vale retomar algumas considerações feitas por Roberto Barbatto Jr. em seu estudo *Os missionários da Utopia Nacional-popular – uma experiência no Departamento de Cultura de São Paulo*:

A Mário de Andrade e seu grupo foram dados simultaneamente, o privilégio e o fardo de viverem transformações que alteram profundamente a sociedade nacional, num quadro mais geral de mudanças de caráter mundial. Desse modo o Departamento de Cultura acaba por ser a convergência dos esforços e das expectativas desses intelectuais que expressam a partir dos objetivos da instituição, o desejo de democratização não só da cultura como da vida nacional-criação de cursos populares, rádio-escola, parque infantis, concertos populares, piscinas públicas, bibliotecas públicas, preservação de documentos antigos, e dados histórico-sociais. Mas além desses elementos de expressões, a da construção de nação por meio da cultura independente da mediação política. É exatamente o cumprimento desses fins que esbarra nas possibilidades da política. O desbaratamento do projeto do Departamento de Cultura de São Paulo mostra essa constrição. Mais do que isso aponta para os limites impostos a um processo democratização da sociedade brasileira, mesmo sendo esse procedimento circunscrito às fronteiras da cultura. (BARBATO JR., 2004, p. 12)

O contraste cultural entre as conquistas modernistas e o academicismo dos movimentos anteriores vai ganhando força em sua narrativa, não sem o crivo da ironia, mas identificando distinções importantes dos que já se “radicavam gostosamente à realidade brasileira”:

[...] Ora o nosso individualismo entorpecente se esperdiçava no mais desprezível dos lemas modernistas, “Não há escolas!”, e isso terá por certo prejudicado muito a eficiência criadora do movimento. E si não prejudicou a sua ação espiritual sobre o país, é porque o espírito paira sempre acima dos preceitos como das próprias ideias... Já é tempo de observar, não o que um Augusto Meyer, um Tasso da Silveira e um Carlos Drummond de Andrade têm de diferente, mas o que têm de

igual. E o que nos igualava, por cima dos nossos disputérios individualistas, era justamente a organicidade de um espírito atualizado, que pesquisava já irrestritamente radicado à sua entidade coletiva nacional. Não apenas acomodado à terra, mas gostosamente radicado em sua realidade. O que não se deu sem alguma patriotice e muita falsificação [...] (ANDRADE, 1974, p. 243)

Para Mário de Andrade, especialmente, nesse período, mesmo naturalmente reconhecendo as singularidades e diferenças entre os poetas, era de fundamental importância ressaltar a unidade orgânica do movimento, especialmente a consolidação da pesquisa estética. Aos que insistissem em destacar as diferenças contrapunha sua crítica àqueles intelectuais e escritores que defendiam as tendências regionalistas, sempre refutadas por Mário como um movimento separatista. É certo que de suas observações emergem características de um discurso unificador e, em seus princípios humanistas, a coletividade deveria sobrepor-se ao individualismo. Para o autor, a sociedade brasileira, sua identidade cultural e suas manifestações artísticas estavam em estágio de construção, o que exigia a convergência de ideias e ideais. Cabia aos intelectuais e artistas, à “inteligência nacional”, um engajamento social, “radicado em sua realidade” para que o processo evoluísse e fizesse a transição do “nacionalismo” para o “nacional”. Interessante notar que a ironia desvela a auto compreensão desse discurso unificador e acentua seu senso crítico quando traça distinções entre a patriotice do “porque-me-ufano” e o nacionalismo consciente, bem como admite a possibilidade da falsificação, sob a aparência de engajamento na realidade.

Em diversos de seus textos essas questões se explicitam. Podemos identificar como marco desse engajamento pelo nacional sua obra programática como crítico e musicólogo *Ensaio sobre a música brasileira*, bem como sua obra literária *Macunaíma*, publicados em 1928.

É importante pontuar aqui algumas considerações sobre a crítica da tarefa histórica que os intelectuais se auto atribuíam de interpretar os anseios e as manifestações do povo. Nessa linha, o que se critica são as distorções e normatizações que os intelectuais produzem quando se voltam para os estudos das manifestações culturais populares, especialmente quando esses estudos têm por objetivo a construção da nacionalidade. “O popular, assim, seria uma idealização onde o povo não teria voz, pois se trata de uma construção discursiva a partir do monólogo”.⁴⁴ (REIS FILHO, 2000, p. 166).

⁴⁴ Jacques Revel, Michel de Certeau e Dominique Julia. “A beleza do morto: o conceito de cultura popular” In: Jacques Revel. *A invenção da sociedade*. Lisboa/ Rio de Janeiro. (Apud REIS FILHO, 2000, p. 166).

Macunaíma e o *Ensaio* são marcos literário e crítico do Modernismo brasileiro, como incorporação da cultura popular no processo de elaboração de uma arte nacional. Entretanto, é importante ressaltar que Mário de Andrade não considerava a cultura popular como uma coleção de exotismo; para ele o folclore devia ser visto como um processo de conhecimento na busca e na formação de uma tradição cultural brasileira; por isso, ele criticava a visão elitista sobre a cultura popular e o pseudoengajamento nacionalista. Seu objetivo era formar um senso comum a partir de uma tradição artística que revelasse a entidade nacional, para ele subjacente a essa tradição, num movimento diverso do nacionalismo patrioteiro. No *Ensaio sobre música brasileira*, aborda essa questão e pontua as distinções:

É que os modernos, ciosos da curiosidade exterior de muitos dos documentos populares nossos, confundem o destino dessa coisa séria que é a Música Brasileira com o prazer deles, coisa diletante, individualista e sem importância nacional nenhuma. O que deveras eles gostam no brasileiro que exigem a golpe duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional, não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez é exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia [...].

[...] uma arte nacional não se faz com escolhas discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: desinteressada. (ANDRADE, 1962, p. 13-16).

Retomando os fios da conferência, a reflexão de Mário sobre a complexidade e as contradições da experiência de pesquisa da língua brasileira, como instrumento de expressão de nossa identidade, na qual se centrava um dos pilares de seu projeto ideológico, ganha um tom crítico e desencantado, pelo reconhecimento das barreiras e preconceitos sociais quanto à sua aplicabilidade:

O estandarte mais colorido dessa radicação à pátria foi a pesquisa da “língua brasileira”. Mas foi talvez boato falso. Na verdade, apesar das aparências e da bulha que fazem agora certas santidades de última hora, nós estamos ainda atualmente tão escravos da gramática lusa como qualquer português. Não há dúvida nenhuma que nós hoje sentimos e pensamos o *quantum satis* brasileiromente. Digo isto até com certa malinçoncia, amigo Macunaíma, meu irmão. (ANDRADE, 1974, p. 244)

Sua extensa pesquisa para o projeto linguístico da língua brasileira valorizava um idioma nacional mais sintonizado com o falar do povo. Lutando para que a cultura não fosse um privilégio de poucos, Mário subverte o convencional na linguagem poética ao abolir e

renovar a pontuação como expressão poética, ao usar uma ortografia e uma sintaxe mais próxima da fala usual, imprimindo um coloquialismo às suas obras:

O espírito modernista reconheceu que si vivíamos já de nossa realidade brasileira, carecia reverificar nosso instrumento de trabalho para que nos expressássemos com identidade. Inventou-se do dia prá noite a fabulosíssima “língua brasileira”. Mas ainda era cedo; e a força dos elementos contrários, principalmente a ausência de órgãos científicos adequados, reduziu tudo a manifestações individuais. E hoje, como normalidade de língua culta e escrita está em situação inferior à de cem anos atrás. [...] E tem ainda as garças brancas do individualismo que, embora reconhecendo a legitimidade da língua nacional, se recusam a colocar brasileiromente um pronome, pra não ficarem parecendo com Fulano! Estes ensimesmados esquecem que o problema é coletivo e que, si adotado por muitos, muitos ficavam se parecendo com o Brasil! (ANDRADE, 1974, p. 244)

Assim, deixa claro que seu projeto ideológico e estético sempre estivera vinculado ao projeto linguístico. “Seria essa forma de unir o nacionalismo e a conscientização à pesquisa de nossa língua como realidade diversa de Portugal por resultar de uma adaptação às nossas condições” (LOPEZ, 1976, p. 29)⁴⁵ Escrever “brasileiro” significava captação e fidelidade às nossas construções, justificadas dentro de nossa realidade: próclise inicial, pronome sujeito com função de objeto, compreensão da sintaxe e do léxico das diferentes camadas sociais. O escritor deveria assumir-se como elemento da área culta que incorpora criticamente o popular e que não faz concessões ao erro, vendo-se dentro da língua literária como o renovador, e cumprindo a tarefa de encurtar as distâncias entre língua geral brasileira e a língua literária. Nesse sentido, a busca de uma estética renovadora revela-se no uso de vulgarismos (encurtando a distância entre o erudito e o popular, esquecendo as fronteiras de ambas e nutrido-se de expressões populares), ou brasileirismos lexicais e sintáticos na “Gramatiquinha da fala brasileira” (LOPEZ, 1976, p.29). Esses pressupostos expressam a função social da arte, ao buscar o equilíbrio entre os distanciamentos e as aproximações do universal e do nacional, entre arte interessada e a desinteressada. E mesmo que sua autocrítica rigorosa, através da ironia e de certo desencanto, pareça relegar esse esforço, firma suas convicções teóricas a respeito da língua brasileira:

Caberia aqui também o repúdio dos que pesquisaram sobre a língua escrita nacional... Preocupados pragmaticamente em ostentar o problema, praticaram tais exageros de tornar pra sempre odiosa a língua

⁴⁵Cf. *Taxi e crônicas do Diário Nacional*, 1976. No estabelecimento de texto, introdução e notas da obra, Telê Ancona Lopez tece considerações detalhadas sobre esse aspecto

brasileira. Eu sei: talvez neste caso ninguém vença o escritor destas linhas. Em primeiro lugar, o escritor destas linhas, com alguma faringite, vai passando bem, muito obrigado. Mas é certo que jamais exigiu lhe seguissem os brasileirismos violentos. Si os praticou (um tempo) foi na intenção de por em angústia aguda uma pesquisa que julgava fundamental. Mas o problema primeiro não é acintosamente vocabular, é sintáxico. E afirmo que o Brasil hoje possui, não apenas regionais, mas generalizadas no país, numerosas tendências e constâncias sintáxicas que lhe dão natureza característica à linguagem. Mas isso decerto ficará para outro futuro movimento modernista, amigo José de Alencar, meu irmão. (ANDRADE, 1974, p. 247)

Em contraposição às hesitações linguísticas que prejudicavam as manifestações da cultura de forma mais espontânea e autêntica, Mário de Andrade relaciona os avanços da radicação da cultura artística à entidade brasileira, perceptíveis naquele momento, e destaca a importância de se ter superado o amadorismo nacionalista e o segmentarismo regionalista por uma expressão nacional, tanto na música quanto na pintura e na literatura, quando já se realiza o processo do *Homo* brasileiro sem o exotismo e a contemplação curiosa de teoria nacionalista. A participação do artista se faz agora de modo mais espontâneo sem estar à sombra de um nacionalismo dirigido. Nesse sentido, ele manifesta uma ampliação de sua concepção nacionalista particular, para uma visão nacional, diferenciando-a de fases anteriores, mas ainda coloca o traço do nacional como critério de referência na sistematização da cultura brasileira.

É importante ressaltar ainda, de sua escuta aberta e atenta para os avanços culturais brasileiros, como a sistematização da cultura nacional é feita pelo movimento modernista. Segundo ele, o movimento propiciara a descentralização intelectual e se tornara fator de maior socialização do conhecimento e da cultura, que se amplia de uma esfera restrita de interesse dos historiadores para outras áreas do conhecimento, como exigência de sua atualização:

O movimento modernista, pondo em relevo e sistematizando uma “cultura” nacional, exigiu da Inteligência estar a par do que se passava nas numerosas Cataguazes. E si as cidades de primeira grandeza fornecem facilidades publicitárias sempre especialmente estatísticas, é impossível ao brasileiro nacionalmente culto, ignorar um Érico Veríssimo, um Ciro dos Anjos, um Camargo Guarnieri, nacionalmente gloriosos do canto das suas províncias. [...] Conhecer um Alcides Maia, um Carvalho Ramos, um Teles Júnior era, nos brasileiros de há vinte anos, um fato individualista de maior ou menor “civilização”. Conhecer um Guilhermino César, um Viana Moog ou Olívio Montenegro, hoje é uma exigência de “cultura”. Dantes, esta exigência estava relegada... aos historiadores. (ANDRADE, 1974, p. 248)

O desdobramento desse relevo, já captado por sua percepção crítica e que se torna, posteriormente, um dos pontos centrais das discussões sobre o tema, é a íntima relação entre cultura e mercado. Assim, tanto a mercantilização da cultura, através da indústria cultural, como sua utilização estratégica pelo Estado, vão revelar o embate entre as forças hegemônicas e as diversas classes sociais (incluídos aí os intelectuais) para se apropriarem de um novo espaço de elaboração e produção de uma política cultural.

Atento às questões de seu tempo, Mário de Andrade ironiza o mercado editorial, reconhecendo, porém, sua importância para a descentralização da cultura, diga-se aqui, literatura, através da expansão de publicações de autores de todas as regiões do Brasil. Além disso, com perspicácia, identifica o interesse do mercado exclusivamente pelo lucro, servindo ideologicamente aos interesses políticos de ocasião:

A prática principal desta descentralização da Inteligência se fixou no movimento nacional das editoras provincianas. E si ainda vemos o caso de uma grande editora, como a Livraria José Olímpio, obedecer à atração da mariposa pela chama, indo se apadrinhar com o prestígio da Corte, por isto mesmo ele se torna mais comprovatório. Porque o fato da Livraria José Olímpio ter cultamente publicado escritores de todo o país, não a caracteriza. Nisto ela apenas se iguala às outras editoras também cultas de província, uma Globo, uma Nacional, a Martins, a Guaíra. O que exatamente caracteriza a editora da rua do Ouvidor – Umbigo do Brasil, como diria Paulo Prado é ter se tornado, por assim dizer, o órgão oficial das oscilações ideológicas do país, publicando tanto a dialética integralista como a política do Sr. Francisco Campos. (ANDRADE, 1974, p. 248)

Estas observações irônicas de Mário de Andrade, guardados os devidos contextos e deslocamentos socioeconômicos e culturais, tangenciam um aspecto crítico da indústria cultural discutido por Adorno e Horkheimer no ensaio “A Indústria Cultural e o esclarecimento como mitificação das massas”, em *Dialética do esclarecimento*, 1947⁴⁶. Nesse ensaio os autores expõem a questão da “reprodução” explícita ou implícita “do que é sempre o mesmo”, a despeito de parecer diverso e distinto, não só pela operação padronizada do modo de produção: “[...] o indivíduo reduz-se à capacidade do universal de marcar tão integralmente o contingente que ele possa ser conservado como o mesmo” (ADORNO, 1985, p. 144). A unidade implacável da indústria cultural atesta a unidade em formação política. Assim, a racionalidade técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série,

⁴⁶ Texto publicado originalmente em 1947 e reeditado pelos autores em abril de 1969. (HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985).

sacrificando o que fazia diferença entre a lógica da obra e a do sistema social: “[...] Sob o poder do monopólio, toda cultura de massa é idêntica” (ADORNO, 1985, p. 114).

A pesquisa estética como conquista contra a cristalização da cultura, como aprimoramento que conduz à maior liberdade de criação, constitui também objeto de sua avaliação positiva das consequências do movimento para a arte e para a cultura brasileira:

Quanto à conquista do direito permanente de pesquisa estética creio não ser possível qualquer contradição: é a vitória grande do movimento no campo da arte. E o mais característico é que o antiacademismo das gerações posteriores à da Semana de Arte Moderna, se fixou exatamente naquela lei estético-técnica do “fazer melhor”, a que aludi, e não como um abusivo instinto de revolta, destruidor em princípio, como foi o do movimento modernista. Talvez seja o atual, realmente, o primeiro movimento de independência da Inteligência brasileira, que a gente possa ter como legítimo e indiscutível. Já agora com todas as probabilidades de permanência. (ANDRADE, 1974, p. 249)

Para Mário de Andrade, a situação artístico-cultural do Brasil exigia que o artista retomasse a concepção mais ética da arte, a sua vocação pública. O “academismo da virtuosidade”, o exacerbado individualismo do artista, característico da arte contemporânea, resultavam num excesso de experimentalismo, na perda da importância da obra de arte e na supervalorização do artista. A técnica a serviço da vaidade, do fazer bem feito, aprofundava o distanciamento social entre a arte erudita e o povo. Era preciso “fazer melhor”, ou seja, não se conformar nunca.

Em *Distanciamentos e Aproximações*⁴⁷, texto de maio de 1942, posterior à conferência, o autor retoma o assunto. A partir de questões levantadas no boletim latino-americano a respeito da música nacional, tece suas considerações sobre a questão do distanciamento social da música erudita no Brasil. No entendimento de Mário, não só é possível, como é necessário se compatibilizar o estético e o social na obra de arte, isto é, a técnica permite o convívio da função crítica da arte com sua necessária autonomia como expressão da beleza:

[...] Arte é uma forma de contato, é uma forma crítica, é uma forma de correção. É uma forma de aproximação social. [...] Mas arte não é, nunca foi nos seus momentos de grandes manifestações, a realização pura e simples da beleza [...] em nós as suas funções estéticas transpositoras, pelas quais exatamente a arte é uma crítica e um desejo

⁴⁷ Texto publicado no *Estado de São Paulo* em 10-05-1942. (ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Fontes, 1963, p. 363-367).

de vida melhor, não impedem que a obra funcione como um elemento coletivo de interesse prático. [...] A única finalidade legítima da obra de arte é a obra de arte, enquanto esta representa um assunto humano, transposto pela beleza numa aspiração de vida melhor. O assunto é principalíssimo, e o essencial, porque é ele que nos coletiviza. E a superposição do problema da beleza é que afasta ou aproxima os artistas do exercício coletivo da arte. É o que os torna escravos de uma classe, de um grupo ou simplesmente servidores da humanidade [...]. (ANDRADE, 1963, p. 366)

E destaca a importância de o intelectual realizar sua tarefa de “artefazer”, isto é, fazer arte com caráter social, em que o tema encontre a sua expressão adequada e possa “tornar-se crítica da vida e aspiração de vida melhor”. Assim, postulando que a pesquisa estética é compatível com a função social arte, destaca a importância de fazer com que a arte cumpra sua tarefa transformadora, sem deixar de ser arte:

Na realidade o artista moderno não precisará abandonar a pesquisa estética para que as artes readquiram a legitimidade perdida. A técnica está na base mesma da consciência profissional, e a beleza em máxima parte é uma consequência da técnica. Se não o for totalmente [...] O artista não precisará abandonar a pesquisa estética, mas tem de voltar a Arte que ele abandonou. Ele tem que se aproximar o mais possível das coletividades. E para isso tem de revalorizar o assunto, torná-lo de novo o objeto mesmo da Arte. [...] E se a beleza é desinteressada, a arte é interessada, e é da fusão, do equilíbrio entre desinteresse e interesse que a obra de arte se torna uma crítica da vida. E aspiração de uma vida melhor. (ANDRADE, 1963, p. 367)

Desse modo, é preciso que o artista faça da obra de arte uma finalidade em si mesma, unindo forma e matéria de maneira indissociável. Isto é, manter o desinteresse como elemento intrínseco da constituição da obra de arte serve melhor ao propósito de uma arte interessada.

O terceiro e último eixo do discurso a que dedicamos nosso ponto de análise se inicia com a avaliação de Mário a respeito da distinção entre *liberdade de pesquisa estética* e *atualização da inteligência artística brasileira*, que o leva a outro deslocamento, agora voltando-se para um tom predominantemente confessional de sua narrativa, visto ser este o ponto crítico de seu balanço, tanto do movimento modernista quanto de sua obra e de sua trajetória artística: o vínculo entre a arte e a realidade social:

E me cabe finalmente falar sobre o que chamei de "atualização da inteligência *artística* brasileira". Com efeito: não se deve confundir isso com a liberdade da pesquisa estética, pois esta lida com formas, com a técnica e as representações da beleza, ao passo que a arte é muito mais larga e complexa que isso, e tem uma funcionalidade imediata social, é

uma profissão e uma força interessada da vida. [...]. Ora, como atualização da inteligência artística é que o movimento modernista representou papel contraditório e muitas vezes gravemente precário. [...] Si tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. E isto era o principal! Mas aqui meu pensamento se torna tão delicadamente confessional, que terminarei este discurso falando mais diretamente de mim. Que se reconheçam no que eu vou dizer os que o puderem. (ANDRADE, 1974, p. 251)

Assumindo intencionalmente uma primeira pessoa, a fim de revelar um papel crítico a partir de si mesmo, estabelece a relação entre atualização da inteligência com atitude interessada da vida (arte interessada). Desse modo, anuncia o grande dilema que não se resolve, nem encontra solução em seu discurso, mas que expõe o crivo de sua consciência crítica e de sua responsabilidade como intelectual:

Não me imagino político de ação. Mas nós estamos vivendo uma idade política do homem, e a isso eu tinha que servir [...]. Também não me desejaria escrevendo páginas explosivas, brigando a pau por ideologias e ganhando os louros fáceis de um xilindró. Tudo isso não sou eu nem é pra mim. Mas estou convencido de que devíamos ter nos transformado de especulativos em especuladores. [...] Abandonei, traição consciente, a ficção, em favor de um homem-de-estudo que fundamentalmente não sou [...] (ANDRADE, 1974, p. 253-254)

Com efeito, da lucidez amarga de um homem que viveu como poucos os dilemas entre o nacionalismo/internacionalismo, entre o engajamento/esteticismo, o surpreendente fechamento confessional da conferência não deve induzir a interpretações psicológicas que não nos competem, mas extrair de sua fala os elementos que caracterizam a função social da arte e o papel do intelectual na sociedade. Nesse sentido, mesmo diante de sua impotência em face do dilema posto, é inequivocamente reveladora a consciência do escritor quanto a esses aspectos:

Eu creio que o modernista da Semana de Arte Moderna não deve servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. [...] E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade. [...] Si de alguma coisa pode valer o meu desgosto, a insatisfação que eu me causo, que os outros não sentem assim na beira do caminho, espiando a multidão passar. Façam ou se recusem a fazer arte, ciências, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espões da vida, camuflados em técnicos de vida, espiando a multidão passar. Marchem com as

multidões. [...] Será que a liberdade é uma bobagem?... Será que o direito é uma bobagem! A vida humana é que é alguma coisa a mais que ciências, artes e profissões E é nessa vida que a liberdade tem um sentido, e o direito dos homens. A liberdade não é um prêmio, é uma sanção. Que há-de vir. (ANDRADE, 1974, p. 255)

Como um intelectual da cultura, Mário de Andrade idealizou um projeto de “educação estética” que teve dois objetivos principais: fazer a arte entrar no cotidiano das pessoas de todas as classes, ou seja, criar homens de gosto, e também formar um grupo de artistas dentro da concepção de arte pública. (FACINA, *apud* REIS, 2000, p.160). Esses objetivos podem ser identificados em sua atuação no projeto de reforma do Instituto Nacional de Música, nas realizações do Departamento de Cultura de São Paulo, na sua atuação como crítico cultural e nos cursos de filosofia e história da arte que ministrou na Universidade do Distrito Federal.

É importante destacar que a atividade de Mário de Andrade como crítico cultural ganhou mais consistência a partir dos anos 30, quando ele começou a se dedicar mais às questões estéticas (JARDIM, 1994, p. 133). Com a saída do Departamento de Cultura de São Paulo, em 1938, e seu exílio no Rio de Janeiro, canalizou suas “dores da alma” para a dedicação aos estudos, aprofundando suas reflexões sobre a arte e sua função social, produzindo um conjunto de textos sobre arte e cultura em que afirma o caráter público da arte e sua tarefa comunicativa e harmonizadora: “arte é crítica da vida e um desejo de vida melhor” (ANDRADE, 1963, p. 366).

2.5.2-O engajamento do intelectual da cultura

Na perspectiva da cultura, emergem dos textos as seguintes questões: qual é o papel ou a função do intelectual em uma sociedade? Quais fatores legitimam Mário de Andrade como um intelectual de seu tempo? O que significa para o intelectual artista dar uma dimensão interessada à arte?

Muitos estudiosos e teóricos já discutiram e continuam, ainda nos dias de hoje, a debater sobre as relações existentes entre o intelectual e o seu redor. E embora a temática seja polêmica e o discurso final do autor nos deixe um desconforto, inerente à complexidade de seu papel como intelectual, de uma tensão anunciada e não resolvida, entendemos que as palavras de Mário derivam de uma força inquietadora que transcende o texto e que o legitima não só pelo rico conjunto de sua obra, e de seus estudos, mas também pela força aglutinadora

de seu papel como um dos mais importantes articuladores do processo cultural brasileiro, em um momento de complexas transformações para a sociedade brasileira.

Na vertente do que nos apresentam Edward Said e Norberto Bobbio⁴⁸, o papel do intelectual é manter-se à margem das correntes dominantes, não se acomodar, ser resistente sem se deixar cooptar; manter-se inconformado e exilado no que se refere aos privilégios, ao poder e às honrarias; adotar uma conduta caracterizada por uma forte vontade de participar das lutas políticas e sociais do seu tempo, que não o deixe alienar-se, mas, ao mesmo tempo, manter a distância crítica que o impeça de se identificar completamente num adesismo à ordem: “optar pelos riscos e pelos resultados incertos na esfera pública – uma conferência, ou um livro, ou um artigo em circulação e irrestrita – em vez de espaço para iniciados, controlado por especialistas e profissionais”(SAID, 2005, p. 91), o que para Mário representaria ser um intelectual/artista não-conformista, sem se perder e duplicar na “profissão de político” Nesse sentido, a cultura (no sentido amplo em que se formam ideologias e se produzem conhecimentos) teria uma relativa autonomia em relação à política, não podendo nem devendo ser reduzida integralmente à esfera do político:

A redução de todas as esferas em que se desenrola a vida do homem em sociedade à política, ou seja, a politização integral do homem, o desaparecimento de qualquer diferença entre o político e – como se diz hoje – o pessoal, é a quintessência do totalitarismo. (BOBBIO, 1997, p. 80).

Pouco antes de sua morte, em 1945, em carta ao amigo Carlos Drummond de Andrade, Mário parecia ter chegado a uma conclusão sobre a posição dos intelectuais modernos. Com tom incisivo, define-se como um “torre-de marfim” e explica seu significado:

As minhas experiências pessoais do Congresso, sem me meter, vivendo metido em tudo pela confiança que depositam em mim, conversando suas coisas na minha frente, é que nós, Carlos, os "intelectuais", não podemos nos meter nisso. Pela primeira vez se impôs a mim o meu, nosso destino de artistas: a Torre de Marfim. Eu sou um torre-de-marfim e só posso e devo ser legitimamente um torre-de-marfim. Só um anjo-da-guarda perfeito me impediu escrever um artigo sobre isso no dia em que descobri que sou torre-de-marfim. Mas sobrou o anjo-da-guarda, felizmente, imagine o confusão que isso ia dar e o aproveitamento dos f-da-puta. Porque, está claro, a torre-de-marfim não quer nem pode significar não-se-importismo e arte-purismo. Mas o intelectual, o artista, pela sua natureza, pela sua definição mesma de não-conformista não pode perder a sua profissão, se duplicando na profissão de político. Ele pensa, meu Deus! e a sua *verdade* é irrecusável pra ele. Qualquer concessão interessada pra ele, pra sua posição

⁴⁸ Em *Representações do intelectual – As conferência Reith de 1993* (2005) e em *Os intelectuais e o poder - dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea* (1997), respectivamente.

política, o desmoraliza, e qualquer combinação, qualquer concessão o infama. É da sua torre-de-marfim que ele deve combater, jogar desde o guspe até o raio de Júpiter incendiando cidades. Mas da sua torre. Ele pode sair da torre e ir botar uma bomba no Vaticano, na Casa Branca, no Catete, em Meca. Mas sua torre não poderá ter nunca pontes nem subterrâneos. Estou assim: fero, agressivo, enjoado, intratável, e tristíssimo. Votar eu voto, me filiar a um partido, se surgisse um partido possível, eu me filiava. Mas sem posição, sem compromisso, sem a menor perspectiva dum prêmio. E se o partido subisse, eu me veria imediatamente desligado dele pra julgá-lo. Incapaz do conformismo do triunfo. (ANDRADE, 2002, p.539.).

Na definição de Mário de Andrade, é possível notar a recusa à política ordinária, às estruturas partidárias e à maneira pela qual estas encaminhavam os problemas da vida social. Nesse sentido, a leitura atenta de diversos de seus textos em que essa temática se explicita aponta para a possibilidade de uma ação política feita por intermédio da cultura, ou seja, uma “política da cultura” nos termos com os quais identificamos os esclarecimentos de Norberto Bobbio:

[...] aquilo que chamei de política da cultura, isto é, uma dimensão política da cultura como tal, independente do diverso modo pelo qual o intelectual estabelece uma relação com o poder político. Quando falo de uma dimensão política da cultura pretendo falar de uma política diversa da política dos políticos, – da política ordinária – de uma ação que porém entra em uma concepção ampla da política, entendida como atividade dedicada à formação e à transformação da vida dos homens. (BOBBIO, 1997, p. 103)

Problematizando essas considerações a partir do percurso intelectual de Mário de Andrade, percebemos que a tensão entre a autonomia da arte, da cultura em face de sua função social, incluída aí a sua dimensão política, constitui um dilema ao longo de sua trajetória artística. Suas últimas reflexões expressas na conferência parecem apontar para um intelectual cada vez mais inserido no seu tempo: uma visão amarga, mas consciente de sua liberdade, de suas limitações e de seu compromisso político com a formação e a transformação da vida dos homens:

Sei que é impossível ao homem, nem ele deve abandonar os valores eternos, amor, amizade, Deus, a natureza. Quero exatamente dizer que numa idade humana como a que vivemos, cuidar desses valores apenas e se refugiar neles em livros de ficção e mesmo de técnica, é um abstencionismo desonesto e desonroso como qualquer outro. Uma covardia como qualquer outra. De resto, a forma política da sociedade é um valor eterno também (ANDRADE, 1942, p. 255, nota).

Ao tentar captar a força dessas palavras e entender esse múltiplo e notório intelectual que, para além da diversidade de sua obra, nos deixou um legado cultural de memória, de conhecimentos, de riquezas materiais e imateriais, de luta pela emancipação da cultura brasileira, apreendemos a força do intelectual cuja atividade se distingue pela sua capacidade de articular pensamentos recorrendo ao uso da linguagem e à crítica da qual nunca se pode ver separado.

E Mário Cultura de Andrade exerceu como poucos essa função em seu tempo.



*Tercera
acorde*



3-TERCEIRO ACORDE: PIXINGUINHA NO SURURU DA CIDADE

O choro é uma coisa sacudida e gostosa.

(Pixinguinha, *MIS-RJ*, 1966).

*A bênção, Pixinguinha, tu que choraste na flauta
todas as minhas mágoas de amor.*

(Vinícius de Moraes, *Agô, Pixinguinha.*).

3.1-UM CHORÃO NA CULTURA POPULAR.

Como pode um gênero de música popular ser ao mesmo tempo elaborado, comunicativo e extremamente resistente, para se desenvolver ao longo do tempo sem apresentar sinais de esgotamento?

Para responder a essa indagação, mesmo que parcialmente, devemos voltar ao ano de 1808, quando aqui chegou a Família Real Portuguesa e o Rio de Janeiro foi palco da mais radical experiência de mistura social jamais realizada:

De uma forma como jamais se poderia imaginar no continente europeu, a cultura erudita da aristocracia foi gradativamente sendo contaminada pela malícia da plebe. O choro é sem dúvida o fenômeno cultural nascido dessa interação. Primeiramente surgiu o termo chorão, para descrever o músico popular que tocava as danças europeias, especialmente a polca, colocando o acento sentimental herdado dos portugueses e a malícia rítmica que a numerosa presença de escravos africanos espalhou em nosso país. (CAZES, *Salve, Pixinguinha!* CD, 2008).

Quando a música dos chorões vivia seu apogeu, nasceu em 1897 aquele que iria sintetizar o choro⁴⁹ como gênero musical: Pixinguinha. Mais que um grande compositor e um virtuose inigualável, Pixinguinha foi quem deu forma, ritmo e calor ao choro.

⁴⁹ Da fusão entre música para ouvir e música para dançar surge o que hoje conhecemos como choro. Originalmente se aplicava a uma formação instrumental e a um modo de execução de músicas dançantes; posteriormente, passa a designar também um gênero e um idioma. Vale lembrar que o choro, embora calcado no sistema tonal, possui, assim como o *jazz* e outros estilos e gêneros populares, um *idioma próprio*. (BESSA, 2010, p. 63)

Em seu *Dicionário Musical Brasileiro* Mário de Andrade dedica extensa informação sobre esse gênero musical, (gênese do termo, definições, características, ambiente social, citações, registros nas capas de disco, etc.), dentre as quais destacamos as anotações em manuscritos do autor. (MA-MMA-055-Dicionário Musical Brasileiro-fólios sem numeração, IEB/USP; cf. Anexos 6, 7, 8, 9, 19 11, 12, 13, 14, 15,16).

Para compreender melhor o percurso de reconhecimento e legitimação do artista e identificarmos os elementos que nos propusemos a analisar, valemo-nos, de forma sintética e complementar, dos referenciais de Virgínia Bessa em *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*, bem como de estudos biográficos já consagrados e outros mais recentes.

Com base nesses estudos, a trajetória de Pixinguinha apresenta algumas fases. A fase formativa (até 1919), seguida de uma fase regionalista (1919-1928) – quando integra a “orquestra típica” Oito Batutas e a Companhia Negra de Teatro. A fase seguinte coincide com a expansão das indústrias fonográficas e radiofônicas, nas quais experimenta intensa profissionalização como instrumentista e arranjador de orquestras (1928- 1937). A fase posterior (1940 em diante), por sua vez, significou seu gradativo afastamento da indústria do entretenimento e seu “envelhecimento” precoce: a museificação de sua música e de sua figura, atuando num programa radiofônico como o mais autêntico representante da “velha guarda”, guardião de uma tradição da música popular e da identidade nacional (BESSA, 2010 p.21).

Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, começou na música ainda criança e numa casa cheia de chorões. Iniciado nas aulas de música tocando cavaquinho, posteriormente trocou-o pela flauta e desenvolveu os primeiros passos na leitura musical, com Irineu de Almeida, tocador de oficleide e membro da Banda do Corpo de Bombeiros, competência diferencial importante na época, em que a maioria dos músicos populares tocava “de ouvido” (BESSA, 2010, p.47). Aos 14 anos de idade já era profissional, e aos 18 lançou *Dominante*. Em depoimento ao MIS, Pixinguinha relembra o início de sua “profissionalização” ainda de calças curtas.

MIS- Com que idade você começou a tocar publicamente?

-Com 14...15 anos. Eu estudava no mosteiro São Bento, e quando acabavam aquelas “sessões bentas” eu saía [...] o China acabou por levar-me para Casa de Chope “La Concha” onde eu tocava flauta das 8 a meia-noite e ganhava 5 ou 6 mil reis. De calça curta e tudo. Foi o meu primeiro emprego.

MIS-Além do “La Concha” você tocou em outros lugares?

-Depois do La Concha trabalhei no “Ponto”, perto do Teatro Recreio, no “ABC”, na avenida Men de Sá, e também em um cassino, cujo nome não me lembro. Toquei ainda no “Teatro Rio Branco” e no “Cine-Teatro Polietama”. Tocava nesses lugares todos e já era profissional. Toquei em tudo que era cabaré. (PIXINGUINHA. *As vozes desassombradas do museu*. Depoimentos ao MIS-RJ 1966. Transcrição e Áudio).

Segundo relato de Pixinguinha, nesses cabarés ele tocava no palco acompanhando outros músicos e “não havia danças”. Isso contrastava com o que acontecia na maioria dos cafés e clubes, e revela um traço interessante naquela nova música popular que vinha sendo executada pelos grupos de choro e por Pixinguinha, difundida por meio de disco e da partitura: o caráter não utilitário, “desinteressado”. Nesse aspecto, em boa parte, essa nova música vinha ganhando espaço entre as músicas com função coreográfica, aproximando-se do puro deleite, o que, até então, era prerrogativa da música de concerto.

Interessante é que, em suas considerações sobre o gênero, registradas em seu *Dicionário Musical Brasileiro* (1989), Mário de Andrade sugere a aproximação do choro com a música erudita, pelas suas características anticoreográficas (música só para ouvir), concebida exclusivamente para execução instrumental e “virtuosística”; e no decorrer das considerações cita o choro “Urubu, maravilhosamente executado por Pixinguinha, uma das excelências da discoteca brasileira”, (ANDRADE, 1989, p.136; MA-MMA-055 fólio s/n IEB/USP; cf. Anexo 10). E cita também o disco *Urubatã* de Pixinguinha presente em sua coleção. (ANDRADE, 1989, p.136; MA-MMA-055 fólio s/n IEB/USP; cf. Anexo12).

Sua concepção de que o choro é característico de “um conjunto instrumental livre, puramente musical, de caráter puramente rítmico harmônico, [...] tantas vezes duma violência de movimento verdadeiramente dionisíaca,” vai ser flexibilizado, considerando a incorporação do canto ao conjunto instrumental.

Em correspondência a Mário de Andrade, datada de 9 de abril de 1940, Oneyda Alvarenga acrescenta ao final da carta algumas considerações sobre as concepções do autor a respeito do choro, ponderando sobre as transformações ocorridas na execução do gênero, muitas vezes caracterizado como samba, samba-choro e às vezes designado como valsa-choro:

Me lembrei agora que queria dar um palpite sobre o caso do choro, embora seja coisa que talvez você também já tenha observado. Na sua discoteca você diz: “O que por enquanto mais distingue o choro é a sua ausência de canto quer coral, quer solista”. Tem aparecido ultimamente de uns 3 ou 4 anos para cá, uma razoável quantidade de choros vocais, dos quais a minha relação dá alguns exemplos. Pelo que o disco mostra, o caso da forma do choro se parece estar também em pé diferente. (Carta de Oneyda Alvarenga a Mário de Andrade, datada de 9 de abril de 1940. Inédita. MA-CPMMA N°389, NOTA-MA, IEB/USP; cf. Anexos: 17 e 18).

Em nota abaixo da carta recebida, Mário de Andrade, concordando com Oneyda sobre a transformação da forma do choro, faz um registro que remete a Pixinguinha. Possivelmente, a última referência do musicólogo ao chorão:

De fato tenho um choro instrumental de Pixinguinha (disco) muito posteriormente de novo produzido noutro disco Vitor B 34181(tenho *ad hoc*) com canto. É uma repopularização do choro, como sucedeu na repopularização maxixe, samba catira. (Nota manuscrita de Mário de Andrade, em carta de Oneyda Alvarenga, datada de 9 de abril de 1940; Inédita. MA-CPMMA Nº 389, NOTA –MA, IEB/USP; cf. Anexo 18).

Com a entrada da música popular nos espaços públicos (cafés, teatros, cinemas) e com os primeiros registros sonoros, a música de tradição popular transformava-se em música para ouvir, demandando uma escuta atenta (BESSA, 2010, p. 57).

As atividades de Pixinguinha, músico criativo, e sua trajetória como “tipo” popular a transitar pelos espaços culturais da cidade começaram cedo: grêmios carnavalescos, gravações dos primeiros discos, teatros de revistas, apresentações em casas de chope ou chopes cantantes, muito populares na época. Como instrumentista e compositor, o choro seria o campo sonoro em que mais avultaria a genialidade criativa de Pixinguinha. Ele formaria vários grupos de chorões, dentre eles o famoso Grupo do Caxangá, que se apresentaria nos carnavais de 1913 e 1914 com muito sucesso, executando a embolada “Cabocla de Caxangá”, letra de Catulo da Paixão Cearense.

Nessa época ainda, além dos bailes e cabarés Pixinguinha iniciou sua atuação na revista *Morreu Neves*. Pixinguinha foi chamado para substituir Antônio Maria Passos, um renomado flautista, também chorão, do Grupo Chiquinha Gonzaga, que ficou doente. Pixinguinha foi levado por Tute ao diretor da orquestra Paulino Sacramento Durante. Nas semanas em que atuou na apresentação da revista o chorão agradou a todos, especialmente ao “pessoal da torrinhã” com “a bossa” de seus improvisos, sendo depois efetivado como músico:

Naquele tempo se usavam muito as revistas musicais. A trilha podia ser grande, mas para mim era fácil, pois eu já tocava coisas difíceis. [...] o maestro gostou de mim. Depois coloquei umas bossas por fora, sabe! [...] É eu não obedecia muito a partitura, porque era do choro e tinha um bom ouvido. Então eu fazia umas bocaduras, quer dizer executava o que vinha na minha inspiração.[...] Quando Antônio Maria voltou e foi tocar, o pessoal da torrinhã reclamou. Ele era um bom flautista, mas respeitava muito o que estava escrito. Antônio Maria Passos ficou aborrecido com isso, saiu do teatro e eu fiquei com efetivo. (PIXINGUINHA. *As vozes desassombradas do museu*. Depoimento ao MIS/RJ 1966/1968. Transcrição e áudio).

O episódio revela características fundamentais presentes em toda a trajetória artística de Pixinguinha como instrumentista. Sua enorme capacidade para o improviso, que realiza na forma de “contraponto”⁵⁰ à melodia original, requer não apenas destreza técnica no instrumento, mas também um profundo conhecimento do idioma musical sobre o qual se improvisa – no caso, o choro. Soma-se a isso uma grande imaginação musical, atestada pelas suas gravações, e também em depoimentos de seus contemporâneos. Além disso, o episódio revela que Pixinguinha tinha uma escuta popular, seus contracantos caíam no gosto do povo. (BESSA, 2010. p. 65)

Nessa mesma época faz sua estreia fonográfica integrando o grupo Choro Carioca. De acordo com a *Discografia brasileira*⁵¹, Pixinguinha teria participado, em solo ou conjunto, até 1927 (inícios das gravações elétricas no Brasil) de 35 gravações, em média duas por ano. E as poucas gravações do grupo que se tem hoje atestam a criatividade do músico nos contracantos e seu virtuosismo na flauta, elementos responsáveis por seu sucesso como instrumentista. (BESSA, 2010, p.65; CABRAL, 1979, p.76).

Esse período de formação pode ser entendido no bojo de uma experiência em que inicia sua participação numa fase incipiente de construção de um espaço do “espetáculo-negócio”⁵² de entretenimento. Essas experiências, gradativamente, substituiriam a prática de manifestações culturais espontâneas das ruas pelo entretenimento pago; o mecenato, pela profissionalização e mercantilização da cultura. É preciso destacar, no entanto, que a gradativa mercantilização desse campo cultural não implicava a total abolição das antigas formas de sociabilidade, nem das manifestações da cultura popular que foram absorvidas pela nascente indústria do divertimento.

Como muitos outros músicos brasileiros do início do século XX, Pixinguinha desenvolveu uma “escuta aberta”, incorporando à sua música novas sonoridades oriundas do contexto brasileiro, da música popular produzida em outros países e divulgada através do

⁵⁰ Segundo o *Dicionário Musical Brasileiro*, “1. Arte de conjugar em planos diferentes, duas, três ou mais melodias de naturezas diversas, que devem combinar harmonicamente entre si, embora mantendo-se independentes.[...] 2. Disciplina que ensina a compor a polifonia; às vezes a palavra é tomada para designar a própria polifonia”. (ANDRADE, 1989, p.154).

⁵¹ SANTOS, Alcino. [et al]. *Discografia brasileira 78rpm. 1902-1964*, vol 1. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. (Apud BESSA, 2010, p. 66)

⁵² Expressão usada por Roberto Moura em seu estudo sobre os antecedentes da chegada da Indústria Cultural no Brasil. O autor justifica a elaboração de um conceito específico, espetáculo-negócio, por considerar, que no desenvolvimento das atividades artísticas profissionais, tanto no Brasil como na América Latina em geral, não houve uma indústria cultural propriamente dita, ou seja, não houve produção de equipamentos de captação de imagem e de som, nem laboratórios ou produtos industrializados para seu processamento. (In: LOPES, Antonio Herculano. *Entre Europa e África. A invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, p.113-154, apud NEPOMUCENO, op. cit. p.47).

disco e da edição de partituras, bem como de ritmos de origem africana, presentes nos rituais religiosos afro-brasileiros, conservados à época na cidade do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo que participava da construção de uma nova tradição musical brasileira.

Nesse contexto, determinado pela lógica ora explícita, ora subjacente entre necessidade, intenção e mercado, nas trocas intersubjetivas, Pixinguinha figura com sua arte, sua intensa produção musical e sua trajetória de vida, como um “típico representante da cultura popular” a transitar, entre brechas e barreiras, na efervescência do *sururu da cidade*.

No âmbito desta abordagem, retomamos o termo *sururu* de nosso mote inicial, na medida em que, problematizado, agrega o título do chorinho denominado “Sururu na cidade”, de Zequinha de Abreu, gravado e interpretado por Pixinguinha: um “choro-sapeca” que fez grande sucesso na época devido à forma bem-humorada que retratava a agitação da Revolução Paulista de 1924. Aqui o *sururu* compreende, também, o amálgama de elementos das esferas cultural, social e econômica, que se complementam e se integram no *caldo* de complexidade do percurso artístico do músico. A diversidade de suas referências e escolhas, como práticas sociossimbólicas, encontra terreno ideal no incipiente processo de profissionalização de músicos e compositores negros na efervescência cultural época. Assim, a singularidade e o vigor de sua arte constituem expressões que sintonizam sua escuta aberta à sua arte polifônica, e o configuram como artista ao mesmo tempo virtuose e popular.

Pixinguinha, músico negro, humilde, boêmio, “típico carioca”, firmou sua trajetória no cenário artístico brasileiro como síntese de uma arte tipicamente nacional. Seu múltiplo campo de atuação se estende à criação, produção e consagração de bens culturais, como conjuntos e composições musicais, partituras, fonogramas, orquestrações, composições e arranjos musicais para teatro de revista, discos, cinema e programas de rádio, e, até hoje, é fonte de reconhecimento e surpresa pela singularidade que apresenta sua obra. Além de criar para suas necessidades de artista, inventou também uma linguagem para os outros. Fez as suas obras e alicerçou uma cultura de nacionalidade na música brasileira.

O percurso artístico de Pixinguinha e de seu grupo se insere no contexto em que as classes populares negociam sua participação na era moderna e na ainda incipiente cultura de massas. Porém, para fazê-lo, não lhes era possível que se opusessem frontalmente às censuras, aos constrangimentos e às restrições que lhes eram impostos. Herdeiros das dinâmicas negras que se afirmavam no circuito da Pequena África no Rio de Janeiro, Cidade Nova, Praça Onze e seus arredores, a partir das grandes transformações nacionais e da reforma da cidade, Pixinguinha e seu grupo participavam ativamente das manifestações culturais da época: carnavais, ranchos, rodas de samba e de choro, festas religiosas, festas familiares, transitando

por diferentes espaços sociais, que se estendiam da rua aos altos salões da elite. No jogo político das desigualdades, entretanto, era preciso saber jogar no campo de possibilidades de luta traçado pelo adversário e, indiretamente, ir ganhando-lhe espaço. Esse processo é marcado por uma cisão na sensibilidade estética das elites, que as faz oscilarem entre o elogio e o repúdio à cultura popular: “A essa atitude dúbia das elites corresponderá a um modo também ambíguo de inserção das classes populares no cenário artístico e musical da cidade do Rio de Janeiro”. (REIS, 1999, p. 4).

Ilustra esse fato a relação dos músicos populares com a elite musical e intelectual da época. Por volta de 1917, Pixinguinha e seu grupo instalaram uma espécie de “república” que, segundo Donga, era frequentada por escritores e amigos influentes: Catulo da Paixão Cearense, Olegário Mariano, Hermes Fontes, Medeiros e Albuquerque, e até o grande Afonso Arinos de Melo Franco, na época presidente da Academia Brasileira de Letras, e reconhecidamente um apreciador dos ritmos populares e das “coisas autenticamente brasileiras”. Em muitas ocasiões os músicos tocaram em sua residência e em sua fazenda. (CABRAL, 1979, p. 28) E essas interações ainda dariam muitos frutos.

3.2- ACORDES DE “BRASILIDADE”

A segunda fase da evolução e da consagração do perfil do músico seria marcada por uma aparente ambiguidade. Por um lado, a consonância com uma “essência brasileira popular” que ia ao encontro dos ideais dos intelectuais em sua missão de “redescobrir o Brasil” e ajudar a construir uma identidade nacional através da cultura. Nesse sentido, conjugaria os elementos na síntese de brasilidade: raça, autenticidade, vínculos com a “alma da terra”, “expressões mais legítimas do que é nosso”. Por outro lado, no processo de interação/ocupação dos espaços culturais, espaços de lutas e embates, a necessidade de “modernizar” e “mundializar” a linguagem musical operam transformações nas expressões subjetivas, para atender às exigências de profissionalização e do público consumidor. Nesse contexto, sua trajetória entre a formação de Os Oito Batutas e a atuação na Companhia Negra de Revistas insere linhas de conduta e escolhas de práticas socioestéticas que vão regular a dinâmica de reconhecimento e legitimação do artista, em função dos matizes diversos incorporados à produção cultural da época. Com efeito, tal maleabilidade aponta para uma dupla vocação dos músicos populares, segundo Virginia Bessa:

[...] a exploração dos ‘gêneros genuinamente brasileiros’ tanto quanto a música *yunkee*, também tinha caráter comercial [...] os músicos populares, longe de simplesmente reproduzir uma cultura ‘autêntica’ e ‘intocada’ também ajudaram a construir o emaranhado de referências daquilo que hoje se entende por música nacional ou folclórica. (BESSA, 2010, p. 94).

Os Oito Batutas, conjunto musical formado por alguns que viriam a se tornar grandes figuras da música popular brasileira, como Pixinguinha, Donga, China e Néelson Cavaquinho, se uniram no ano de 1919, para tocar no elegante cinema Palais na Capital Federal: um acontecimento absolutamente novo na cidade. Na sala de espera, ao invés de pequenos conjuntos ou pianistas tocando elegantemente “músicas de classe”, um grupo de instrumentistas populares, trajando vestes sertanejas, executando um tipo de música inteiramente desconhecida num ambiente daqueles. O programa anunciava: “Última novidade no mundo artístico carioca, no seu admirável repertório de música vocal e instrumental brasileira: maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas, batuques, cateretês.” (CABRAL, 1978, p. 45).

Porém, apesar do virtuosismo de seus componentes, a temporada de Os Oito Batutas no cinema Palais causou protestos. Além da conotação nacionalista e popular, o grupo, que contava com quatro negros, cantava sambas, emboladas e outros ritmos populares e vestia-se à moda sertaneja, apresentando-se num luxuoso cinema da Capital Federal, provocava um “certo incômodo”. Destaque-se que os espaços de divertimento da época eram também espaços de hierarquização social, associada ao preconceito de cor e a uma rejeição à música popular, como bem explicita o depoimento do próprio Pixinguinha:

Havia duas orquestras em cada cinema: um ficava junto da tela, musicando a fita que era muda. Outra ficava na sala de entrada alegrando os frequentadores antes da fita começar. Artista preto só com muita paciência era aceito na orquestra de dentro. (Assim, que nem ficar na cozinha, porque na sala de visita, na outra, de forma nenhuma – e ri da própria comparação). Me lembro que os únicos crioulos, que conseguiram tocar no cine Palais antes dos oito, foram um tal Mesquita e um tio dele. O Mesquita era violinista e o tio tocava violoncelo.[...] haviam estudado na Europa, tinham chegado de lá com fama e só tocavam música erudita. (PIXINGUINHA. *As vozes desassombradas do museu*. Depoimento ao MIS/RJ, 1966/1968. Transcrição e Áudio).

O maestro e crítico musical Júlio Reis, em sua coluna do jornal *A Rua*, considerou um escândalo a presença de Os Oito Batutas naquele local. No entanto, o jornalista Xavier Pinheiro da *Revista da Semana* saiu em defesa dos rapazes “morenos”:

[...] O defensor da nossa sociedade aristocrática -prosseguiu Xavier Pinheiro - está enganado na apreciação da orquestra dos Oito Batutas. Aqueles rapazes "morenos" que levam horas a cantar as encantadoras modinhas da nossa terra, executam na flauta, no violão, no reco-reco, no cavaquinho e no chocalho – têm sido apreciados pela nossa finíssima sociedade, não têm escandalizado, têm obtido ruidoso sucesso, muito mais do que os que executam ao violino, ao violoncelo, ao piano, os sambas e sambinhas que tanto aborrecem o laureado artista que é o Sr. Júlio Reis. Não sabemos por que motivo o maestro manifesta uma ogerisa contra esses músicos que tão bem interpretam a arte e que tanto agradam o nosso povo, inclusive aristocratas que fingem gostar de Schubert, de Ponchielli, de Leoncavallo, de Chopin e outras sumidades.

[...] Por que devem estar nos cabarés e não nas salas de espera dos cinemas? As canções que o público ouve, interpretadas pelo simpático Donga, Ernesto dos Santos; pelo inimitável flautista Alfredo Viana, o Pixinguinha, o José Alves e o Octávio Viana, que o povo conhece por Zezé e China; Nelson Alves, Raul Palmieri, Luiz Silva e Jacob Palmieri, são sempre ouvidas com atenção e muita gente vai ao Cine propositadamente para ouvir esses corretíssimos intérpretes da música e das canções nacionais.

Deixemos de pedantismo, de exageros, caríssimo maestro – o povo, o Exército, a Armada, o clero, a aristocracia e a nobreza gostam de um samba, de um sambinha, de uma canção sertaneja, de um tango requebrado, mas mesmo muito mais do que de uma ária de qualquer ópera gargarejada por qualquer artista.

A "ópera" executada nos cinemas é "pau". Quem procura o cinema é para ouvir "Sinhazinha deixou-me na estrada", "Minha sogra me engana" ou outra cantiga de sabor agreste, sertanejo. A música séria, os concertos que a nossa fina sociedade finge entender já foi moda. Hoje a aristocracia cochila quando ouve um artista cantar um trecho de qualquer ópera ou a sua interpretação ao piano, ao violino, ao violoncelo.

[...] O maestro Júlio Reis foi severo. Mais: injustíssimo com os "morenos" que ganham sua vida com brilho e aplauso no Cine Palais: os rapazes tocam bem, são da nossa terra, têm compostura, agradam a todos e o povo que ali vai gosta da flauta de Pixinguinha, do violão do Donga, do cavaquinho do Zezé e dos outros caboclos, seus companheiros.

[...] Se a aristocracia não gosta disso que vá para os salões do "Jornal do Comércio" e deixe a gente ouvir nos cinemas da Avenida a gemebunda flauta e o violão choroso e o cavaquinho e o chocalho e mais o reco-reco buliçosos e irreverentes [...]. A injustiça de Júlio Reis foi clamorosa. O maestro perdeu uma bela ocasião de ganhar popularidade em vez de amesquinhar os inteligentes Oito Batutas, que estão fazendo os encantos dos *habitués* do Cine Palais, deveria bater-lhe palmas e com a sua autorizada palavra mostrar que eles são dignos do apreço público.

Eles são da nossa terra, maestro!(*Apud* CABRAL, 1978, p.30-31).

O apoio dado à presença de Os Oito Batutas no Cine Palais, espaço frequentado pela elite carioca, incluía-se no contexto de um movimento nacionalista, pela valorização das manifestações culturais do povo do interior do país. Lembre-se que à época já se articulava um debate entre a intelectualidade brasileira, que manifestava um sentimento de negatividade em relação à produção nacional e um anseio por uma especificidade que nos singularizasse

em relação às outras nações. Liderando esse movimento estavam intelectuais como Melo Morais Filho e Afonso Arinos, que não se limitavam a escrever o que pensavam, promoviam reuniões de músicas populares, preservavam festas tradicionais etc. (CABRAL, 1979, p. 30).

Essa projeção de Os Oito Batutas rendeu-lhes bons contatos. Convites para festas e espetáculos começaram a surgir e a Odeon gravou seis músicas do grupo naquele mesmo ano. Além disso, o magnata Arnaldo Guinle, que os ouvira tocar, encantou-se com sua música, o que teria grande importância na carreira do conjunto, pois financiaria suas viagens pelo Brasil e ao exterior. Os Oito Batutas foram chamados a participar dos saraus que organizava em sua residência e, numa certa ocasião, o Dr. Arnaldo, como se refere a ele Donga, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS), ofereceu aos Oito Batutas a oportunidade de excursionarem pelos estados de São Paulo, Minas, Bahia e Pernambuco, com o propósito não só de divulgar seu trabalho, mas também de coletar material folclórico, inclusive registrando-o em pauta musical. Esta acolhida que os músicos populares recebiam por parte de alguns políticos e intelectuais ilumina certamente um debate mais amplo, presente nos círculos eruditos da época, acerca da definição da identidade brasileira.

Destaque-se que desde o século anterior os intelectuais brasileiros manifestavam um sentimento de negatividade em relação à produção nacional e um anseio por uma especificidade que nos singularizasse em relação às outras nações. Em momentos diferentes de nossa história, mas de forma recorrente, diversas gerações de intelectuais brasileiros se viram às voltas com a mesma pergunta: o que faz do Brasil, Brasil?

Envolvidos com esse debate, vários artistas, inclusive os participantes do movimento modernista iniciado em São Paulo no ano de 1922, se voltarão então para as manifestações de nossa cultura popular. Na verdade, tudo isso era parte de um esforço maior para se compreender o país a partir do que ele tinha e não do que lhe faltava, como havia sido a tônica do pensamento intelectual até aquele momento. Alguns intelectuais vão a campo para realizar pesquisas etnográficas. O maestro Heitor Villa-Lobos, após vender a biblioteca de seu pai, realiza entre 1905 e 1906 uma longa excursão por vários estados do Brasil, com o propósito de registrar as músicas dos cantadores e violeiros. Também Mário de Andrade preocupou-se sobremaneira com a documentação escrita e sonora do folclore brasileiro. Especialmente com relação ao cancionário e às coreografias populares brasileiras, Mário de Andrade teve um papel pioneiro no registro sistemático e no estudo das fontes dessas manifestações. (FERNANDES, 1990: 148-157).

Especificamente em relação à música popular, se internamente os ritmos oriundos das classes populares, em particular o samba, iam-se firmando como a música brasileira por

excelência, para fora também iam ganhando fama, cada vez mais, como representantes da brasilidade. Assim, a valorização da cultura popular por certos segmentos intelectuais e artísticos não se dá apenas por um movimento para dentro do país. Há também um outro movimento de fora para dentro que aprecia as manifestações populares do Brasil, em especial aquelas de raízes negras. Isso ocorre, quer por meio da vinda para o Brasil de artistas estrangeiros, ávidos por conhecê-las, quer através de brasileiros (incluindo-se aí os artistas) que redescobrem o Brasil em suas viagens ao exterior.

Mas seriam, sobretudo, alguns artistas ligados à arte moderna e residentes em Paris que estabeleceriam uma relação mais estreita com a música popular brasileira. As exposições etnológicas de princípios do século em alguns museus europeus haviam possibilitado aos artistas travar contato com a arte negra e indígena. A tendência cubista na pintura, inaugurada por Picasso e Braque, e na poesia, encabeçada por Blaise Cendrars e Apollinaire, seria tributária dessa arte não ocidental.

O exímio músico francês Darius Milhaud, afinado com a vanguarda artística parisiense, residiu no Rio de Janeiro entre 1917 e 1919 a serviço da embaixada da França. Interessado pelos temas e ritmos populares, travou relações com o meio musical carioca. Inspirado no maxixe “O boi no telhado”, de Zé Boiadero (José Monteiro), lançado no carnaval de 1918, compõe a suíte *Le boeuf sur le toit* e a divulga em Paris no ano seguinte.

Blaise Cendrars também esteve no Brasil (por mais de uma vez), subvencionado pelo milionário e mecenas paulista Paulo Prado. Em sua estadia de 1924, quando permaneceu aqui por nove meses, travou contato com artistas modernistas em São Paulo e com músicos populares no Rio de Janeiro, assistiu ao carnaval do Rio de Janeiro (aí conheceu Donga e, inusitadamente, subiu sozinho o Morro da Favela), passando a semana santa nas cidades históricas de Minas Gerais. Essa viagem contou também com a presença de importantes artistas brasileiros, como Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, dentre outros, sendo por todos batizada como a “redescoberta do Brasil”.

Os Oito Batutas excursionaram por vários estados brasileiros, financiados por Arnaldo Guinle, empresário e mecenas de grande influência no meio cultural da época, a fim de recolher material folclórico poético-musical das diversas regiões, para uma antologia poético-musical popular. O espetáculo apresentado pela trupe foi recebido na capital paulista e em várias cidades do interior de São Paulo em 1919. Para os músicos, possivelmente, mais do que a pesquisa, eram importantes as apresentações públicas nos teatros e casas de espetáculos que os projetariam nacionalmente. Na capital paulista, vários jornais registram a atuação do grupo, destacando sempre seu aspecto sertanejo e enfatizando os gêneros regionais brasileiros, que

encontravam acolhida do público, também em função da forte oposição ao estrangeirismo que imperava em parte da elite e intelectualidade local. Este aspecto distinguia a crítica positiva carioca, que normalmente reforçava seu caráter profissional, embora mesclasse traços de resistência.

Reveladoras são as observações do cronista Hélio (pseudônimo do modernista Menotti Del Picchia) publicadas em nota de sua *Chronica Social*, no *Correio Paulistano*, por ocasião da apresentação de Os Oitos Batutas em São Paulo:

[...] Depois da temporada lyrica, a temporada caipira; depois do Principepe Ygor, o choro dolente de “Você me acaba”...

Ouvi-os ontem. Ao subir as escadas que me conduzem ao eito, um pranto de violões me acariciou o ouvido. Reconheci logo os velhos amigos de antanho, corpos de madeira guardando no seu bojo vibrantes a alma sonora de todos os caipiras enamorados...Uma flauta fazia proezas , enquanto vozes másculas zalumavam , no rytmo igual de uma nênia da selva.

-Quem são?

-Os “Oito Batutas” [...]

Depois da temporada da Empresa Mocchi, um desabafo de música nacional. Depois de Reunier e Dantale, os “Oito Batutas”! Chega de sapateados russos de Borodine; para mim , que melhor os compreendo, prefiro os catiras nacionais. (*Apud* BESSA, 2010, p. 122).

Em depoimento ao MIS, Donga relata a “simpatia” e o interesse do mecenas pelos músicos, portadores de “autenticidade nacional” para coleta de material folclórico. O que se pode inferir é que esse interesse, aliado às pretensões e necessidades profissionais dos músicos, “que estavam há dias sem função”, acaba por alimentar uma relação ambígua em que todos assimilam uma postura de defensores da “cultura nacional”:

[...] – O Dr. Arnaldo, como bom brasileiro que era, simpatizou com a gente. Pensou e combinou com o Coelho Neto uma antologia, recolhendo o material através de pessoas idôneas. Ele, junto com o Floresta de Miranda, nos procurou e disse: "Amanhã você vai à minha casa em Copacabana". Eu fui junto com o Pixinguinha. Nós estávamos há 20 dias sem função e o dinheiro tinha acabado. Ele explicou o que queria e perguntou o que achávamos. Nós dissemos que íamos fazer uma excursão ao Norte e o Dr. Arnaldo pediu que incluíssemos o João Pernambuco, porque assim ele faria algumas coisas para ele. Assim foi feito, nós fomos a Pernambuco, Bahia, etc. e o João Pernambuco recolheu uma porção de coisas e trouxe. Mas não era o bastante. O Dr. Arnaldo disse para o João Pernambuco que ia prosseguir na colheita, mas só que dessa vez levaria um músico para escrever, porque ele só havia trazido letras e músicas de memória. Disse ainda que pagaria tudo. Eu não sei o que eles arranjam, ele e Pixinguinha, que o Dr. Arnaldo ficou zangado e não quis saber de mais nada. O João Pernambuco era meio

egoísta e parece que pediu demais. Eu não sabia de nada. Depois de alguns dias o Patrício Teixeira me deu um recado que o Dr. Arnaldo queria falar comigo. Eu fui e ele disse: "Não quero mais saber de histórias com o João Pernambuco e com o Pixinguinha". Eu então combinei tudo com ele, que exigiu a presença de um músico na viagem. Eu comecei a enrolar um pouco e toda vez que o Floresta de Miranda me procurava para informar ao Dr. Arnaldo eu dava sempre uma desculpa: "Olha eu queria o Zezé, mas ele para escrever música de folclore é difícil e como tem o Pixinguinha, este seria melhor". Parece que o Floresta de Miranda disse isso ao Dr. Arnaldo e ele amoleceu um pouco com respeito ao Pixinguinha. Com o João Pernambuco ele nunca mais falou até morrer. Nas proximidades da viagem eu disse ao Dr. Arnaldo: "Eu acho que vou levar o Pixinguinha". Ele respondeu: "Você leva quem quiser, apanhe o dinheiro lá na rua 7 de Setembro". Era tudo pago. Estivemos então em Morro Velho, Minas, Bahia, etc. Pixinguinha trouxe tudo escrito, tudo bem feito e o Dr. Arnaldo ficou satisfeito. Quer dizer, se não fosse essa coisa toda, de eu conseguir a reaproximação do Pixinguinha com o Dr. Arnaldo Guinle, nós não teríamos ido a Paris. (DONGA. *As vozes desassombradas do museu*. Depoimento ao MIS/RJ 1969-Transcrição e Áudio).

Em entrevista a João Batista Borges Pereira, também Pixinguinha expressa bem esse tipo de ralação entre os músicos populares e as elites e “de seus repertórios típicos”, basicamente de músicas sertanejas, que tinham virado moda:

_ Sim, meu filho. Fizemos muito sucesso, porque a nossa música virou moda. Arnaldo Guinle gostava do nosso grupo, era nosso fã, como se diz hoje. Por isso financiou nossa viagem à Europa. Quando voltamos, o Guinle, o Lineu de Paula Machado e o Floresta de Miranda, que era um cronista social com muito prestígio, ajudou o grupo a ser recebido pela grã-finada. Ficamos em grande evidência. Depois fomos para São Paulo. Fizemos uma temporada lá em café elegante. Chegamos a parar o trânsito da rua Direita. (PIXINGINHA, *apud* BORGES, 1997, p. 80).

No ano seguinte, iriam a Minas Gerais, onde a crítica favorável enalteceria, entre outras coisas, os instrumentos nacionais que tocavam – o violão, o cavaquinho e a genial flauta de Pixinguinha – seguindo depois para Curitiba. Em 1921 iriam para a Bahia, sendo saudados na capital como um brilhante grupo de artistas genuinamente nacionais, e a Recife, berço originário de vários ritmos que tocavam, onde receberiam elogios da crítica local. Em grande parte dos lugares por onde passou, a trupe fez temporada nos melhores teatros ou cine-teatros das cidades. (CABRAL, 1978, p. 38-39).

Grande parte dos registros feitos nessas viagens se encontra hoje nos arquivos de Mário de Andrade IEB/USP. Resultado de um importante encontro interartístico e sociocultural

entre os artistas populares e as elites, esse fenômeno significativo da polifonia cultural desses agentes forma, hoje, um acervo que enriquece a cultura brasileira como “pesquisa etnográfica” realizada por músicos populares, aspecto que nos parece relevante e será abordado no sexto acorde desta dissertação.

Também foi, supostamente, por evocarem a brasilidade com sua música que Os Oito Batutas seriam convidados pelas autoridades brasileiras a apresentar-se diante de estrangeiros ilustres. Em 1920, por exemplo, chega ao Rio de Janeiro o casal real da Bélgica, Albert e Elizabeth, e a *troupe* compareceu para tocar durante o almoço oferecido pelo presidente da República. (CABRAL, 1978, p. 36-37)

Contudo, se a crítica era praticamente unânime em apontar os Oito Batutas como legítimos representantes da nacionalidade brasileira, quando excursionavam pelo Brasil afora, destacando sempre a criatividade e o virtuosismo de Pixinguinha como instrumentista e compositor, este consenso desaparece quando, em 1922, a *troupe*, financiada por Arnaldo Guinle, vai a Paris para uma temporada no elegante cabaré Sheherazade. Essa casa era dirigida pelo brasileiro Duque, que se notabilizara no exterior com seus passos de maxixe.

Contra as investidas moralistas e racistas em relação ao grupo, alguns jornalistas saíam em defesa dos músicos. Na época da viagem a Paris, argumentava-se que eram uma das “expressões mais legítimas do que é nosso”. Benjamim Constallat, por exemplo, escreve na *Gazeta de Notícias*, em 22 de janeiro de 1922, a seguinte mensagem:

Foi um verdadeiro escândalo quando, há uns quatro anos, os Oito Batutas apareceram. Eram músicos brasileiros que vinham cantar coisas brasileiras! Isso em plena Avenida, em pleno almofadismo, no meio de todos esses meninos anêmicos frequentadores de *cabarets* que só falam francês e só dançam tangos argentinos! No meio do internacionalismo das costureiras francesas, das livrarias italianas, das sorveterias espanholas, dos automóveis americanos, das mulheres polacas, do esnobismo cosmopolita e imbecil. [...] A guerra que lhes fizeram foi atroz. Como músicos eram bons, “batutas” de verdade, violeiros e cantadores magníficos; como a flauta de Pixinguinha fosse melhor do que qualquer flauta por aí saída com dez diplomas de dez institutos- começaram os despeitados a alegar a cor dos Oito Batutas, na maioria pretos. Segundo os descontentes era a desmoralização para o Brasil ter na principal artéria de sua capital uma orquestra de negros! [...] Hoje, porém, tenho que voltar ao assunto – Os Batutas embarcam esta semana para Paris...

-Para Paris?

-Mas isso é uma desmoralização! [...]

- Calem-se os imbecis. Calem-se os patriotas baratos. Calem-se os músicos pernósticos que fazem música na porta das casas Mozart e Artur Napoleão. Os Oito Batutas não desmoralizarão o Brasil na Europa. Ao contrário, levarão dentro dos seus violões a alma cantante do Brasil – a modinha. Levarão a verdadeira música brasileira, essa que ainda não foi contaminada

pelas influências alheias e que vibra e que sofre e que geme por si, cantando luares do sertão e olhos de cabocla. (*Apud CABRAL, 1978, p. 41*).

Numa combinação orquestral entre discursos a favor ou contra a viagem, a crítica se dividiu quanto à representatividade dos músicos como porta-vozes da música nacional e também no que se refere à imagem que eles, muitos dos quais negros, passariam dos brasileiros. Evidenciando os aspectos negativos do “feito” um articulista deplorava o fato de que “fosse mostrado nos *boulevards* de Paris um Brasil pernóstico, negroide e ridículo” (*Diário de Pernambuco, 10 de fevereiro de 1922, apud CABRAL, 1978, p. 42*), enquanto outro, endossando esta opinião, acrescentava:

[...] são oito, aliás, nove pardavascos que tocam viola, pandeiro e outros instrumentos rudimentares. E depois ainda nos queixamos quando chega por aqui um maroto estrangeiro que, de volta, se dá à divertida tarefa de contar das serpentes e da pretalhada que viu no Brasil. (*Jornal do Comércio, Recife, 10 de fevereiro de 1922, apud CABRAL, 1978, p.42*).

Bem-sucedidos e bastante requisitados, Os Batutas permaneceriam em Paris por mais seis meses, regressando em agosto de 1922. Certamente, a fácil e calorosa acolhida na França explica-se, além do talento da banda, por já haver um interesse pela cultura negro-africana, suscitado por alguns jovens artistas europeus. Aliás, essa receptividade à música negra estendia-se também aos ritmos negros norte-americanos (em especial, o *jazz*) e caribenhos, sendo que, principalmente após a Primeira Guerra Mundial, vários músicos desses lugares emigrariam para a França.

Na série de viagens que empreendeu, Pixinguinha travou contato com diversas expressões musicais até então desconhecidas. Com a nova onda do *jazz-band* no Rio de Janeiro, o chorão criou conjuntos com formações instrumentais diversificadas, tocando, além de seu repertório de choros e sambas, os foxtrotes da moda. Depois passou a atuar com frequência como diretor musical de espetáculos de revistas, entre eles *Tudo Preto*.

O diálogo de Pixinguinha, Donga e seu grupo com outras linguagens artísticas, especialmente teatro e dança, consagrava misturas sucessivas de gostos, coreografias e ritmos variados: maxixe, polcas, samba amaxixado, ritmos regionais, mesclando as influências do meio, dos costumes, criando formas modernas da canção popular carioca, antecedendo uma nova geração de compositores que faria, na década de 1930, a “época de ouro da música popular brasileira”.

De qualquer forma, a despeito das diversas reações que suscitava, o negro conquistara espaço nos palcos brasileiros, especialmente no Rio de Janeiro. Nesse contexto, a Companhia Negra de Revistas se apresenta com o espetáculo *Tudo Preto*, sendo a primeira *troupe* teatral brasileira que contava com artistas exclusivamente negros, dentre eles o renomado Pixinguinha, responsável por algumas composições, arranjos e pela regência da orquestra, que reunia “20 professores pretos do Centro Musical”. A trajetória da companhia passou por arranjos, rearranjos, desmembramentos, e a recepção da *troupe* foi, em tudo, semelhante a dos Oito Batutas. Trabalhando no registro do moderno, a partir da exploração elementos culturais associados ao negro, apesar de sua popularidade e sucesso, a Companhia Negra também tornou-se objeto de críticas racistas diversas, ora mais contundentes, ora mais dissimuladas em julgamentos técnicos. E, apesar do leque de possibilidades, no campo cultural, que se abria para o negro no Brasil dos anos 20, como forma de inserção social, o que se revela, inclusive nas críticas mais positivas, é um discurso do negro como portador de brasilidade. (BESSA, 2010, p.143.). E essa tendência perduraria ainda por muito tempo. E é como portador dessa “brasilidade” que Pixinguinha será representado na obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

Em 1926, quando apresentava com a Companhia Negra de Revista o espetáculo *Tudo Preto* em São Paulo, o músico foi apresentado ao escritor. Na ocasião, Mário já estava envolvido em pesquisas sobre cultura popular, e solicitou que Pixinguinha relatasse a ele os detalhes sobre o ritual da macumba carioca, como registra em anotações de seu arquivo, transcritas na obra *Música de feitiçaria no Brasil*:

Línguas estanhas / Entretive com Pixinguinha (macumbeiro e ogã que foi) conversa larga sobre macumba, em que ele acredita. Perguntando-lhe o significado de certos cantos macumbeiros, me respondeu que os cantos dos santos são incompreensíveis pros negros do Rio. Que eles não compreendem o que estão cantando. (ANDRADE, 1983, p. 188).

Nesse encontro, Mário de Andrade fez anotações importantes sobre a macumba que, junto com outras fontes pesquisadas, mais as “fantasias puras” do autor, resultaram na “Macumba”, VII capítulo de uma das obras mais significativas do Modernismo brasileiro: *Macunaíma*. Além disso, Pixinguinha, já com reconhecido prestígio como instrumentista e compositor, ganhou representação literária na obra como “Ogã, negrão filho de Ogum bexiguento e fadista de profissão”, que, junto com Tia Ciata, manejava o ritual da macumba carioca, reduto da tradição musical e religiosa no Rio de Janeiro da época.

Destaquemos, assim, que essa fase na trajetória de Pixinguinha, tanto nos Oito Batutas como na atuação da Companhia Negra de Revistas, foi marcada por experimentações artísticas diversas: uma “escuta singular” especialmente pela incorporação não só do repertório do *jazz band*, mas o modo de tocar, a instrumentação, a apropriação e a mistura, elementos que estarão presentes na produção musical brasileira até o final da década de 20 e proliferarão com o advento das gravações elétricas de disco.

No Brasil, a recepção e a incorporação da negrofilia europeia, foram múltiplas, ambíguas e, por vezes conflitantes. Parte da imprensa, formadora de opinião, encarava com certo escárnio a visibilidade do negro no mundo artístico. Uns expressavam de forma sarcástica o exótico e a novidade da “moda negra” num país onde a “cousa era trivilíssima”; outras vezes a identificavam como elemento mestiço na construção da nacionalidade, e outras, ainda mais conservadoras, viam nessa tendência “dissolução dos costumes” e de “retorno à barbárie” (NEPOMUCENO, 2006, p. 1420).

Para o senso comum da época, a participação artística do negro estava ligada ao humor, ao ridículo, estando em oposição ao belo e ao sublime, apontado pela estética e edificado pelos valores culturais hegemônicos. Podemos inferir que a cultura do riso e do humor crítico performático, cuja natureza, segundo Bakhtin, aparece sempre deformada porque lhe são aplicadas ideias e noções alheias, era uma prática discriminada socialmente.

Nos periódicos, as referências às *troupes* negras, principalmente à Companhia Negra de Revista, não se limitam às colunas dedicadas às artes cênicas, sendo encontradas ainda em colunas políticas, de variedades, charges, caricaturas e fotografias. O espetáculo montado pela Companhia Negra de Revistas virou inclusive mote de anúncio publicitário da loja de tecidos Casa Mathias, publicado nos jornais da época.⁵³

Está TUDO PRETO!

É uma escuridão na zona que faz pensar em crise... Os lanfranhudos andam todos arrepiados. (In: NEPOMUCENO, 2006, p. 63).

De difícil entendimento aos olhos de hoje, o anúncio nos deixa sem saber quem eram e porque os valentões andavam arrepiados com *Tudo Preto*. Contudo, testemunha o cotidiano de uma sociedade onde o teatro tinha grande importância e imbricava-se com o dia a dia das pessoas. Era um dos espaços em que cruzavam contatos culturais em lugar onde muitos

⁵³ *Correio da Manhã* de 29-08-26 e *A Noite* de 19-08-26. (In: NEPOMUCENO, 2006, p.63)

afluíam para verem e serem vistos, tomando conhecimento da moda, dos boatos e de novos costumes. O reclame da casa de tecidos, setor que, naquele período, apostava alto na publicidade, permite captar o impacto provocado pela *troupe* de De Chocolat, sendo também revelador da emergência de instâncias intercomunicantes entre teatro, jornal e público/consumidor, num momento em que era necessário cativar o consumidor e conquistar sua preferência, via uso de práticas pioneiras de *marketing* (NEPOMUCENO, 2006, p. 63)

Então, à luz dos pressupostos apresentados, parece-nos que essa “escuta” singular do músico, suas escolhas subjetivas e práticas socioestéticas, o tornavam um *virtuose*, por seu apuro criativo da técnica instrumental e orquestral, sua polirritmia, a incorporação de ritmos variados das novas sonoridades do contexto brasileiro e de origens africanas, suas improvisações e contrapontos (variações de temas). No entanto, percebe-se, também, em sua trajetória musical, que suas práticas de profissionalização e inserção social transitam pelos espaços culturais, construindo uma narrativa legitimadora de sua arte, associando-a e sendo associado à produção de um discurso sobre os “sons da nação”. Tais práticas estão inseridas no processo de integração da esfera cultural no período nacional. Desse modo, os elementos que compunham o construto ideológico do ideário de nação e de identidade nacional – etnia/raça, brasilidade, criatividade, raízes no popular, folclore, tradição, unidade, pertencimento à terra – revelam, “a complexidade da construção *social do valor da cultura* e da dubiedade desse valor enquanto simultaneamente econômico-financeiro e de reconhecimento/prestígio”.(FARIAS, 2011)⁵⁴.

Na análise dos marcos da fase em questão, entendemos que a assimilação e apropriação das duas tendências “internacionais” – as influências do jazz (originadas nos ritmos negros) e a “moda negra” no campo da arte – se revestem de uma aparente contradição como símbolo de brasilidade representado por sua música. Essas duas tendências ganham corpo e vigor na experiência de Pixinguinha e de outros artistas brasileiros por confluências de elementos que se configuram e se entrelaçam nos interesses profissionais, tanto do ponto de vista estético (assimilação de novos ritmos e técnicas instrumentais), quanto do ponto de vista pessoal de subsistência. Assim, articulam-se o desejo de inserção social e a necessidade de acompanhar e se inserir na modernidade, mesmo portando uma marca identitária ainda extremamente discriminada socialmente, a cor. Por outro lado, as tendências estrangeiras se particularizam no nacional, visto que, em seu poder transfigurativo, remetiam às origens

⁵⁴ Considerações do Professor Edson Farias, do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, apresentadas na conferência “Cultura e os níveis de integração: do nacional à economia simbólica”, abril, 2011. (inédito).

étnicas africanas, elemento de tradição e brasilidade, cujo discurso dominante, se por um lado queria “esquecer”, por outro precisava, no mínimo, “reconhecer”, se quisesse consubstanciar a legitimidade da tendência nacionalista já predominante nesse período (BESSA, 2010, p. 143).

Certamente, os níveis de integração cultural demandados dos ajustes de forças de todo esse processo acabavam, também, por transfigurar as expressões subjetivas e as condições objetivas desses artistas, recombinao elementos novos com os já existentes.

Assim, é possível identificar controvérsias (crenças) dentro de marcos discursivos que expressavam os dilemas ante os valores simbólicos da cultura popular, não só para os intelectuais e as elites, mas também para os próprios artistas. E considerando que esses discursos são também práticas sociopolíticas e econômicas que estão entrelaçadas na construção do reconhecimento, legitimação e consagração do bem simbólico, valemo-nos ainda das formulações de Bourdieu, na apresentação feita por Maria da Graça J. Setton:

[...] o princípio da eficácia de todos os atos de consagração e legitimação está na energia acumulada na história de cada “campo”, de que a produção da cultura resulta, de “uma alquimia social no qual colabora um conjunto de agentes envolvidos no campo da produção e circulação”, artistas, críticos, jornalistas, cujo trabalho de promoção divulgação e /ou publicidade produzido e consumido é ‘o único capaz de *anunciar o criador, consagrar a autoridade da criação*’. Nesse sentido, trata-se de destacar que as tais expressões referem-se “ao caráter mágico e arbitrário da crença com os quais podem se revestir os discursos de ‘autoridade’” (BOUDIEUR, *apud* SETTON, nota 7, 2008, p.16).

3.3-TEATRO E CINEMA NA PAUTA DE PIXINGUINHA

No que se refere à representação de Pixinguinha para a cultura brasileira, é importante destacar, no percurso do músico, que, além das inúmeras realizações exclusivamente musicais, sua arte ultrapassou barreiras e estabeleceu um fértil diálogo com o teatro, com exposições artísticas e com o cinema.

As transformações urbanas do Rio de Janeiro, sobretudo no Centro, criaram condições para que novos empreendimentos culturais se instalassem na cidade, especialmente para atender às demandas por entretenimento de uma classe média que surgia em virtude do grande surto demográfico da época. Proliferaram cinemas e teatros, estabelecendo na cidade um circuito de produção, difusão e consumo da música popular que envolvia diferentes camadas da população.

Uma das principais formas de entretenimento do carioca no início do século XX era o teatro de revistas. As revistas foram as primeiras manifestações de teatro popular no Brasil e cumpriram um papel na história da música que só seria superado com o surgimento do rádio, representando um espaço privilegiado de mercado de trabalho para os artistas e de divulgação do cancionário musical popular da época.

A carreira profissional do músico iniciou-se no teatro de revista, ainda menino, levado pelo violonista e ritmista Artur Nascimento, o Tute. Estreou na revista no Teatro Rio Branco, com *Morreu o Neves*, em que atuavam as vedetes da época Cinira Polônio, Mercedes Vila e Júlia Martins, bem como o popular Brandão. Além de tocar na orquestra, executava um choro, como solista, em certa passagem da peça, num número de Brandão Velho. (RANGEL, 1962, p. 67). Seu sucesso foi imediato porque costumava improvisar. O pessoal das “torrinhas”, como eram chamadas as galerias do teatro ligeiro, vibrava com seu virtuosismo e sua bossa. (CABRAL 1978, p. 25).

Atuou ainda com os Oito Batutas em diversos espetáculos, excursionando pelo Brasil. Em São Paulo, em 1919, além da apresentação do espetáculo *Uma noite no sertão*, integrou o elenco da burleta *Filha do Escrivão*, de Benedito Camargo, levada à cena no Teatro Boa Vista. Sua atuação nos diversos teatros de revista estimulou também sua vocação como arranjador. Em 1920, os Oito Batutas atuavam na opereta sertaneja *Flor Tapuya*, de Deodato e Danton Vampré, com música do português Luís Quesada. No elenco da peça, além da estrela Abigail Maia, havia jovens talentos que se projetariam na cultura brasileira: Vicente Celestino e Procópio Ferreira. As apresentações iam bem até que Luís Quesada, de modo inesperado, sumiu com os arranjos do espetáculo em plena turnê.

Por sugestão de Donga, os autores da opereta deram o libreto da peça para o músico refazer os arranjos. Pixinguinha reescreveu todas as músicas e arranjos da opereta com mestria. Relembrando o fato em seu depoimento, Donga comentou: “E não é que o Pixinguinha resolveu mesmo tudo, escrevendo nova partitura? E opereta é pior que ópera, pois tem vários ritmos e vários andamentos. Foi uma coisa tremenda!” (DONGA. *As vozes desassombradas do museu*, Depoimento ao MIS/RJ. 1969. Transcrição e Áudio)

Como compositor de revistas, depois de viagens por Curitiba, Salvador e Recife, em 1921, com os Oito Batutas, Pixinguinha estreou no Cine-Teatro América do Rio de Janeiro a revista musical *O que o rei não viu*, de sua autoria com China e Dias Pino, e encenada pela Companhia Elvira Benavente. Segundo notícias do jornal *A Noite*, “Pixinguinha escreveu vinte e cinco números originalíssimos” (CABRAL, 1978, p.39). Ainda para o teatro de

revista, assinou, em 1924, a partitura de *Não te esqueças de mim*, de autoria do antigo dono do Teatro São José, Manuel Whitw e Rubem Gil (CABRAL, 1978 p. 52).

Vale destacar aqui a citação de um artigo de Orestes Barbosa⁵⁵, poeta e jornalista de grande presença na imprensa carioca da época, sobre a criatividade e o virtuosismo de Pixinguinha, músico consagrado já nessa época:

Está tocando o “Urubu” – um choro do seu repertório.
A flauta tem variações incríveis.
Dá volta de cobra.
Chora.
Silva.
Ri, na execução maravilhosa dos seus dedos. E até os companheiros, habituados, ficam surpresos e sorriem, acompanhando com os corpos agitados nas cadeiras da orquestra magnetizada.
O povo vai comprando bilhetes e entrando, atraído para o teatro a cuja porta ele tocar.
A flauta suspirosa agora é uma grande gargalhada eletrizante e Pixinguinha, suarento suspende e abaixa o corpo na cadeira.
Suspende e abaixa os sons com criações suas – Pan preto entre Ninfas assustadas. Ninfas de decotes provocadores, cheias de *rouge*, algumas sozinhas, outras com pais austeros – para atralhar. (Apud CABRAL, 1978, p. 52).

Observe-se no registro do cronista a percepção de um instrumentista quase mitológico. Para Orestes ele seria o “flautista mágico do Urubu Malandro”, o “Pan Preto entre Ninfas”. Essa percepção da criatividade e virtuosismo de Pixinguinha vai também permear as considerações de Mário de Andrade sobre o músico. Esses aspectos contribuíram sobremaneira para a construção sociossimbólica da figura mítica de Pixinguinha, consagrando-o como um dos pais da nacionalidade musical brasileira.

A experiência teatral o levou a ser contratado em julho de 1926 como maestro e diretor musical da Companhia Negra de Revistas, estreando no Teatro Rialto com o espetáculo *Tudo Preto*, primeiro espetáculo em que não havia qualquer branco no elenco.

O advento da Companhia Negra de Revistas assinalou o início do teatro negro no Brasil, isto é, uma variante temática do teatro ligeiro que, sem modificar as estruturas dos gêneros existentes nas revistas e burletas, procurou estilizá-los com números de danças e canções inspiradas na cultura afro-brasileira ou afro-americana. Outro aspecto dessa manifestação foi a constante referência à epiderme, uma espécie de sublimação brasileira das

⁵⁵A *Notícia*, 15 de setembro de 1924. (Apud CABRAL, 1978, p. 52).

diferenças raciais, tão assinaladas pelas “marcas de cor”, conforme os títulos das revistas apresentadas: *Tudo preto*, *Preto e branco*, *Carvão nacional*, *Café torrado*.

A revista tratava principalmente dos problemas do negro no Brasil e apesar do sucesso, causou uma grande polêmica na imprensa da época. O *fox-trot* “O Palhaço”, uma das músicas compostas para a revista por Pixinguinha, alcançou grande sucesso na voz de Francisco Alves.

As considerações sobre *Tudo Preto* e seus reflexos na trajetória de Pixinguinha e de seu encontro com Mário de Andrade serão retomadas no quinto acorde.

A verve criativa e polifônica de Pixinguinha ainda proporcionaria outras interações artísticas em nova pauta para sua experiência musical.

Ao lado da indústria fonográfica, o cinema foi uma das principais vitrines da música brasileira nas décadas de 1930 e 1940. Era época dos filmes de carnaval, das chanchadas que lançavam sucessos, “astros e estrelas” – compositores, cantores e cantoras, nesse período áureo da música popular brasileira. Pixinguinha não chegou a trabalhar no cinema nesse período.

Consta que, em 1962, sua interação com o mundo artístico resultou em um convite para um tipo de trabalho que ainda não havia experimentado: a criação de uma trilha sonora para o cinema. O convite partiu de Alex Vianny, diretor do filme *Sol sobre a lama*, crítico e historiador do cinema brasileiro e intelectual de grande prestígio, que registrou em entrevista ao jornalista Luís Alípio de Barros da *Última Hora*: “só me interessaria fazer um filme genuinamente brasileiro, portanto, vi desde logo que a música de Pixinguinha me seria tão indispensável quanto a história”. [...] (*Apud CABRAL*, 1978, p.70).

Para essa parceria foram escolhidas particularmente “Lamentos” e “Ingênuo”, e também foram selecionadas ainda uma valsa composta em Paris, em 1922 e uma melodia de sabor sacro. O entusiasmo de Alex com a música de Pixinguinha, no entanto, o faria compor mais 13 músicas para o filme. Além disso, como algumas músicas precisavam de letras, Alex foi buscar, com o apoio de Pixinguinha, o letrista de maior sucesso na época, o poeta e compositor Vinícius de Moraes, que compôs uma letra em francês para a valsa de Paris e mais letras em português para as músicas “Iemanjá”, “Lamentos” (que, com letra, virou “Lamento”), “São Francisco de Ouro”, “Samba Fúnebre” e “Mundo Melhor”. Além de compor, Pixinguinha escreveu todas as orquestrações, dirigiu as gravações e escolheu os músicos. Esclareceu Alex, naquela entrevista:

“*Sol sobre a lama* não é um filme musical, pelo contrário, ninguém aparece cantando ou sequer tocando um instrumento, mas é concebido musicalmente, isto é, com a música indissolivelmente ligada à imagem. O filme não existiria sem a música de Pixinguinha”. (*Apud* CABRAL, 1978, p.71)

Dessa experiência e parceria com Vinícius se consolidaria grande amizade e admiração mútuas que levaram ao seguinte comentário do poeta sobre o músico: “É o melhor ser humano que conheço. E olha que o que conheço de gente não é mole”. (*Apud* DINIS, 2011, p. 50).

Dois anos depois, em outra experiência com o cinema, comporia 23 músicas para o filme *Um dia qualquer*, baseado no romance do mesmo nome de Líbero Luxard, que também elaborou o roteiro. Esse filme, inteiramente realizado no Pará, contou com a participação exclusiva de artistas locais. (CABRAL, 1978, p.71).

Pixinguinha declarou em seu depoimento ao MIS que musicou os dois filmes e a sua produção musical se mostrou fértil: “Só eles me levaram uns 70 números de música”. (PIXINGUINHA. *As vozes desassombradas do museu*. Depoimentos ao MIS/RJ, 1966/1968. Transcrição e Áudio).

Com efeito, na trajetória de Pixinguinha e nas formas de sua representação como agente histórico, artista de origem humilde, negro, carioca, boêmio, músico admirável, cujas formas concretas de expressões particularizadas em suas manifestações e produções artísticas o consagraram na memória coletiva popular, o que se observa é uma figuração que se impõe, no campo do reconhecimento, por sua singularidade e virtuosismo artísticos. Sua competência e criatividade como músico era incontestável. Pode-se observar, ainda, dos “discursos” de defesa e restrição ao seu papel social, que sua arte é sua moeda de troca, quebrando resistências e “negociando” sua inserção social num meio de produção e consumo cultural.

3.4-“TOCANDO CONFORME A MÚSICA”...

Em seu longo percurso de artista nos diversos espaços sociais de entretenimento do Rio de Janeiro e de outras cidades – ruas cafés, cinemas, teatros, salões da elite, indústria fonográfica, rádio –, Pixinguinha sempre participou na divulgação e na promoção da música e da cultura popular brasileira. Não obstante a isso, sua prática artística sempre esteve ligada a um movimento de profissionalização e inserção social. Nesse sentido, as duas fases posteriores de sua trajetória, entre o início da década de 30, ao longo da década de 40 e na sua virada, estabelecem um nexos ambíguo entre a ascendência de sua legitimação e consagração

como símbolo de nossa “brasilidade” musical, sua intensa profissionalização como criador, produtor e arranjador no mercado da indústria cultural do disco, e sua gradativa “museificação”, no circuito radiofônico. Seu prestígio artístico estaria, assim, irreversivelmente sacralizado como “portador e guardião de nossas tradições musicais populares” (BESSA, 2010, p. 295).

As gravações novas, os novos gramofones e vitrolas e o advento do rádio determinariam a criação de grupos musicais, alguns com vida efêmera, outros constituídos com objetivos transitórios (gravação, carnaval, exposição) e terceiros com intuídos mais esperançosos e perseverantes. Assim, Pixinguinha ia-se firmando profissionalmente nos grupos em que atuava. (ALENCAR, 1979, p. 50).

Contratado em 1929 pela Victor para assumir sua direção musical, Pixinguinha deu extraordinário impulso às gravações, principalmente às de carnaval, com suas introduções e modulações que tanto as valorizavam. Essa fase de intensa profissionalização e de inserção na indústria fonográfica vai marcar sua trajetória num mercado inicialmente ainda não dominado pelos brancos, mas que vai diminuir sensivelmente na década posterior.

Em 1932, Pixinguinha organizaria o Grupo da Guarda Velha, atuando ora como grupo regional, ora como orquestra. Do Grupo ou Orquestra saíram discos memoráveis para a música popular brasileira ou, mais particularmente, para música popular do Rio. E tais gravações ganharam notoriedade com os arranjos, as introduções e modulações do mestre Pixinguinha. Uma delas foi “Teu cabelo não nega”, dos irmãos Valença e Lamartine Babo, cantada pelo Castro Barbosa. Pixinguinha introduziu nas gravações, dessa fase de “ouro da música” do disco no Brasil, os instrumentos exóticos de ritmo, como omelê, prato, faca e outros. (ALENCAR, 1979, p. 51).

A música de Pixinguinha, assim como a música popular em geral, desempenhou papel relevante no contexto sociocultural da época. Das rodas de choro ao Palácio do Catete, do morro aos estúdios de gravação, ela esteve presente em diversos espaços da cidade, revelando vários dilemas existentes no país naquele momento, não só para a música, como para as artes e para cultura como um todo: moderna ou típica? Negra ou branca? Folclórica ou popular? Tradicional ou moderna?

Marcar essas distinções na verdade constitui “fabricar” identidades. Essa marcação de diferenças ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. A identidade não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença. Assim, na narrativa singular de Pixinguinha, no embate sociossimbólico em que sua diferença de cor é diluída e superposta por elementos que fabricam sua “identidade” pela

brasilidade, seu processo de “tipificação” se aprofunda e sua arte musical juntamente com o sujeito que a produz se sacralizam. Isto é, sua identidade como sujeito histórico criativo cede lugar ao arquétipo: “o depositário e o guardião da tradição musical brasileira”.

No final da década de 30 e ao longo dos anos 40 ocorreu um movimento de distanciamento da música em relação às suas origens mais populares. Seu caráter típico foi sendo paulatinamente substituído pelo moderno, que agora se associava ao sofisticado, ao cosmopolita e internacional:

Essa passagem [...] caracterizou-se por três movimentos paralelos e interdependentes: no plano econômico-cultural, a racionalização empresarial das atividades ligadas ao entretenimento de massa, promovidas, principalmente, pelo desenvolvimento e profissionalização do meio radiofônico; no plano estético, a sintonização e *jazzificação* dos gêneros populares – processo em que os arranjadores ocuparam papel de destaque; e finalmente, no plano ideológico, a construção de uma memória da música popular brasileira. (BESSA, 2010, p. 236).

Com efeito, o pleno estabelecimento de Pixinguinha como arranjador e sua relação com a indústria fonográfica consagram os processos de orquestrações consideradas “tipicamente brasileiras”, embora sua escuta permanecesse aberta às novas sonoridades modernas. Assim, para além de seu prestígio como compositor, intérprete, arranjador e maestro, o que se destaca em seu percurso artístico, é a sua identificação com as “raízes” musicais brasileiras. E num momento de sua vida ainda produtivo, suas atividades profissionais são sensivelmente reduzidas e ele passa a ser visto como o principal depositário da memória musical brasileira. (BESSA, 2010, p. 233).

O rumo tomado então pelo artista em face da gradativa substituição de sua marca “tipicamente brasileira” de criação, como arranjador na indústria fonográfica, por outro artista de “estilo moderno”, no caso Radamés Gnattali, se insere na dinâmica de um processo emergente da indústria cultural, cuja força “reside em seu acordo com as necessidades criadas e não no simples contraste quanto a estas, seja mesmo o contraste formado pela onipotência em face da impotência.” (ADORNO, 2002 p. 30).

A essa reflexão, podemos ainda acrescentar que o desdobramento desse movimento de inserção do músico, compondo, criando, e atuando no cerne da indústria fonográfica com suas modulações e estilizações da música brasileira⁵⁶, e de sua gradativa exclusão por já simbolizar o passado, amplia e legitima um campo de sua consagração dentro de outro espaço da

⁵⁶ A obra de Virginia A. Bessa, já citada, traz farto levantamento e estudo comparativo de acordes modulantes e arranjos feitos por Pixinguinha e que comprovam sua verve criativa e singular como músico.

indústria cultural, o rádio, modulando agora seu perfil de brasilidade como memória de uma tradição musical.

É importante destacar, porém, que sua atuação artística nos programas radiofônicos, em especial no programa de rádio comandado por Almirante, o “Pessoal da Velha Guarda”, assim como em toda sua trajetória artística, se insere no complexo processo de produção de significados e práticas simbólicas em que a dimensão da esfera cultural está em confluência com as condições materiais de existência econômica. Esse aspecto nos faz vislumbrar que, apesar de ainda ser um sujeito atuante e criativo, Pixinguinha aceita essa “missão” para se manter “audível/ visível”, por entender, mesmo empiricamente que, em suas possibilidades e restrições, a regulação das relações sociais pelo consumo mercantilizado faz parte da esfera cultural, e que a instância da visibilidade era um campo de legitimação socioeconômico e de inserção social do qual era preciso se apropriar para manter suas condições de existência. Assim, “tocar conforme a música” passa a configurar, também, uma estratégia para se manter no mercado.

Destaque-se, então, que as experiências/aprendizagens e a formação de subjetividades cruzam a produção simbólica e a recepção cultural, e revelam na trajetória de Pixinguinha, curiosamente, todas as fases desse período nacional até a transição para o período posterior, denominado de pós-nacional. Nesse percurso, seu perfil de brasilidade sofre alterações que já prenunciarão, com suas intermediações, “a triangulação entre cultura, economia e política em que se conjugam materialidade e espírito, símbolo e mercadoria, como regime de práticas culturais próprio à economia simbólica”. (FARIAS, 2011).⁵⁷

3.5-“UM POEMA DE TERNURA E PAZ” NAS ONDAS DO RÁDIO

Os anos de ouro do rádio brasileiro coincidem com os anos de ouro de Pixinguinha. Regendo, compondo, gravando, fazendo shows por todo o Brasil, o artista atravessa esse período atuando em várias frentes, oscilando entre momentos de estrondoso sucesso e outros menos visíveis, mas sempre revelando sua verve criativa e virtuose.

Já em 1922, no retorno da viagem a Paris, o talento de Pixinguinha iria aparecer para o mundo pelas ondas do rádio nas comemorações do Centenário da Independência, festa promovida pelo presidente Epitácio Pessoa. Na ocasião, ele dirigiu uma orquestra popular organizada especialmente para o evento, montada no pavilhão da General Motors, com

⁵⁷ In: *Cultura e os níveis de integração: do nacional à economia simbólica*, UnB, abril 2011. (inédito)

música ao vivo sendo transmitida pelo novo invento. E Pixinguinha participaria também da primeira emissora de rádio brasileira, que vai surgir neste mesmo ano de 22, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.

O rádio veio para mudar radicalmente a história da nossa música. No começo, as poucas indústrias fonográficas não davam conta de preencher as programações das emissoras. Por isso, a maioria delas contava com orquestras, trios, conjuntos, regionais, que serviam também para acompanhar os primeiros artistas do rádio.

Toda a tradição de arranjos orquestrais de música no início nos anos 20 teve em Pixinguinha um dos pioneiros. Oriundo da prática do mais “endiabrado choro instrumental” que se fazia no Rio no início do século XX, fruto da tradição do final do século com Calado, Chiquinha Gonzaga, Anacleto, Nazareth e outros, formando conjuntos, sobretudo os Oito Batutas. Com sua verve criativa e sua escuta aberta à diversidade sonora de nossas raízes culturais, ele foi destrinchando a rítmica, a melodia e a pronúncia de nossa música de câmara popular e, aos poucos espalhando-se para conjuntos maiores. Com o nascimento das rádios, dotadas de orquestras e o desenvolvimento das gravações a partir dos anos 20 – também impulsionados pelos experimentos jazzísticos que aqui chegavam – Pixinguinha foi criando uma “gramática instrumental” para nosso vocabulário musical espontâneo. (MEDAGLIA, Júlio. *Pixinguinha na pauta*. Disponível em <http://leniza.wordpress.com>. Acesso em 10/11/2012).

Pixinguinha foi precursor em quase tudo o que fez. Foi o primeiro maestro arranjador contratado por uma gravadora no Brasil, a Victor, em 1929, e também um atuante orquestrador para as rádios. Utilizou-se das técnicas de orquestração para mudar a maneira de organizar a música, incorporando elementos característicos brasileiros e dando destaque aos instrumentos percussivos e de sopros. Misturou ritmos tradicionais europeus e africanos aos acordes nacionais determinados por Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga e à novíssima sonoridade das *jazz bands* norte-americanas. Compositor totalmente livre de preconceitos foi, ainda, um pesquisador incansável, reunindo com perfeição todos esses elementos para construir a gênese da música popular urbana.

Como líder das orquestras Típica Pixinguinha-Donga, Diabos do Céu, Columbia e de conjuntos como o Grupo da Guarda Velha, Pixinguinha produziu numerosas gravações nas décadas de 30 e 40 e atuou em diversos programas de rádio – importante espaço de profissionalização para os artistas e músicos da época –, firmando seu prestígio e construindo as bases do que é hoje a genuína música brasileira.

Nesse sentido, Jairo Severiano⁵⁸ destaca a habilidade do músico: “ao criar orquestras particulares, Pixinguinha ganhou liberdade em relação a Victor, pois a exclusividade em discos com a gravadora ficou restrita ao Grupo Velha Guarda e aos Diabos do Céu e não a sua pessoa”. (2008, p.195).

Assim, ao mesmo tempo em que gravou centenas de discos com a Victor, Pixinguinha trabalhou em orquestras e conjuntos da Columbia, da Odeon, da Guarda Municipal, de *dancings* e de emissoras, como Transmissora, Marynk Veiga, Nacional e Tupi marcando sua presença nas “ondas do rádio”. Na Marynk Veiga, chegou a criar um conjunto regional, “Os Cinco Companheiros” – com João Valeriano (violão), Tute (violão de sete cordas), Luperce Mirada (bandolim e cavaquinho) e João da Baiana (pandeiro) –, que inspirou o título de um de seus melhores choros. E na Rádio Tupi dirigiu a Orquestra do Pessoal da Velha Guarda, num dos programas de maior sucesso do rádio brasileiro, criado por Almirante, “a mais alta patente do rádio”. (SEVERIANO, 2008, p.196).

Desacelerada sua atuação entre fins dos anos 30 e meados dos anos 40, pode-se identificar a parceria de Pixinguinha com Benedito Lacerda e sua atuação como diretor musical do programa de rádio *O Pessoal da Velha Guarda*, de Almirante, como marco de transição, rito de passagem na trajetória do chorão, em que sua imagem de músico e orquestrador, com capacidade ímpar de traduzir para a linguagem musical/orquestral a fusão dos gêneros brasileiros e a escuta de sonoridades modernas, é “museificada”,⁵⁹ e passa, ainda em seu pleno vigor criativo, a ser visto como principal “depositário e guardião” da memória musical brasileira.

O programa de rádio *O Pessoal da Velha Guarda*, redigido e apresentado por Almirante e com direção musical de Pixinguinha, transmitido pela Rádio Tupi, durante cinco anos (1947 a 1952) representa um dos acontecimentos mais importantes na história da música popular brasileira:

O Pessoal da Velha Guarda tinha como intuito reviver a produção musical das primeiras gerações de compositores, cantores e instrumentistas populares brasileiros, além de prestigiar músicos veteranos na década de 1940, herdeiros dessa tradição, sendo Pixinguinha o expoente maior dessa geração. (PAES, Anna. Encontro de bambas. In: LEME, Bia Paes. (org). *Pixinguinha na Pauta: 36 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda*. São

⁵⁸ Em *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*, 2008, Jairo Severiano destaca a importância de maestros-arranjadores como Pixinguinha e Radamés Gnattali para a história das orquestras populares brasileiras, em duas das mais importantes invenções que ditaram os novos rumos da música popular, na primeira metade do século XX: as gravações elétricas de discos e as transmissões de rádio.

⁵⁹ Retomo expressão utilizada por Virgínia Bessa, em obra já citada, para descrever essa nova imagem do músico.

Paulo: Instituto Moreira Salles; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010).

Em clima saudosista, o programa evocava o rico cenário musical do final do século XIX e início do século XX, período em que se construiu a identidade da música popular brasileira, transmitindo aos ouvintes um repertório mesclado de composições que marcaram época nos tempos do Rio Antigo e de obras de compositores contemporâneos, inclusive de Pixinguinha, que dialogavam com a sonoridade daquele momento “típico” em que conviviam ritmos como a polca, o tango, o maxixe, a valsa, a marcha e os *schottisch*. (LEME, 2010).

É importante destacar aqui que a construção desse papel mitificado de Pixinguinha como “depositário e guardião da memória musical popular brasileira” se insere num contexto em que se acirram os embates entre a crítica nacionalista à indústria cultural (o disco, o rádio e o cinema) e a defesa dos novos meios de difusão da cultura como expressão de progresso.

No rastro da atmosfera nostálgica do programa, Almirante expressava sua indignação com a desvalorização e a descaracterização da “genuína música popular brasileira” em contraste à exaltação do Pessoal da Velha Guarda (Pixinguinha e os músicos participantes), buscando influenciar a opinião crítica do público ouvinte aos gêneros estrangeiros que se introduziam no mercado fonográfico do Brasil do final da década de 1940, como o bolero, o mambo, a rumba, o *swing*, o foxtrote, entre outros. (PAES, 2010).

[...] É que na realidade nossa pobre música anda tão abandonada, tão desprestigiada, que até são necessárias medidas [como essas] para que ela não sucumba de vez. Se o nosso povo se interessasse mais pelas suas músicas e pelos seus autores, nunca ninguém iria pensar em processos de defesa como o que se anuncia. Mas a macaqueação é um fato incontestável. Entre um magnífico disco brasileiro, bem gravado, bem orquestrado e bem cantado, e um *swing* ou um bolero qualquer, o mau brasileiro, sem entender níquel do que ouve no disco, prefere o *swing* ou o bolero. [...] E estamos no Brasil, heim?... Bem, mas vamos esquecer esses fatos lamentáveis e vamos nos refugiar na reconfortante brasilidade dessa meia-hora [...] (ALMIRANTE, 19/03/1947. Arquivo Almirante, MIS/RJ *Apud* LEME, 2010).

Paradoxalmente, as diferentes práticas musicais consolidadas pelo fortalecimento da indústria cultural, principalmente pelos discos e programas de rádio, envolviam não só práticas sonoras, mas conceitos mais amplos como identidade, nacionalidade, tradição que transpassavam, muitas vezes com discursos antagônicos e contraditórios, a “instituição” complexa que se tornou a música popular brasileira. Instituição portadora de história,

personagens principais e “mitos”, entre os quais Pixinguinha ocupa destacado papel de “guardião” da tradição musical popular. (ARAGÃO, 2010,).

Pode-se identificar na trajetória de Pixinguinha, no decorrer da “época do ouro” da música, um paralelo com o processo de comercialização da música popular que, da defesa incondicional “do que é nosso”, vai cedendo espaço a uma música cada vez mais distanciada de suas origens populares. Tal afastamento, com reflexos no percurso do músico, pode ser notado em diferentes níveis: socialmente ao se preterir, nas rádios e gravadoras, os músicos populares em favor de compositores e intérpretes provenientes da classe média; ideologicamente, na substituição do samba de raiz “malandro” e “idolente”, pelo discurso de valorização do trabalho ou do samba-exaltação, estimulado e apropriado pela propaganda “nacionalista” do governo Vargas; esteticamente, pelo afastamento das canções comercializadas em disco e rádio das práticas musicais urbanas, como a roda de choro ou de samba, substituídas por processos semi-eruditos de composição, interpretação e arranjo, e pela incorporação de novos gêneros ao repertório nacional, tais como valsas e canções sentimentais, dividindo a preferência dos rádio-ouvintes. (BESSA, 2010, p.236)

Note-se, ainda, nessa época de ouro da música popular e do rádio, particularmente, que duas vertentes distintas e complementares marcam fortemente os interesses comerciais de difusão da música popular e o ambiente de profissionalização para os músicos da época: por um lado, uma programação musical “típica e tradicional” que representava a criação de uma “memória musical popular brasileira”, em que se destacam Almirante e Pixinguinha como instrumentista e arranjador; e outra, uma “programação moderna” que atuava no sentido de educar a audição das massas por meio de um repertório a um só tempo “brasileiro” e “elevado”, cujo principal expoente era Radamés Gnattali. Essas distinções entre típico, tradicional e o novo, sofisticado, moderno atribuídas a Pixinguinha e Radamés, respectivamente, vão aprofundar não só distinções estilísticas na linguagem musical entre os arranjadores, bem como reforçar a distância das trajetórias biográficas dos músicos pelos papéis que lhes eram atribuídos no cenário musical brasileiro. (BESSA, 2010, p. 268).

O processo de construção dessa “memória” e desse “imaginário sonoro de uma época” vai reorientando não apenas a obra, mas também o “modo” como a artista passou a ser estudado:

A partir de então, ele se tornaria um “museu vivo”, reconhecido antes como representante e guardião de uma tradição esquecida do que como sujeito atuante e criativo. Foi com essa missão que nos anos 40 regravou grandes choros de sua autoria, em dupla com Benedito Lacerda, e participou do

programa de rádio idealizado por Almirante, *O Pessoal da Velha Guarda*. (BESSA, 2010, p. 295).

Nessa vertente, vale lembrar que um dos recursos utilizados pelo rádio na invenção de uma tradição musical brasileira consistia na reconstrução de trajetórias pessoais e artísticas de alguns de seus principais compositores e intérpretes, prática sociossimbólica de consagração, que se estendeu a homenagens e eventos, como modelo representativo do modo como a memória musical brasileira foi sendo construída pelo rádio e pelo discurso memorialista da cultura.

Dentre as iniciativas com esse modelo, destacamos dois programas da Rádio Nacional, ambos produzidos por Fernando Lobo denominados *Caricaturas*⁶⁰. e *Um compositor por semana*. Os programas tinham como objetivo homenagear personalidades de destaque social e artístico-cultural da época, fazendo um retrato falado do artista, por meio da reconstrução de sua biografia. *Caricaturas*, numa linha bem humorada, em formato de pequena rádio-novela, trazia dados e informações pessoais num tom ficcional reforçado pela dramatização de falas e eventos representativos da vida do biografado, bem como pela trilha sonora, que criava ambientação de suspense, romance, alegria ou tristeza de cada uma das cenas evocadas. (BESSA, 2010, p. 269; *Caricaturas*, 1948. Arquivo do Museu da Imagem e do Som/RJ).

O episódio do programa dedicado a Pixinguinha foi ao ar em 23 de abril de 1948, por ocasião de seu aniversário de 50 anos,⁶¹ Durante o programa, uma narrativa biográfica ia revelando e enaltecendo dados importantes e pitorescos da vida do músico: data de nascimento especial, 23 de abril, dia de São Jorge, tido como santo dos pobres e muito popular; a infância e a família de tradição musical, a origem do apelido Pizindim, Pixinguinha, atribuída a sua avó “africana”, sua profissionalização ainda de calças curtas, os grupos e conjuntos que ganharam fama, a temporada parisiense dos Oito Batutas até a gravação de seu maior sucesso na voz de Orlando Silva, *Carinhoso*, que o locutor-narrador aponta como ponto culminante da trajetória de Pixinguinha, como um “monumento erguido com as próprias mãos para que todos vissem[...] um monumento para os que vêm depois, para os que continuam a vida” e encerrando o programa, declara: “Cinquenta anos faz no dia de

⁶⁰Programa *Caricaturas*, nº 14 (Pixinguinha) Arquivo do Museu da Imagem e do Som./RJ.

⁶¹ Na verdade Pixinguinha completaria 51 anos. A confusão acerca do verdadeiro ano de seu nascimento só foi desfeita à época das comemorações de seus 70º aniversário, em 1968, quando alguns pesquisadores encontraram seu registro de batismo.

hoje o artista que deu ao Brasil a joia mais rara encontrada no terreno da música. Alfredo da Rocha Vianna Junior”. (*Caricaturas*, 1948. Arquivo do Museu da Imagem e do Som/RJ).

Interessante, ainda, é identificar esse discurso ambigualmente articulado e consagrado a partir da principal “vitrine audível” de produtos culturais e comerciais “modernos” que era a indústria radiofônica a época. Espaço que iniciou a grande virada do processo de comunicação de massas em nosso país, também apropriado pelo Estado Nacional populista para propaganda de sua ideologia nacionalista, a qual a música popular, especialmente em sua Época de Ouro esteve fortemente vinculada e da qual o músico participou ativamente como arranjador, compositor e maestro. Assim, o reconhecimento e a legitimação de Pixinguinha estão na confluência de um movimento em que a cultura ganha cada vez mais centralidade estreitando seus vínculos com o mercado, explicitando a triangulação entre cultura, economia e política. no trânsito do que se estabelece como regime da economia simbólica.

Não obstante as questões relacionadas, a atuação de Pixinguinha tanto como memória da tradição musical quanto como um renovador do gênero musical popular vai ensejar um rito de passagem que, por força do campo de consagração a que se submete – a indústria do rádio e do disco, o levariam a protagonizar um envelhecimento precoce como “músico de antigamente” que, se por um lado explicitaria a imposição de uma lógica da rápida substituição de ídolos e gêneros na indústria cultural, por outro, modificaria sua “brasilidade” por uma “aura” de pureza e autenticidade cultural, “um poema de ternura e paz”, como melhor caberia a figura de um “santo guardião”: *São Pixinguinha*.⁶²

Registre-se aqui a sua percepção revelada no desconforto com essa “imagem reverenciada”, em seu depoimento ao MIS, por ocasião das comemorações dos seus 70 anos que, dentre outras homenagens, promoveram uma Sessão Especial na Câmara Legislativa, um Concerto no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob o comando do maestro Radamés Gnattali, além de inúmeros festejos entre amigos e familiares:

MIS- Como você se sente na véspera de completar 70 anos, física e psicologicamente?

-Nervosíssimo. É questão do físico... sei lá... de temperamento. Eu gosto de ficar sozinho, com vocês, sem homenagens, sem nada. Gosto de fazer as minhas farras tranquilamente. É assim que eu gosto. Não gosto de me emocionar. Eu me emociono com qualquer coisa. O que vocês estão fazendo para comemorar o meu aniversário é uma grande honra, mas eu vou ficar nervoso.

MIS- Você quer dizer mais alguma coisa, Pixinguinha?

⁶² Denominação dada a Pixinguinha por seu amigo, parceiro e produtor musical nos últimos tempos, Hermínio Bello de Carvalho e assimilada em diversos discursos biográficos sobre o músico.

-O que eu posso dizer? Esses garotos perseguem a gente...

MIS- Quem?

- Hermínio Bello, Jacob do Bandolim e Ricardo Albin. Eu só posso agradecer a vocês por me conduzirem para um caminho mais alegre. Eu estava triste já estou ficando alegre. Deus que olhe por todos nós, que nos dê muita paz e que ninguém nos incomode. Que deixe a gente assim como está, toda vida, porque então eu tenho a certeza de que viverei mais uns 10 anos.

MIS- Que assim seja!!!

(PIXINGUINHA. Depoimento para a posteridade. Vozes Desassombradas do Museu. Museu da Imagem e do Som, 22 de abril de 1968).

3.6-PIXINGUINHA NOS ARQUIVOS DE MÁRIO DE ANDRADE

Mário de Andrade, pesquisador em tempo integral, focou seus esforços para estudar e compreender a cultura brasileira, contribuindo para o seu desenvolvimento. Para tanto, trabalhou incansavelmente para recolher, registrar, preservar as manifestações culturais, sobretudo as que apontavam “culturas formadoras”- arte indígena e arte afro-brasileira - que se consolidaram na música, na dança, nos usos, costumes e “tradições” reveladores da criatividade e das características do povo brasileiro.

O acervo Mário de Andrade, um “celeiro de criação⁶³”, guarda a maior parte das amplas coleções que o escritor reuniu durante a vida (livros, documentos, objetos e obras de arte). Composto de uma documentação diversificada: arquivos de notas, exemplares de trabalho, manuscritos e datiloscritos de ensaios e estudos diversos, correspondências ativas e passivas, coleções de artes plásticas, de arte popular e folclórica, de discos, de partituras, rica biblioteca, se constitui, enfim, num patrimônio cultural em todos os domínios da arte: música, literatura, artes plásticas que rastreiam seu processo de criação, suas reflexões sobre o Brasil e a cultura brasileira e seu diálogo com intelectuais e artistas eruditos e populares da época.

A essa altura, desejamos reiterar a admiração e o apreço pela obra de Mário de Andrade e a grata e indescritível emoção de conhecer *in locus* seu admirável acervo no IEB/USP. Nas pegadas do arquivo, em busca de indícios ou provas do diálogo entre Mário e Pixinguinha, nos deparamos com um volumoso índice de referências às milhares fichas elaboradas pelo autor e que constituíram chaves- mestra do seu processo de criação: seu Fichário Analítico. De pronto, avultam-se ao pesquisador ávido por informações sua “organização” visionária e sua responsabilidade intelectual: um escritor consciente da

⁶³ Expressão utilizada pela Professora Telê Ancona Lopez de Souza referindo-se à amplitude, diversidade e riqueza do acervo de Mário de Andrade sob guarda do IEB/USP/SP.

importância de seus estudos e de suas obras como acervo da cultura brasileira, patrimônio material e imaterial da memória cultural brasileira.

Segundo Flávia Camargo Toni descobriu, ao preparar para a publicação, o texto inédito de Mário de Andrade, *Enciclopédia Brasileira*: “O Fichário Analítico correspondia à enciclopédia particular do escritor que acreditava poder cada pessoa montar a própria enciclopédia”. (Nota da Pesquisa. In Fichário Analítico. Série Manuscritos de Mário de Andrade. ARQUIVO IEB/USP).

A presença de Pixinguinha e de tantos outros músicos e artistas nas notas de Mário de Andrade explicita a importância do musicólogo como “organizador” da cultura nacional, em seu período de formação de uma identidade brasileira. Capta-se de seu acervo, coleções, anotações, considerações, estudos, materializados ou não em obras críticas, seu interesse em identificar a arte nacional genuína e, sobretudo, de registrar e preservar as manifestações culturais populares, segundo ele, “um tesouro prodigioso, condenado à morte” e ameaçadas pelo progresso “desilusório”.

Sabe-se que Mário de Andrade não fez estudo específico sobre Pixinguinha, embora nutrisse grande admiração pelo músico e o referendasse em considerações teóricas sobre música popular, registradas em anotações diversas. Pixinguinha e seu grupo mantiveram férteis contatos com a intelectualidade da época, em especial com grupo de poetas, jornalistas e artistas ligados ao movimento modernista: Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Manuel Bandeira, Raul Bopp, Menotti del Picchia, Gilberto Freyre, Di Cavalcanti, Villa-Lobos, entre outros. O interesse dos modernistas pelo grupo ligado às raízes da formação de nossa cultura popular urbana justificava-se não só pelas ligações étnicas e culturais do grupo com a “tradição”, mas também pela forma como os músicos, em especial Pixinguinha e Donga, iam construindo uma “gramática” para o vocabulário musical espontâneo surgido nas manifestações culturais populares: o carnaval, as rodas de samba, as rodas de choro, as manifestações religiosas, etc.

O diálogo pessoal e cultural entre Mário de Andrade e Pixinguinha e os desdobramentos desse fenômeno sociossimbólico materializado esteticamente em *Macunaíma* já foram identificados e analisados no corpo dessa pesquisa. Também se explicitou no “tratamento rapsódico” da seleção dos textos, registros e considerações dos e sobre os artistas, que esse diálogo cultural se insere num contexto mais amplo em que a cultura ganha centralidade nos debates sobre tradição e modernidade; sobre o nacional, o popular, o folclore na constituição de uma identidade brasileira.

Nossa premissa é que, mesmo não tendo empreendido um estudo crítico específico sobre o músico, seu “silêncio” sobre o chorão é relativo, visto que, dos músicos ligados à música popular urbana da época, pelo que identificamos até o momento, Pixinguinha é um dos que mais se evidencia, por sintetizar e conjugar, segundo o musicólogo, tanto os elementos de “autenticidade da tradição” da cultura popular, como o virtuosismo instrumental e a singularidade musical “de quem conhece música brasileira a fundo e é turuna dos nossos ritmos populares” (ANDRADE, 1983, p. 155). Nesse sentido, operamos com a ideia de um diálogo cultural que ultrapassa os contatos interpessoais, reverberando, pelo vigor polifônico de Mário de Andrade e de Pixinguinha, um acorde batuta⁶⁴ no saboroso sururu da cultura brasileira.

Não obstante essas questões, entendemos, ainda, que seja pertinente aos objetivos de desse estudo, relacionar as referências diretas e indiretas de Mário de Andrade a Pixinguinha, presentes em seus arquivos no intuito, se não de desconstruir, pelo menos de questionar o “silêncio” do musicólogo sobre o chorão, atribuído pela crítica musical e literária em geral. É importante esclarecer que esse pequeno inventário, relaciona o que foi possível, até agora, identificar nos arquivos do musicólogo, delimitado pela disponibilidade de tempo e deslocamento para pesquisa, visto que vários desses dados não foram disponibilizados no site do IEB e que alguns deles não foram ainda publicados. Além disso, consta que ainda há no acervo de estudos musicais do autor material inédito a ser organizado, catalogado, ordenado e disponibilizado para pesquisa, do qual não se pode descartar a possibilidade de outros “achados” mais significativos. Finalmente, atente-se que nos registros apresentados, alguns com cópias dos manuscritos ou datiloscritos em anexo, procurou-se dar destaque ao conteúdo identificado, relacionando-o aos objetivos do estudo, à referência no arquivo e/ ou na obra que desaguou a informação.

Pelo que pudemos identificar, observações diretas ou indiretas sobre Pixinguinha e seu grupo, estão presentes em *Macunaíma, Ensaio sobre a Música Brasileira, Música de Feitiçaria no Brasil* e, sobretudo, em seu *Dicionário Musical Brasileiro*, em sua Coleção de Discos e sua Coleção de Partituras. Além disso, há referências explícitas ao chorão em duas cartas de sua correspondência passiva e observações sobre seus arranjos e orquestrações identificáveis em anotações dos discos e em uma crônica do Diário Nacional: “Gravação Nacional”. Pensamos que, mesmo considerando o amplo universo do acervo, são marcas bem

⁶⁴Mário de Andrade registra a acepção genérica da palavra: “[...] na gíria brasileira: um habilíssimo em qualquer coisa. A palavra parece de origem musical.” (*Dicionário Musical Brasileiro*, 1989, p. 55; cf. Anexo 19, MA-MMA-055, s/n, IEB/USP).

significativas da importância que o chorão ocupou nas atenções de Mário de Andrade, tanto como fonte etnográfica de seus estudos e de seu processo de criação, como pelo admirável virtuosismo e criatividade do músico, consubstanciados na síntese entre a “tradição” e as inovações na música popular urbana, cuja legitimação de um diálogo cultural com os intelectuais/artistas embaralhavam as fronteiras entre a cultura erudita e a cultura popular.

Vejamos então os registros:

REGISTROS DE MÁRIO DE ANDRADE SOBRE PIXINGUINHA	REFERÊNCIAS NOS ARQUIVOS/OBRAS
<p>1-Pixinguinha em <i>Macunaíma</i></p> <p>Anotações para o prefácio:</p> <p>Evidentemente não tenho a pretensão de que meu livro sirva para estudos de científicos de folclore. Fantasiei quando queria e sobretudo quando carecia pra que a invenção permanecesse arte e não documentação seca. Basta ver a macumba carioca desgeografada com cuidado, com elementos dos candomblés baianos e das pajelanças paraenses. Com elementos dos estudos já publicados, elementos colhidos por mim dum ogan carioca “bexiguento e fadista de profissão” e dum conhecedor de pajelanças construí o capítulo a que ainda ajuntei elementos de fantasia pura</p> <p>Capítulo VII- Macumba [...]. Então a macumba principiou de deveras se fazendo um çairê pra saudar os santos. E era assim: Na ponta vinha o ogã tocador de atabaque, um negrão filho de Ogum, bexiguento e fadista de profissão, se chamando Olelê Rui Barbosa. Tabaque mexemexia acertado num ritmo que manejou toda a procissão. [...] Atrás do ogã vinha tia Ciata quase sem mexer, só beijos puxando a reza monótona. [...] Ogã pelejava batendo tabaque pra perceber os ritmos doidos do canto novo, canto livre, de notas afobadas cheio de saltos difíceis, êxtase maluco baixinho tremendo de fúria [...]. A mãe-de-terreiro veio vindo vindo. Ogã vinha com ela. [...] A feiticeira tirou a roupa ficou nua, só com os colares os braceletes os brincos de contas de prata pingando nos ossos. Foi tirando da cuia que Ogã pegava o sangue coalhado do bode comido e esfregando a pasta na cabeça da babalaó. [...] O par de nuas executava um jongo improvisado e festeiro [...] e o ogã com os batidos chatos. [...]</p>	<p>MA-MMA-061-Prefácio (fólio 17). ARQUIVO IEB/USP; cf. Anexo 24.</p> <p>MA-MMA-061-<i>Macunaíma, o herói sem nenhum caráter</i>. Exemplar de trabalho. 2ª edição do livro. Livraria José Olympio Editora, 1937. ARQUIVO IEB/USP.</p>

2-Pixinguinha em *Música de feitiçaria no Brasil*

Conferência Literária

[...] O famoso canto de Xangô da macumba carioca, já agora universalmente conhecido na versão de Villa-Lobos, e também harmonizado por Luciano Gallet que lhe juntou um louvado macumbeiro também é criado em ritmo livre. [...] Peças desse gênero, construídas em ritmo livre mas incisivo, são frequentes na feitiçaria afro-brasileira, a julgar pelo que me contou um flautista célebre, que já foi ogan de macumba. Acontece, ele me dizia, que às vezes alguma pessoa na qual o santo entrou, fica de tal forma possessa que puxa um canto novo. Um canto que ele pelevava pra acompanhar com as batidas do tambor e de que era impossível escrever o compasso, me dizia o ogan, no entanto bem sabedor de nossa música.[...]

[...] Na Frigia, que influenciou tão importantemente a música grega tudo é mistura enorme de prática musical e explicação mítica; seus três gênios musicais são míticos: Olímpio, Hiágnis e Mársias.[...] Porque a música era divina, sim, e participavam dessa divinização os cultores dela[...] Entre os próprios deuses afinal a gente encontra música praticada por Apolo, tocador de forminx. Linos seu filho que transmitiu conhecimentos musicais a Hércules; e ainda Mársias, Pixinguinha entre os loureiros, que erguera do chão o aulos [...]

Notas e referências bibliográficas para estudo da feitiçaria brasileira

349- Cerimônias de Macumba (Pixinguinha.)

Macumbas/Pai de santo são os feiticeiros mores, em cujas casas se realizam as macumbas. [...] É muito perigoso a um pai-de santo fazer pouco caso ou abandonar o culto dum santo que está ou esteve no preceito dele. Meu informante viu com olhos dele um pai-de-santo sadio ir desmerecendo desmerecendo por causa disso, ficando empalamado, magricela, macambúcio e quase que morreu [...].O informante crente pio, me confessou amargurado que é uma vergonha certas macumbas de porcária em que santo aparece por dá cá aquela palha. Não vê! Nas macumbas que se prezam muita noite se gasta

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983, p.40

ANDRADE, Mário de *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983, p.40-46.

MA-MMA 070-MÚSICA DE FEITIÇARIA NO BRASIL (fólios s/n) ARQUIVO IEB/USP; cf. Anexos 25 a 38.

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983, p.154-156.

sem que nenhum santo se lembre ou se digne de aparecer. Tem mesmo certos santos que se fazem de rogados por demais.[...]

[...] Muitas vezes os instrumentistas, mesmo o ogã (tocador de atabaque, posto importante) pelem pra acompanhar direito esses cantos estranhos, muitas vezes improvisações duma variedade rítmica tão infinita e sutil que não tem compasso possível pra elas. "Seria preciso muitos compassos diferentes pra anotar esses cantos" me contou meu informador. E essa maneira inculta de dizer que esses cantos são por vezes de ritmo livre é absolutamente fidedigna pois quem me informa sabe música brasileira a fundo, é turuna nos nossos ritmos populares.[...]"

“625-Línguas estranhas- Entretive com Pixinguinha (macumbeiro e ogã que foi) conversa larga sobre a Macumba em que ele acredita. Perguntando-lhe o significado de certos cantos macumbeiros, me respondeu que os cantos dos santos são incompreensíveis pros negros do Rio. Que eles não entendem o que estão cantando”.

“637-Catimbó/ Urubatã /(Victor, 33204) Choro de Pixinguinha (Alfredo Vianna) chamado Urubatã. Influência de catimbó nordestino num macumbeiro carioca contumaz.. Aliás disco admirável. Mas a linha deste Urubatã não tem nada a ver com a linha do catimbó que peguei em Natal”.

Instrumentos e Magia/ Especificações

“1011-Instrumentos de percussão/ O ogan tocador de tabaque é personagem de honraria na macumba (informe de Pixinguinha) e merece menção especial como as crotalistas da deusa Hator do Egito (n°20,I, 50)”.

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983, p.188.

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983, p.189.

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983, p.234.

3-Pixinguinha no *Ensaio sobre Música brasileira.*

MÚSICA BRASILEIRA

“[...]É que os modernos, ciosos de curiosidade exterior de muitos dos documentos populares nossos, confundem o destino dessa coisa séria que é Música Brasileira com o prazer deles, coisa dileitante, individualista e sem importância nacional nenhuma. O que deveras eles gostam no brasileiro que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional, não pela expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes. Vatapá, jacaré, vitória-régia. [...]

Ora por causa do sucesso dos Oito Batutas ou do choro de Romeu Silva, por causa do sucesso artístico mais individual que nacional de Villa-Lobos, só é brasileira a obra que seguir os passos deles? [...]

Uma arte nacional não se faz com escolhas discricionárias e diletantes de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular música artística, isto é :imediatamente desinteressada.”

FORMA

“[...] Quanto à música pura instrumental possuímos numerosas formas embrionárias. A forma da Variação é muito comum no populário. O que carece é especificar e desenvolver nossos processos de variação. Ela ocorre de maneira curiosa nos maxixes e valsas cariocas sobretudo na maneira de tratar a flauta. ‘O Urubu’, sublime quando executado pelo flautista Pixinguinha, afinal de contas não passa dum tema com variações.”

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962, p. 13 e14.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962, p. 66.

<p>4-Pixinguinha no <i>Dicionário Musical Brasileiro</i></p> <p>Choro-(s.m.) “‘Inspirar’ do instrumento. Notar que a expressão chorar empregada metaforicamente em música, de extensão em extensão de sentido, a palavra afinal se desenvolveu aplicada ao sentido dum gênero musical, música noturna de caráter popular coreográfico, pra pequena orquestra. [...] A concepção de choro como designativo de agrupamento instrumental ainda se prova pelo caráter decisivamente anticancioneiro e anticoreográfico de certos choros. (a discoteca nacional exemplifica isso muito bem.) Com efeito, se percebe, não só pela natureza dos agrupamentos como pela natureza conceptiva de música pra choro, que certos choros são eminentemente desinteressados, sem função utilitária nenhuma [...] Também a natureza conceptiva das músicas ‘choronas’ prova que o choro é um termo que designa agrupamento instrumental puro [...] A rapidez é cada vez maior, se percebendo que a peça é concebida exclusivamente pra execução instrumental(até virtuosística)[...] Um exemplo admirável é <i>Sai Faísca</i>(disco Odeon 10946).que atinge um dionismo rítmico de admirável gratuidade.A rapidez é já um verdadeiro Alegro erudito e o clarinetista é exigido com habilidade virtuosística, excepcional no povo. Outro disco a citar é o <i>Urubu</i>, maravilhosamente executado por Pixinguinha, uma das excelências da discoteca brasileira.(Ver se este é também rapidíssimo e implica solista único) Pode-se lembrar aqui que tais choros (quero dizer, tais agrupamentos) são a equivalência brasileira do hot-jazz, que também tantas vezes já é puro gozo instrumental mesmo quando unido à voz e duma violência de movimento verdadeiramente dionisíaca[...] São por assim dizer choros-hot, a que o próprio caráter improvisatório das linhas às vezes o processo de variação, ainda ajuntam mais caráter.[...]Já no disco <i>Urubatã</i>, nº 33204, vem designação ‘Choro Orquestral’ dando ao choro o sentido de forma, ou de gênero e não de ‘orquestra típica’ como noutra disco já citado”.</p> <p>Chula raiada- (s.f.) Certa espécie de chula. Pixinguinha diz que entre <i>Chula raiada e Samba do Partido Alto</i> a ‘diferença é na batida’ veja <i>Patrão prenda seu gado</i>, disco da Victor, nº 3349, Lado A- E. dos Santos, J. Bahiana, A. Vianna. [...] Disco notável que exemplifica bem</p>	<p>MA-MMA-055-DICIONÁRIO MUSICAL BRASILEIRO (fólios s/n) ARQUIVO IEB/USP. Cf. Anexos 6 a 16.</p> <p>ANDRADE, Mário de. <i>Dicionário Musical Brasileiro</i>. Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-1984, Flavia Camargo Toni, 1984-1989- Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB/USP; Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 136-138.</p> <p>MA-MMA-055-DICIONÁRIO MUSICAL BRASILEIRO (fólios s/n) ARQUIVO IEB/USP. Cf. Anexo39</p>
---	--

as minúsculas variantes grupais numa forma coreográfica genérica, determinando denominações novas, riqueza de nomenclatura, ‘chula raiada’, ‘samba do partido alto’. A chula raiada é um obra prima. Reparar que tem certo ar de samba rural”.

Flauta-(s.f.) Instrumento de sopro direto feito em madeira, metal, osso ou cerâmica cujo princípio de produção de som é uma corrente de ar que percorre um ou vários tubos funcionando como ressoadores [...]Maravilhas da flauta brasileira os discos Victor 33371.[...] e 33372 (Vianna, A. lado B: O urubu e o gavião. Alfredo Vianna-solo de flauta com violões e cavaquinho).

Heterofonia-(s.f.) Execução simultânea de uma melodia com a versão modificada da mesma. [...] uma espécie de variação ou ornamentação. [...] Notar que os choros cariocas, especialmente na execução do maxixe e sambas a flauta serelepe, não executa muitas vezes um contracanto legítimo, e sim apenas uma variação enfeitada da melodia que está sendo dada simultaneamente por outro instrumento ou pela voz. Executa pois uma heterofonia legítima[...] DiscoVictor33262.Lado B:O urubu e o gavião: Choro. A. Vianna: solo de flauta com acompanhamento de violões e cavaquinho.

Samba-(s.m.)1-Qualquer bailarico popular. [...] 2-Dança de salão aos pares, com acompanhamento de canto, em compasso 2/4 e ritmo sincopado.[...]3-Dança de roda , Mozart de Araújo acredita que a palavra tenha derivado de *Samba*, vinda da África , e significa a embigada que o dançarino do centro dá num dos circundantes da roda , para convidá-lo a dançar.[...]

Em carta a Mário de Andrade Paulo Magalhães descreve a introdução de discos de samba no Rio Grande do Sul. “Samba no R.G.do Sul não ia nem a pau. [...] Não gostam! Não querem! E não gostavam e não queriam mesmo. A gente sabia, mas precisava forçar a venda [...] Pois seu Mário, de repente a gauchada começou a gostar de Samba que é um Deus nos acuda [...] Explico: Pixinguinha esteve há tempos em P. Alegre, com um conjunto orquestral e pespegou Sambas naquela gente, a valer. Era um delírio na plateia.”

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-1984, Flavia Camargo Toni, 1984-1989-Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB/USP; Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 136-138.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-1984, Flavia Camargo Toni, 1984-1989-Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB/USP; Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 226.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-1984, Flavia Camargo Toni, 1984-1989-Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB/USP; Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 258.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-1984, Flavia Camargo Toni, 1984-1989-Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB/USP; Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 453-456.

<p>Samba de Partido Alto-(s.m.) Forma a coreográfico- instrumental semelhante à chula raiada. Segundo Renato Almeida, é uma das variantes do samba de roda e caracteriza-se por ‘não haver dança, enquanto se tira o verso’[...] Pixinguinha diz que entre <i>Chula raiada e Samba do Partido Alto</i> ‘a diferença é na batida’. É a maneira de ritmar a bateria que os distingue.</p>	<p>ANDRADE, Mário de. <i>Dicionário Musical Brasileiro</i>. Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-1984, Flavia Camargo Toni, 1984-1989- Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB/USP; Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 457-458.</p>
<p>5-Pixinguinha na “discação” de Mário de Andrade.⁶⁵</p> <p>Álbum Musical- s.t Lado A: Carinhoso, Samba; Lado B: Rosa, Valsa-canção. Disco Victor 34181. Nota M.A: “Rosa, ótimo como caráter” [a lápis].</p> <p>Álbum Musical-s.t. Lado A: Carinhoso, Samba; Lado B: Rosa, Valsa-canção. Disco Victor 32181. Nota M.A: 1) “346= VB 34181/ ‘ad hoc ’[a tinta]2) ‘Rosa’[a lápis]”⁶⁶</p> <p>Álbum Musical- s.t. Lado A: Isquipac-Isquipu; Lado B: O Urubu e o Gavião, Choro..Disco Victor -33262. Nota MA. 1) ‘228=V33262[a tinta]</p> <p>Álbum Musical-s.t. Lado A: Suspiros; Lado B: Carinhos. Choro Orquestral Disco Victor-33209- Nota MA: 1) “27=V 33209//ad doc[a tinta] Choros muito bons/Alfredo Vianna é Pixinguinha”[a lápis]</p> <p>Álbum Musical- s.t. Lado A: Vi o pombo gemê, Batucada; Lado B: Xou Xuringa, macumba. Disco Victor=33573. Nota MA: 1) “254=V 33573” [a tinta] Melódica/Xou xuringa/Mi maior completo/delicia de orquestração/O tema parece influenciado”. [a lápis]</p>	<p>MA-DMBP020. ÁLBUM MUSICAL. Disco Victor 34181, -25 cm. s.l, s.d.Compositores: Alfredo da Rocha Vianna Filho/João de Barro (Braguinha) Catálogo Eletrônico. ARQUIVO IEB/USP.</p> <p>MA-DMBP021 ÁLBUM MUSICAL Disco Victor 32181, -25cm, s.l, s.d. Compositores: Alfredo da Rocha Vianna Filho/João de Barro (Braguinha) Catálogo Eletrônico. ARQUIVO IEB/USP.</p> <p>MA-DMBP042. ÁLBUM MUSICAL. Disco Victor-33262, -25cm, s.l, s.d. Compositores: Alfredo da Rocha Vianna Filho/ J. Caramuru Catálogo Eletrônico. ARQUIVO IEB/USP.</p> <p>MA-DMBP074. ÁLBUM MUSICAL. Disco Victor-33209, -25cm, s.l, s.d.Compositores: Alfredo da Rocha Vianna Filho/ Gerard Desmond. Catálogo Eletrônico. ARQUIVO IEB/USP.</p> <p>MA-DMBP082 ÁLBUM MUSICAL. Disco Victor-33573, -25cm, s.l, s.d. Compositores: Alfredo da Rocha Vianna Filho/Ernesto dos Santos(Donga)/João M. Guedes.(João da Bahiana) Catálogo Eletrônico. ARQUIVO IEB/USP.</p>

⁶⁵ Consulta ao catálogo eletrônico do IEB/USP registra 21 entradas de Alfredo da Rocha Vianna Filho no acervo de músicas de Mário de Andrade. Selecionamos apenas os registros dos Álbuns Musicais os quais incluem as músicas registradas separadamente.

⁶⁶ Esse disco constitui suporte às considerações de Mário de Andrade sobre Pixinguinha, em nota manuscrita registrada na carta de Oneyda Alvarenga, 09 de abril de 1940; cf. Anexos 17e 18.

<p>Álbum Musical- s.t. Lado A Há!Hu!Lahô!,Samba de partido alto; Lado B: Patrão prenda seu gado, Chula raiada. Disco Victor 33492. Notas MA: 1) “236=V33492[a tinta]/ 2) Disco notável que exemplifica bem as minúsculas variantes grupais numa forma coreográfica genérica, determinando denominações novas, riqueza de nomenclatura, ‘chula raiada’, ‘Samba do partido alto’...A chula raiada é uma obra prima. Reparar que tem um certo ar de samba rural.”[a tinta].</p> <p>Álbum Musical-s.t. Lado A: Já andei, Batucada. Grupo Guarda Velha com refrão por Zaira Oliveira e Francisco Senna. Lado B: Que querê, Macumba carnavalesca. Guarda Velha com refrão por Zaíra Oliveira e Francisco Senna. .Disco Victor-33509. Notas MA: 1) “232=V33509[a tinta]2) Já andei” [a lápis].</p> <p>Álbum Musical-s.t. Lado A: Vem cá, não vou!, Choro orquestral; Lado B: Urubatan, Choro orquestral. Disco Victor-33204. Nota MA: 1) “26=V 33204. [a tinta] 2) Disco admirável. Riqueza de combinações instrumentais Alfredo Vianna é o próprio Pixinguinha. O título Urubatã é digno de nota. Urubatã é um deus do catimbó, cuja melodia registrei no Nordeste. Pixinguinha, macumbeiro contumaz carioca, denominando uma obra sua com nome de Catimbó...A melodia recolhida por mim é completamente outra”[a tinta].</p> <p>Álbum Musical- s.t. Lado A: Babaô Miloquê, Batuque africano; Lado B: História de um capitão africano. Disco Victor 33253. Nota MA: Uma das grandes vitórias da discografia nacional Admirável como caráter, tradição, invenção, riqueza de combinação instrumental. No Babaô o ambiente de percussão lembra o dos maracatus pernambucanos.</p>	<p>MA-DMBP135. ÁLBUM MUSICAL. Disco Victor-33492, -25cm, s.l, s.d. Compositores: Alfredo da Rocha Vianna Filho/Ernesto dos Santos (Donga)/João M. Guedes.(João da Bahiana) Catálogo Eletrônico. ARQUIVO IEB/USP.</p> <p>MA-DMBP136. ÁLBUM MUSICAL. Disco Victor-33509, -25cm, s.l, s.d. Compositores: Alfredo da Rocha Vianna Filho/Ernesto dos Santos (Donga)/ João M. Guedes.(João da Bahiana) Catálogo Eletrônico. ARQUIVO IEB/USP.</p> <p>MA-DMBP158. ÁLBUM MUSICAL. Disco da Victor- 33204, -25cm, s.l, s.d. Compositor: Alfredo da Rocha Vianna Filho. Catálogo Eletrônico ARQUIVO IEB/USP.</p> <p>ANDRADE, Mário de. <i>A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade.</i> Organização de Flavia Camargo Toni. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004, p.103; Disco Victor. 33253. 25cm, s.l, s.d. Compositor: Josué de Barros e Orquestra Victor Brasileira. ARQUIVO IEB/USP.</p>
---	---

6-Pixinguinha (arranjador e orquestrador) na crônica *Gravação Nacional*

[...] Ultimamente *ainda ouvi* dois que não podem ficar ausentes numa discoteca brasileira: o *Babão Miloquê* (Victor) e o *Guriatã de coqueiro* (Odeon). São duas peças absolutamente admiráveis como originalidade e *caráter*. E admiravelmente executadas. A história do primeiro nos dá uma lição. A primeira gravação da melodia era *banal, não escapava da* sonoridade normal das orquestrinhas maxixeiras do Rio. Foi recusada por isso. O autor, Josué Barros, se viu na contingência de criar coisa "nova". Mas o novo pro indivíduo folclorizado é muito relativo e as mais das vezes se confina (felizmente) em desencavar passados que guardou de sua própria vida, ou lhe deram por tradição. Toda a originalidade do *Babão Miloquê* está nisso. Uma orquestração interessantíssima que, excluindo os instrumentos de sopro, é exatamente, e com menos brutalidade no ruído, a sonoridade de percussão dos Maracatus do Nordeste.

A lição está clara. Exigir do produtor de músicas folclorizado que não se deixe levar pelo fácil que lhe dá menos trabalho. [...] Os acompanhamentos têm de variar mais na sua polifonia, já que não é possível na harmonização, que os tornaria pedantes e extrapopulares. E variar também na instrumentação. E que isso é possível dentro do caráter nacional, provam muito bem os dois lindos discos que citei anteriormente.

7-Pixinguinha na Coleção de Partituras

Dominante- nº 1080

Primeiro nós- nº 1081

1

Teu ciúme- nº 1082

O bem –te- vi- nº 897 (Pixinguinha e João Pernambuco).

ANDRADE, Mário de. "Gravação Nacional". In: *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/SCCT, 1976, p. 235-237.

FUNDOS /COLEÇÕES MÁRIO DE ANDRADE. ARQUIVO- BIBLIOTECA IEB/USP. Partituras de Alfredo da Rocha Vianna Filho: Dominante- nº 1080; Primeiro nós- nº 1081; Teu ciúme- nº 1082; O bem-te-vi nº 897 (Pixinguinha e João Pernambuco).

8-Pixinguinha na correspondência passiva de Mário de Andrade

Carta de Oneyda Alvarenga, datada de 9 de abril de 1940, endereçada a Mário de Andrade enviando-lhe listas de discos e tecendo observações sobre as mudanças no choro como gênero musical, originalmente puro instrumental, em que ela observa aplicação de choro vocal. Em nota no rodapé da carta, o musicólogo registra sua concordância com Oneyda, fazendo referência à habilidade de Pixinguinha em repopularizar o choro.

Nota MA: De fato tenho um disco instrumental do Pixinguinha (disco) muito posteriormente de novo reproduzido noutro disco Vitor B 34181 (tenho *ad doc*) com canto. É uma repopularização do choro, como sucedeu na repopularização maxixe- samba catira.

Carta de Paulo Ribeiro de Magalhães a Mário de Andrade sobre a difusão de discos de samba no R.G do Sul após a Revolução de 30.

RCA VICTOR BRAZILEIRA INC.

SAMBA no R. G. do Sul, não ia nem a pau. Brigávamos constantemente com os nossos Distribuidores e eles se desculpavam: Não Gostam! Não querem! E não gostavam e não queriam, mesmo. A gente sabia, mas precisava forçar a venda. Os pedidos que vinham além dos discos de selo vermelho (música fina) eram para Tango argentino, Ranchera e Maxixa, tudo gosto de B.Aires. Pois, seu Mário, de repente a gauchada começo a gostar de Samba que é um Deus nos acuda. Mandam pedidos por via aérea e por telegrama. E são pedidos de 300, por ai e com a máxima urgência' FACEIRA é o Samba que está fazendo furor em P. Alegre. Procure ouvir, no Christoph.

Explico: Pixinguinha esteve há tempos em P.

Alegre, com um conjunto orquestral e pespegou Sambas naquela gente, a valer. Era um delírio na plateia. A revolução trouxe quase que o R. G.

inteiro pro Rio e a gauchada voltou cantando Samba e a Cia. Victor está ganhando dinheiro[...].

VIVA O CALÃO DO RIO:

Você largue mão de estar lembrando impostos para os discos. Você não sabe o que está dizendo. Hei de provar que, em muitos discos de 30\$000, fica um lucro de \$140!!!.

P

MA-C-CPMA Nº 389. ALVARENGA, Oneyda. São Paulo, 9 de abril de 1940. Documento em datiloscrito, original e inédito. Nota de Mário de Andrade no verso, em manuscrito. ARQUIVO IEB/USP; cf. Anexos 17 e 18.

MA-C-CPMMA, Nº 4429 MAGALHÃES, Paulo Ribeiro de. Rio de Janeiro, s. m. [1931?] Cópia de datiloscrito. ARQUIVO IEB/USP; cf. Anexo 40.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-1984, Flavia Camargo Toni, 1984-1989-Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB/USP; Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 453-456.

9-Pixinguinha em estudo inacabado sobre Música Popular Brasileira (referência esparsa)

Orquestrinha Brasileira

282 pg. 244 dá a compreensão dum chôro: flauta, violão, cavaquinho e oficleide, como composição orquestral antiga.

Outra composição em 282 pg. 248.

Instrumentos da constituição instrumental
(com um traço rasurando o registro).

Orquestra Cabocla em Catulo Cearense

‘Sertão em Flor’

pg. 215

Saber qual era a constituição instrumental dos 8 batutas.

Nota da Pesquisa: Essas fichas foram identificadas em uma caixa (equivocadamente arquivada com as do *Dicionário Musical Brasileiro*) com inúmeros envelopes em que se percebe a separação das anotações por categorias. No envelope sobrescrito pelo autor com o título **2C Instrumentos** constituído de 53 fichas com anotações bibliográficas e registros de observações diversas sobre o tema, identificamos essa referência à Orquestrinha Brasileira, ao Cabocla (Cabocla de Caxangá) e aos 8 Batutas, grupos em que Pixinguinha atuou juntamente com outros músicos populares da época: Donga, João Pernambuco, e músicas de Catulo da Paixão Cearense. Segundo a Prof^a Flávia Toni, este acervo de notas, ainda em processo de organização e inédito, comporia, possivelmente, um estudo sobre música popular brasileira, não consignado no *Dicionário Musical Brasileiro*, o qual o musicólogo deixou inacabado. ARQUIVO IEB/USP; cf. Anexos 57e 58.

Resenhando, então, o percurso feito, em uma pequena análise dos registros identificados, destacamos inicialmente que, em nota ao prefácio de *Macunaíma* e na construção do Capítulo Macumba, Mário de Andrade não só anuncia os caminhos da criação do capítulo e a configuração rapsódica da obra, mas também suas fontes e as intenções de unificar, pela desgeograficação, elementos da cultura brasileira. Além disso, pontua a estetização literária de suas recolhas, para que não permanecesse documentação seca, isto é, puramente etnográfica. Há marcas do relato de Pixinguinha reelaboradas e integradas a outras fontes e à fantasia pura do autor por todo o capítulo. (Cf. com o quadro comparativo apresentado no quinto acorde desta dissertação). Tomada em comparação com a obra, é possível, assim, identificar nessa nota ao prefácio, a índole dialógica dos elementos apresentados e, como esse mecanismo dialógico do capítulo se articula ao rapsodismo da obra e aos demais capítulos, pela desierarquização literária (os capítulos não são apenas uma justaposição de trechos diversos, como numa bricolagem, pois que se entrelaçam na complexidade da obra). Aqui e nas demais anotações feitas a partir do relato de Pixinguinha, o chorão ogan bexiguento é o informante, fonte etnográfica, fonte do processo de criação do autor e personagem imortalizada na obra. Em 1926, Mário foi assistir a *Tudo Preto*, um espetáculo de revista cuja autoria era de De Chocolat e direção musical de Pixinguinha. Na ocasião o autor já estava envolvido em recolhas de informações sobre cultura popular e pediu a Pixinguinha que relatasse o ritual de macumba. Esse relato, anotado em 7 folhas de caderneta pequena foi reelaborado literariamente no capítulo “Macumba” de *Macunaíma* e posteriormente comporia informações sobre o ritual, nos estudos do musicólogo, que desaguardaria na conferência literária *Música de feitiçaria no Brasil* e na obra homônima organizada e publicada por Oneyda Alvarenga.

Note-se que, nos registros em *Música de feitiçaria no Brasil*, Mário de Andrade refere-se ao chorão como legítima fonte etnográfica que lhe permite, junto com suas recolhas e estudos, teorizar sobre as íntimas relações da música com a feitiçaria nacional e práticas religiosas que desde de tempos remotos encontraram na música seu poder extrafísico, seu poder mágico, sua força hipnótica. Observe-se que o relato do músico e suas criações musicais, ligadas às raízes da tradição afro-brasileira, na macumba carioca e nas efervescências culturais populares surgidas no início do Século XX, no Rio de Janeiro, dão o tom do discurso de Mário de Andrade. Além disso, também em *Ensaio sobre a música brasileira* e, sobretudo, no *Dicionário Musical Brasileiro*, a verve criativa do negro, macumbeiro e flautista virtuose é associada ao “gênio da raça”, aspecto que o credibiliza como informante e estende às suas criações musicais – choros, sambas de partido alto, chulas

raiadas – riquezas de força dionisíaca (dinamogênicas) como parte de um processo expressivo admirável de variações e liberdades rítmicas da música popular, alusivo, inclusive, no discurso do musicólogo, a entidades míticas do universo da música.

Por sua vez, também nas Coleções de Disco e de Partituras, e na crônica “Gravação Nacional” pode-se identificar a “escuta” crítica e atenta de Mário de Andrade à “escuta singular” de Pixinguinha, materializada tanto em suas composições como em seus arranjos e orquestrações. Segundo o musicólogo, “excelências da discografia nacional” pela variações polifônicas, dentro do “caráter nacional”, destacando, assim, a “brasilidade” do músico.

Por fim, as cartas reiteram, também, a importância de Pixinguinha como um autêntico divulgador e sistematizador da “genuína” música popular brasileira. Sobretudo a carta de Oneyda Alvarenga, não só pelo valor das considerações musicais ali registradas, bem como pelo valor sócio-histórico que reveste o documento em que, possivelmente, Mário de Andrade tenha feito o último registro sobre as habilidades do chorão.

Pois é, ao arrematar a pauta desse terceiro acorde, na “afinação” dos discursos que foram continuamente apropriados e reinterpretados pelos intelectuais, pelos artistas populares e pelo público, sobre a formação da cultura nacional, particularmente, da música brasileira, cujas noções como “típico”, “autêntico”, “genuíno”, “folclórico”, “popular”, “tradicional”, “moderno” eram incorporadas ou descartadas pelas práticas dos músicos populares, o que se percebe é que atuação artística de Pixinguinha e dos músicos populares em geral, estava vinculada à receptividade do público –sempre heterogênea –e a de sua demanda pela indústria do entretenimento, sobretudo a indústria fonográfica e o rádio. Esses aspectos deixam claro que a participação dos artistas populares na construção da “identidade brasileira” não estava dissociada de suas condições materiais de existência; a regular esse processo estavam a necessidade de trabalho e inserção social.

Nesse contexto, observa-se na notoriedade de Pixinguinha como compositor, intérprete, arranjador e maestro, uma fase de soluções criativas, atuando principalmente no cerne da indústria fonográfica, aproveitando as brechas existentes no mercado musical brasileiro; fase em que se identificam as inúmeras interações com outras artes, seu diálogo cultural com Mário de Andrade, com outros intelectuais e artistas que o legitimaram e o consagraram como um dos responsáveis pela criação de um “imaginário sonoro” de brasilidade da cultura brasileira. Posteriormente, tem-se a fase de sua “museificação”, notadamente a partir de sua participação mais ativa no programa de rádio do Almirante, *O Pessoal da Velha Guarda*, em que sua atuação passa a ser valorizada por sua relação com o “passado musical brasileiro”, limitando, praticamente, sua participação em homenagens e em

produções comemorativas numa linha de “resgate e preservação” da memória musical popular brasileira.

De todo modo, para além da harmonia, ruídos ou dissonâncias na trajetória de Pixinguinha, o chorão soube, como poucos, protagonizar o processo de decantação dos “gêneros nacionais”, da sonoridade urbana e das efervescências socioculturais de uma época que constituíram o complexo e saboroso sururu na cidade, na primeira metade do Século XX.



*Quarta
acorde*



4-QUARTO ACORDE: O INTELECTUAL E O CHORÃO NA REDE COM MACUNAÍMA: AI, QUE PREGUIÇA!

Macunaíma já é uma tentativa tão audaciosa e tão única [...] os problemas dele são tão complexos apesar dele ser um puro divertimento [...] É aliás de todas as minhas obras a mais sarapantadora..

(Mário de Andrade. *Carta a Alceu Amoroso Lima*, 1928).

4.1-NA CADÊNCIA⁶⁷ CRÍTICA DE *MACUNAÍMA*

Macunaíma é uma das obras mais importantes da literatura brasileira do século XX. O significado geral da obra como síntese de uma reflexão crítica sobre o homem brasileiro a insere como parte fundamental de nossa cultura, potencializando a compreensão da singularidade do Modernismo brasileiro e de seu autor, não só como um dos líderes do movimento, mas como grande teórico da cultura brasileira.

Macunaíma problematiza esteticamente a questão da identidade nacional e seus elementos constituintes: o nacional, o popular, o folclore, o primitivismo do povo brasileiro, com suas raízes étnicas na elaboração de uma cultura brasileira.

Segundo seu próprio criador, *Macunaíma* é “uma sátira mais universal ao homem contemporâneo, principalmente do ponto de vista desta sem-vontade itinerante, dessas noções morais criadas no momento de as realizar, que sinto e vejo também no homem de agora” (ANDRADE, 2000, p. 473).

Na estrutura da obra, as rupturas narrativas de tempo, espaço e composição de personagens; a ruptura linguística, que mescla o culto e o popular, o urbano e regional, o escrito e o oral e as referências folclóricas na expressão (representação) da “fala brasileira”; a sátira sério-cômica e o discurso carnavalesado fazem a própria narrativa – o ato e a maneira de narrar – protagonizar juntamente com o “herói sem nenhum caráter” a grande alegoria da obra. O dinamismo, o humor, as contradições na construção da rapsódia, cujo núcleo, tema⁶⁸ principal, se constrói com a perda e a busca do muiquitã, desdobrando-se em vários núcleos

⁶⁷ Cadência - (s.f.) Procedimento harmônico de encadeamento de acordes para a finalização de uma obra, seção ou frase. Não tecnicamente, cadência é empregada no sentido geral de movimento. (ANDRADE, *Dicionário Musical Brasileiro*, 1989, p. 79).

⁶⁸ Tema - Relaciona-se aqui ao sentido corrente, ampliado de seu sentido musical, qual seja: uma melodia ou conjunto melódico (núcleo temático) sobre a qual o artista cria variações, mantendo a ideia básica.

temáticos, variações⁶⁹ simbolicamente narradas em microestórias, com variedades de motivos populares, ainda estimulam e incitam polêmicas, renovam interpretações e análises num contínuo e permanente diálogo de uma obra de arte aberta.⁷⁰

A fortuna crítica de *Macunaíma*, desde as mais consagradas, como *Roteiro de Macunaíma*, de Cavalcanti Proença (1956)⁷¹; *Intertexto: escrita rapsódica - ensaio de leitura produtora*, de Mário Chamie (1970)⁷²; *Morfologia de Macunaíma*, de Haroldo de Campos (1973)⁷³; *Macunaíma: a margem e o texto*, de Telê Ancona Lopez (1974)⁷⁴; *Macunaíma: ruptura e tradição*, de Suzana Camargo (1977)⁷⁵; *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*, de Gilda de Mello e Souza (1979)⁷⁶; a edição crítica de Telê Ancona Lopez (1978) e as duas edições posteriores (1988 e 1996)⁷⁷, até outras apreciações críticas e estudos esparsos sobre a obra ou parte dela, de menor recepção/repercussão na crítica literária, ao constituírem enfoques analítico-interpretativos distintos, mas muitas vezes complementares, referendam a composição de uma “rapsódia crítica e polifônica”, a partir da rapsódia original e ratificam o potencial e a índole dialógica da obra.

Com efeito, as vozes da diversidade como constituintes de um vasto universo sociocultural em constante transformação multiplicam-se nas que o representam, um universo social como um diálogo sem fim, no qual vozes do passado se cruzam com as do presente e se propagam no futuro. Ocorre assim um fenômeno marcante: a multiplicidade de enfoques. Contribuem para essa pluralidade não só a diversidade da produção de Mário de Andrade, mas também a riqueza do elemento estético, a valorização da pesquisa e a abrangência do campo de leitura do autor. Nesse sentido, o discurso polifônico (o da obra em questão e o de sua crítica interpretativa) é um discurso em aberto, um discurso de questões não resolvidas. E

⁶⁹ Variação-(s.f.) “O princípio da variação, consiste em repetir a melodia dada, a cada repetição, ou mais elementos constitutivos dela, de forma que apresentando uma fisionomia nova, ela permaneça sempre reconhecível na sua personalidade.” (ANDRADE, *Dicionário Musical Brasileiro*, 1989, p. 550; cf. tb. *Pequena História da música*, 1987, p. 104).

⁷⁰ Obra de arte aberta - Refere-se às formulações teóricas de Umberto Eco “[...] cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal.” (*Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.p.64.)

⁷¹ PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

⁷² CHAMIE, Mário. *Intertexto: escrita rapsódica- ensaio de leitura produtora*. São Paulo: Ed. Praxis, 1970.

⁷³ CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia de Macunaíma*. 2ªed. Ed. Ilustrada, São Paulo: Perspectiva, 2008.

⁷⁴ LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: HUCITEC, Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, 1974.

⁷⁵ CAMARGO, Suzana. *Macunaíma: ruptura e tradição*. São Paulo: Massao Ohno/ João Farkas Editores, 1977.

⁷⁶ SOUZA, Gilda de Mello. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

⁷⁷ ANDRADE, Mário. *Macunaíma- o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica. LOPEZ, Telê Porto Ancona, coordenadora, 2ª d. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

nos parece que bem cabe a *Macunaíma*, ao seu processo de criação, à sua recepção através dos tempos e ao seu sentido profundo para a cultura brasileira, o que registra Bakhtin a respeito do fenômeno literário das grandes obras:

Não se pode estudar a literatura isolada de toda a cultura de uma época, é ainda mais nocivo fechar o fenômeno literário apenas na época de sua criação, em sua chamada atualidade [...]. Tememos nos afastar no tempo para longe do fenômeno em estudo. Entretanto, uma obra remonta com suas raízes a um passado distante. As grandes obras da literatura são preparadas por séculos; na época de sua criação colhem-se apenas os frutos maduros do longo e complexo processo de amadurecimento. Quando tentamos interpretar e explicar uma obra apenas a partir das condições de sua época, apenas das condições de sua época mais próxima, nunca penetramos nas profundezas dos seus sentidos. O fechamento em uma época não permite compreender a futura vida da obra nos séculos subsequentes; essa vida se apresenta como um paradoxo qualquer. As obras dissolvem as fronteiras de sua época, vivem nos séculos, isto é, no *grande tempo* e além disso levam frequentemente (as grandes obras, sempre) uma vida mais intensa e plena que em sua atualidade. [...] Entretanto uma obra não pode viver nos séculos futuros se não reúne em si, de certo modo, os séculos passados. Se ela nascesse toda e integralmente hoje (isto é, em sua atualidade) não desse continuidade ao passado e não mantivesse com ele um vínculo substancial, não poderia viver no futuro. Tudo o que pertence apenas ao presente morre juntamente com ele. (BAKHTIN, 2010, p. 362-363).

Segundo Telê Ancona Lopez, *Macunaíma* é uma fusão de “romance popular”, de “rapsódia” e de “poema herói-cômico”:

É um romance popular porque faz viver um herói popular como centro dos episódios e das peripécias da obra; uma rapsódia, por que espelha a ética e a psicologia nacional no passado e no presente; é um poema malazariano porque satiriza a sociedade através da personagem procurando dar um rimo narrativo poético: espontaneidade nas palavras, conceituações através de imagens, universo mitológico, dinamismo musical nas enumerações, nas descrições. É um marco no Modernismo como prosa experimental. (LOPEZ, 1974, p. 9).

Na construção da rapsódia, Mário de Andrade, através da expressão do sentimento nacional, explicita duas de suas teses para auxiliar sua criação literária: o primitivismo do povo brasileiro e a legitimidade estética da cultura /literatura popular e oral. Teses que se aplicam em sentido mais amplo a outros campos da arte, como por exemplo, à música.

Assim, para compreender *Macunaíma* seria importante considerar duas motivações fortes que se converteram em molas da composição: a de narrar, que é lúdica e estética; a de

interpretar, que é histórica e ideológica, como tão bem explicita Alfredo Bosi em seu ensaio: “Situação de Macunaíma”:

- (a) por um lado, o desejo de cantar e contar episódios em torno de uma figura lendária que o fascinara pelos mais diversos motivos e que trazia em si os atributos do *herói*, entendido no senso mais lato possível de um ser entre humano e mítico, que desempenha certos papéis, vai em busca de um bem essencial, arrosta perigos, sofre mudanças extraordinárias, enfim vence ou malogra...; para tanto é necessário compor “as frases e os casos”;
 - (b) por outro lado, o desejo não menos imperioso de pensar o povo brasileiro, *nossa gente*, percorrendo as trilhas cruzadas ou superpostas da sua existência selvagem, colonial e moderna, à procura de uma identidade que, de tão plural que é, beira a surpresa e a indeterminação; daí ser o herói sem nenhum caráter.
- [...] São dois projetos que se chamam e se interpenetram, mas cada um tem suas exigências próprias e seus modos de aparecer na rapsódia. E a sua combinação será responsável por uma riqueza de formas e significados que ainda hoje desafia a crítica (BOSI *In*: LOPEZ, 1996, p. 171-172).

Percorrendo os estudos consagrados que trouxeram contribuições para a leitura, análise e interpretação de *Macunaíma*, podemos identificar, em termos gerais, duas linhas divergentes, mas complementares de análises: a que se fixa basicamente na análise estrutural da rapsódia, no estabelecimento das fontes e o no processo de criação do autor - o lendário e as mitologias indígenas, as tradições e as credices populares, a poesia e narrativa popular – o material linguístico, cotejados na bibliografia pesquisada pelo autor e em suas anotações e coletas de dados diversos, reconstruindo o itinerário criador na elaboração do universo ficcional da obra, incluindo-se nesse campo de análise as de interpretação morfológica do livro; a que retoma algum ponto já abordado em estudos anteriores, de forma crítica ou complementar, mas que se fixa em nova perspectiva para interpretação do texto fundada em pressupostos teóricos de análise intertextual, de inspiração russa (Bakhtin) ou francesa (Kristeva), aliando a análise do discurso à caracterização da obra como dialógica (ou polifônica) e carnalizada, incluindo-se nesse campo as análises que referendam a interação da literatura com outras artes ou áreas do conhecimento.

Em nossa perspectiva, interessa-nos, sobretudo, o diálogo interartístico e polifônico que a obra e seu autor estabeleceram com a cultura em sentido geral e, em particular, com a cultura popular brasileira. Interessa-nos identificar, nas fronteiras dos estudos citados, alguns elementos para a articulação do sentido da obra, as relações intrínsecas entre o *tema* principal e suas *variações* e as relações extrínsecas, isto é, as marcas socioculturais que tornem mais “audíveis” as vozes de outros atores sociais que a ela se vinculam e que, o mais das vezes, são apenas mencionados pela crítica. Isto significa privilegiar, ou seja, trazer para o centro da

análise o diálogo interartes no seu aspecto mais amplo: a polifonia cultural colhida nas relações entre o texto literário, a música e a representação dos artistas na/para a cultura brasileira, enquanto prática sociossimbólica num contexto historicamente determinado.

Desse modo, optamos por um recorte analítico-interpretativo do capítulo “Macumba” como um dos microcosmos simbólicos que compõe a rapsódia *Macunaíma*, estabelecendo as relações entre as fontes, o processo de criação, o contexto sócio-histórico e a elaboração estética dialógica entre literatura e música que, dentre outros elementos, resultaram da aproximação entre Mário de Andrade e Pixinguinha, objeto desse estudo. E a partir dessa matriz rapsódica, ancorados numa “escuta aberta” a outros possíveis sentidos, pretendemos ampliar a análise do papel artístico e sócio-histórico do intelectual e do músico, como articuladores e disseminadores de um ideário de cultura brasileira.

4.2. CAVALCANTI PROENÇA: ROTEIRO CRÍTICO DE *MACUNAÍMA*

Fazendo um sintético percurso pelos estudos citados e a forma como registram, analisam ou omitem o referido capítulo, transposição literária do diálogo entre o intelectual e o chorão - “o ogã bexiguento, fadista de profissão”- e de outras fontes colhidas na pajelança paraense às quais o autor juntou “elementos de fantasia pura”, temos a registrar:

O *Roteiro de Macunaíma*, de Manuel Cavalcanti Proença, fonte inesgotável de informações para a compreensão de *Macunaíma* e a produção de Mário de Andrade, parte da origem da composição da obra e chega até a sua evolução. Desvendando as fontes da rapsódia, em estudo pioneiro, estabelece os vínculos de autores e obras ligados à construção de *Macunaíma*, mostrando-nos que a síntese do protagonista e da espinha dorsal da obra decorre, fundamentalmente, da fusão oferecida pelo lendário de Teodor Koch-Grüberg, etnólogo alemão, em *Vom Roraima zum Orinoco*. Tratando do problema da linguagem, Proença arrola e comenta o vocabulário regional, as frases feitas, os provérbios, os recursos linguísticos; comenta cada capítulo da obra e apresenta um glossário, onde elenca termos, expressões e vocabulário referentes à flora, à fauna ao lendário, à localização geográfica e aos informes sobre personagens citados na obra. Estabelece, ainda, as relações da obra com os demais textos afins da literatura brasileira, como *Iracema*, de José de Alencar.

No *Roteiro*, o autor apresenta, também, um estudo analítico de cada capítulo. No estudo sobre o Capítulo “Macumba”, assim como nos demais, apresenta o argumento (ideia-síntese do capítulo) e o comentário do autor, acrescido de explicações a respeito de expressões

e suas fontes, informações pertinentes à narrativa e remissões ao glossário; entretanto, prioriza os aspectos linguísticos na composição da narrativa.

Quanto à fonte, Proença faz o seguinte registro:

O material deste capítulo é quase todo de experiência própria de Mário de Andrade ou de informação que obteve do sujeito “bexiguento e fadista de profissão”.

Manuel Bandeira nos esclareceu a respeito do nome de pessoas que figuram no capítulo. A identificação está no glossário.

Sobre Macumba, Mário de Andrade escreveu em prefácio:

“Basta ver a macumba carioca, desgeografizada com cuidado, com os elementos dos candomblés baianos e das pajelanças paraenses. Os orixás negros como Obatalá, ao lado do Satanaz católico, etc. Com elementos dos estudos já publicados, elementos colhidos por mim dum ogã carioca “bexiguento e fadista de profissão” e dum conhecedor de pajelança, construí o capítulo a que ainda ajuntei elementos de fantasia pura”. (PROENÇA, 1987, p. 167).

Remetendo-nos ao glossário e identificando todas as expressões e informações relativas ao capítulo, encontramos um registro que aponta para uma indefinição da fonte:

Olelê Rui Barbosa (VII, 6) – Não conseguimos identificar este personagem. Parece tratar-se do informante de quem Mário de Andrade fala no prefácio que escreveu para *Macunaíma*. (PROENÇA, 1986, p. 285).

Ainda no glossário, além de esclarecimentos quanto aos inúmeros vocábulos da cena do ritual, há informações referentes às personagens e à descrição de suas funções na macumba, do qual destacamos:

EXU (VII, 3) – Divindade secundária, representante das potências contrárias ao homem. (PROENÇA, 1986, p. 263).

OGÃ (VII, 6) – Ou agã. Os ogãs são pessoas que protegem os locais onde se realizam as macumbas, membros protetores dos terreiros. (PROENÇA, 1986, p. 285).

OGUM (VII, 6) – Um dos orixás mais populares entre os negros da Bahia e do Distrito Federal. É a divindade secundária das lutas e das guerras. (PROENÇA, 1986, p. 285).

TIA CIATA (VII, 4) – figura de mãe-de-santo que aparece, também, no poema ‘Mangue’ de Manuel Bandeira (*Poesia Completa*) e que realmente existiu e teve zungu na antiga Praça 11. (PROENÇA, 1986 p. 302).

A falta de identificação sobre o informante de Mário de Andrade se justifica, pois, quando da elaboração e publicação do *Roteiro*, em 1956, não se conheciam, ainda, os dados

sobre o relato de Pixinguinha como parte do processo de criação da obra, fato só revelado posteriormente em função de outros estudos, e confirmado nos manuscritos do arquivo do autor, sob a guarda no IEB/USP. Quanto às demais questões, neste capítulo, o autor não analisa as relações dos elementos identificados; prioriza o registro descritivo à luz da bibliografia consultada.

Sem dúvida a pesquisa, além de abrir caminhos para outros importantes trabalhos de investigação, tem o mérito de ter estabelecido as fontes de *Macunaíma* – o lendário e as mitologias indígenas, as tradições e as crendices populares, a poesia e a narrativa popular, o material linguístico – e de ter reorganizado os dados, preservando a valiosa contribuição de Mário de Andrade.

4.3-MÁRIO CHAMIE: UMA LEITURA FUNCIONALISTA DE *MACUNAÍMA*

Em *Intertexto: escrita rapsódica – ensaio de leitura produtora*, de Mário Chamie, temos um estudo que discute o problema do gênero da obra literária como rapsódia e o exercício de leitura instigado pelo texto. Aliando pressupostos de Bakhtin e Propp, o autor aplica-os na interpretação de *Macunaíma*, *Serafim Ponte Grande* e *Madame Pommery*.

No que se refere a *Macunaíma*, pela natureza do enfoque, Mário Chamie reduz a aplicação de intertexto à análise predominantemente esquemática e formalista. Tomando como eixo modelar o Capítulo I, fixando-se nas relações tópicas das “incidências de grandezas principais e acessórias” de Propp, o estudioso busca, no corpo do texto e no universo de suas conexões implícitas, os elementos componentes e os níveis de realização da estrutura e da linguagem de seu pronunciamento, deixando à margem as relações polifônicas da linguagem do texto literário enquanto produção sociossimbólica da cultura.

A partir então desse “eixo modelar” (Capítulo I), Chamie demonstra que o tipo de arquétipo significante da rapsódia é peculiar, porque, ao invés de se configurar num modelo universal, para se desdobrar em ações ou variáveis particulares, ao contrário, configura-se em um modelo particular que, pela somatória das ações que desencadeia, gera variáveis universais. Assim, configurando a questão, fixa-lhe as grandezas constantes e a soma das grandezas variáveis e, ao mesmo tempo, procede a um estudo das inter-relações entre a unidade significante e a multiplicidade significativa de toda a obra. Para ele o capítulo oferece plenas condições para o trabalho classificatório, permitindo a ampliação das funções da tabela

de Propp e a elaboração de um sistema geral de valores e ações no qual *Macunaíma* pode oferecer ricas possibilidades.

Para tanto, entendendo que no capítulo pode-se identificar o signo da condensação do sistema geral, o conceito básico de valores que o livro sustenta, estabelece as sete “grandezas constantes”: três grandezas principais que se distinguem pelo seu poder determinante e direto de ações: *o sexo, a preguiça e o dinheiro*; três grandezas acessórias que se distinguem pelo seu caráter secundário de determinação indireta de ações: *negaça, parasitismo e superstição /magia*; e aquela que seria a quarta (*a origem*) do levantamento, que é, a rigor, a *marca-fonte* de todas, em conjunto. Nesse “esquema” básico, aplica as tabelas de grau de importância, por *nomenclatura* e por *implicação*, identificando o que chama “de quadros justapostos que compõem o corpo morfológico da rede entretecida por Mário de Andrade”. (CHAMIE, 1970, p 69-71).

Nesse estudo, o capítulo “Macumba” recebe tratamento de “grandeza acessória” em inter-relação *parasitismo*: “inoperante para se vingar do Gigante, o herói se socorre da via cômoda e indireta da macumba. O herói pediu uma terrível surra para Paimã e foi atendido” (CHAMIE, 1970, p. 484) e *magia /superstição*: “o episódio global do capítulo” (CHAMIE, 1970, p. 484), identificadas no desencadeamento das ações do herói, reflexos de sua *índole* originária de nenhum caráter.

O crítico adota, assim, um procedimento de análise que opera no nível da estrutura, com enfoque funcionalista entre as relações semânticas e morfossintáticas no desenvolvimento da narrativa, para criar campos de significados, isto é, de “grandezas principais e acessórias”, que se interligam na rapsódia.

4.4-HAROLDO DE CAMPOS: UM PARADIGMA PROPIANO EM *MACUNAÍMA*

Em *Morfologia de Macunaíma*, Haroldo de Campos procura analisar a narrativa aplicando, também, o método fabular de Propp⁷⁸, buscando compreender a lógica estrutural da obra na semiologia da narrativa. Nesse estudo, o autor demonstra que a rapsódia marioandradiana é um texto meticulosamente estruturado, questionando seu rótulo de “obra caótica e malograda”.

⁷⁸ Trata-se de Vladimir Propp, folclorista russo, integrante do chamado “formalismo russo”. Em 1928, publica *Morfológuia Skazki* (Morfologia da Fábula), obra com a qual Haroldo de Campos propõe um paralelo na análise de *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

Em síntese, à luz do método de análise que adota, o autor apresenta uma configuração de *Macunaíma* em que a superfábula mariondradiana é construída sobre um material afim ao conto de magia russo. Assim, para ele, o núcleo articulatório da rapsódia brasileira se põe entre a perda da muiiraquitã (amuleto) e o seu resgate pelo herói, Macunaíma, vítima da “perda” ou dano através da competição com um antagonista, o gigante Paiamã Venceslau Pietro Pietra. Este miolo estrutural, esta grande “sintagmática”, segundo o autor, coincide em substância com a ação propriamente dita do esquema do conto de magia, que se abre com um dano e atinge seu ponto culminante com a remoção do malfeito ou da falta (funções do elenco de Propp) e, no caso de *Macunaíma*, outra repetição do dano, quando o herói perde outra vez o muiiraquitã, por artes de um novo antagonista, Vei a Sol. Essa nova perda, não tendo reparação específica, leva ao epílogo: subida ao céu e metamorfose do herói. (CAMPOS, 2008, p. 32).

Na análise empreendida por Haroldo de Campos, “Macumba” figura na tabulação proppiana aplicada à rapsódia como parte do “sintagma disjuntivo”⁷⁹, mencionado na função de retorno: um desvio no traçado de busca do muiiraquitã, que se destaca como o “grande sintagma de base.” Embora registre a importância funcional desses deslocamentos para o agenciamento da fábula, a relação do ritual como microestória de um “sintagma fabular modelo” não é explorado na análise. Assim, o real e o fantástico, na ordem do imaginário, fundidos num plano só como o da ida de Macunaíma à macumba e sua atuação no ritual; a representação simbólica dos personagens que “dinamogenizam” a ação, como diria Mário de Andrade, fazendo a conexão entre o profano e o sagrado: Ogã, Tia Ciata, Polaca; a intervenção de Exu para atingir Paimã, o recurso de nivelamento social entre os participantes da macumba, reduzem-se apenas a uma curiosa digressão para causar o efeito de “retardamento épico” da narrativa. (CAMPOS, 2008, p. 195-197).

Efetivamente, *Morfologia de Macunaíma* é um estudo relevante para a leitura da obra; no entanto, predominantemente formalista no sentido de enquadrá-la no paradigma teórico-proppiano, constitui “uma leitura unívoca, que rejeita os desvios da norma, para fazer a obra de arte caber à força no modelo”, como bem afirma Gilda de Mello e Souza⁸⁰ em seus estudos posteriores.

⁷⁹Os “sintagmas disjuntivos” (partidas e retornos, fugas, viagens e retorna viagens) constituem elementos digressivos acessórios, como um recurso estético de retardo épico. Segundo Haroldo de Campos, “Essas deslocamentos são funcionalmente necessários ao agenciamento da fábula. Sua multiplicação no *Macunaíma* se deve ainda ao caráter compósito do livro, à pulverização do enredo em microestórias, que recobrem e retardam o “grande sintagma de base”. (Op. cit. p. 195).

⁸⁰Op. cit. p. 51.

4.5-TELÊ ANCONA LOPEZ: DAS MARGENS À EDIÇÃO CRÍTICA DE *MACUNAÍMA*

O estudo de Telê Ancona Lopez, *Macunaíma: a margem e o texto*, explora predominantemente, a partir do levantamento das anotações descobertas em um esquema de notas marginais de Mário de Andrade, encontradas no segundo volume da obra *Vom Roraima zum Orinco*⁸¹, as cartas, os exemplares-de-trabalho, as demais obras de Mário de Andrade, as obras lidas pelo autor e suas fichas bibliográficas. Neste estudo, Telê Ancona Lopez prioriza o levantamento das marginálias de obras e da documentação que desaguaram na rapsódia, cotejando, especialmente, a do etnógrafo alemão Theodor Koch, em cuja obra Mário de Andrade encontrou o maior número de motivos colhidos nas lendas que fornece o tema central, a que se agregam, como temas secundários, elementos de outras fontes. O estudo não explora o capítulo “Macumba”, nem as anotações do relato como fonte; apenas cita-o como uma das formas de o autor desgeografizar a narrativa, isto é, misturar elementos dos rituais de pajelanças paraenses, candomblés baianos e macumbas cariocas, apresentando o registro da nota ao prefácio escrito por Mário de Andrade.

Posteriormente, na Edição Crítica de *Macunaíma – herói sem nenhum caráter*, sobretudo na última edição de 1996 por ela coordenada, Telê Ancona Lopez incorpora procedimentos da crítica genética; amplia seu trabalho de estabelecimento de fontes das edições críticas anteriores; reúne estudos de diversos enfoques sobre a rapsódia; levanta exaustivamente as referências documentais em livros, ensaios, artigos em periódicos, citações, entrevistas, correspondências; e faz um registro cronológico dos eventos relacionados à obra e ao seu autor. Além disso, documenta e enriquece o estudo das relações entre Mário de Andrade e *Macunaíma*, acrescido de novas pesquisas realizadas no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, na organização dos manuscritos do autor e de sua correspondência no Arquivo IEB/USP.

Nesse estudo crítico identificamos referências ao capítulo “Macumba”. No ensaio de abertura, *Nos caminhos do texto*, Telê Ancona Lopez faz um percurso genético cotejando documentos – manuscritos cartas, anotações marginais em livros de autores lidos por Mário de Andrade:

As notas do autor/ leitor acoplado, ao texto impresso de outrem, um texto seu que surge, [...] para concretizar a criação que teve início [...]. O livro é o espaço do encontro consigo próprio no texto de outro.[...] O exemplar de um

⁸¹Segundo volume da obra de Teodor Koch-Grüberg, etnólogo alemão, presente na estante do autor.

livro, assim anotado goza, pois, da dupla natureza de livro e manuscrito (LOPEZ, 1996, XXVI).

Esse procedimento se estende aos exemplares-de-trabalho do autor: exemplar de edições de suas obras, no qual Mário fazia correções gráficas, inserções de leituras, bibliografias, refusão de textos, com vistas a edições posteriores.

Para a apresentação do percurso da escrita e o estabelecimento do texto para esta edição genética e crítica, a pesquisadora moveu-se em torno de cinco lições de texto integral, lições principais, e de seis outras, parciais e complementares.

Na lição de texto integral em que compara os procedimentos do autor em edições impressas e manuscritos, refere-se ao capítulo VII, informando sobre acréscimos e correções no exemplar- de- trabalho ou exemplar da primeira edição de *Macunaíma*. Ali identifica:

O ato de copiar dos livros e fichas teria transportado, minuciosamente, para o “exemplar de trabalho”, a maior parte dos acréscimos planejados. A correção, porém não se desincumbe a contento no capítulo VII “Macumba”, p.94, onde a palavra “babalaô” (do iorubano babalawo, segundo Artur Ramos) sai “balala-ó” com dois “ls” e hífen, esse talvez por força da divisão silábica em mudança de linha, no datiloscrito levado para a tipografia”. (LOPEZ, 1996, p. XXXIX).

No transcurso dessa explicação, indica outras informações referentes ao capítulo, que transcrevemos a seguir:

O capítulo , quando adiantado no *Diário Nacional*, ostenta “babalaô” sem engano. Em suas fontes bibliográficas conhecidas sobre as religiões brasileiras - pois a macumba em Macunaíma mistura elementos em síncrese de disparatada invenção - o autor não absorve essa grafia. João do Rio, *n’As religiões do Rio* (ed. 1906) volume com notas marginais, Xavier Marques, quer no capítulo “O Candomblé”, excerto cujo título Mário sublinha, lido nas p. 8 a 15 por ele destacadas do nº 1, de agosto de 1919, da *Revista da América Latina*, quer no romance “O feiticeiro” de 1922, Nina Rodrigues ou Manoel Querino não lhe garantem essa forma. Muito menos a fonte oral. Segundo a lembrança de Antonio Bento, o rito da casa de Tia Ciata chegou à rapsódia via Pixinguinha, o compositor carioca, “ogã bexiguento e fadista de profissão” imune, sem dúvida à “ gralha” que foge à revisão de Mário e passa despercebida em sucessivas edições.(LOPEZ, 1996, p. XL; grifo nosso).

Levanta, ainda, no percurso da escrita de *Macunaíma*, algumas fontes em que o autor se fundamenta, segundo ela, em “síncrese de disparatada invenção” da macumba carioca. Também identifica os registros das diferenças que se estabelecem entre o texto no livro e nos

excertos em versões dos capítulos IV, VII, e I, publicadas em periódicos, antes da primeira edição do livro, respectivamente sob os títulos “O caso da cascata” (fragmento), em novembro de 1927, na *Verde*, de Cataguases, “Macunaíma”⁸² (integral), em 4 de junho 1928, no *Diário Nacional*, e “Entradas de Macunaíma” (primeiras sequências), também em 1928, no nº 2 da *Revista Antropofágica*. Menciona, ainda, Pixinguinha como fonte oral para a criação do capítulo, ao qual não atribui o desvio gráfico da palavra “babalaô” (LOPEZ, 1996, p. XXXII).

As referências a essas publicações dos capítulos em periódicos constam, ainda, na Cronologia e na Bibliografia Unificada dos Colaboradores desta edição crítica.

Este estudo, possivelmente em virtude da profusão de dados a relacionar com a extensa documentação, apenas menciona o encontro entre Mário de Andrade e Pixinguinha, lembrado por Antônio Bento. As anotações do relato oral nas “sete folhas de caderneta pequena”- registradas por Mário, como fonte do processo de criação - não são relacionadas com o texto do capítulo, nem são acolhidas como dados significativos na Cronologia de obras, em que a autora menciona eventos e ações circunstanciadas.

A essa altura, ainda que não se tenham esgotado os estudos críticos nos quais nos propusemos verificar a presença ou a omissão de análises do capítulo “Macumba”, uma questão já inquieta e se impõe: Qual a importância histórica do encontro entre Mário de Andrade e Pixinguinha e do relato do músico para os estudos críticos da obra? Considerando a representação sociocultural dos artistas no contexto literário e musical da época, que implicações teria esse diálogo interpessoal e cultural para a literatura e a cultura brasileira?

A partir dos estudos até então apresentados e que consideram a obra como uma rapsódia, poder-se-ia identificar, desde já, uma *relativização* na exploração de algumas marcas socioculturais e estéticas importantes, como esse encontro entre Mário e Pixinguinha, e outras figuras representativas do contexto sociocultural da época, em detrimento de uma *hierarquização* de núcleos narrativos mais abundantes em elementos de análise.

4.6- SUZANA CAMARGO: SÁTIRA MENIPEIA E POLIFONIA EM *MACUNAÍMA*

Retomando o percurso proposto, então, identificamos que Suzana Camargo, em *Macunaíma: ruptura e tradição*, apresenta um estudo em dois eixos dicotômicos, mas não excludentes, que procura mostrar como *Macunaíma*, por um lado, rompe com o sistema literário vigente e, por outro, conserva elementos da tradição literária. Além disso, a autora

⁸² No *Diário Nacional*, o excerto publicado do capítulo VII tem o nome trocado de “Macumba” para “Macunaíma” e, diferentemente dos outros dois excertos, é publicado integralmente.

procura explicitar, também, as concepções de Mário de Andrade sobre a realidade social brasileira e as suas propostas de mudança.

Para tanto, expõe seu estudo em três partes. Primeiramente, apresenta uma análise “Sobre o gênero” e tece considerações teóricas sobre *o carnaval e carnavalização literária, a polifonia e a sátira menipeia*, categorias de Bakhtin. Em seguida, apresenta as catorze características essenciais da sátira menipeia, assinaladas pelo teórico, estabelecendo suas relações com *Macunaíma*. E, finalmente, introduz uma leitura intertextual de Mário de Andrade e Rabelais. Como suportes teórico-metodológicos, conjuga os pressupostos bakhtinianos da sátira menipeia, polifonia e carnavalização com o intertexto representado por *L'oeuvre de François Rabalais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, de M. Bakhtin e por *Macunaíma*, de Mário de Andrade. (CAMARGO, 1977, p. 13-14).

Para a autora, *Macunaíma* se legitima por apresentar uma abordagem do gênero romance, compreendido fora dos esquemas legados do realismo psicológico do século XIX. Nesse sentido, considera que as concepções de Bakhtin sobre sátira menipeia e carnavalização abrem caminhos fecundos de análise para a abordagem do “herói sem nenhum caráter” e de seu mundo expressos num gênero de “rapsódia”. Assim, para a autora, Mário de Andrade erigiu seu romance sobre a tradição cômica popular da praça pública, ligando fontes populares que determinaram não apenas a escolha de seus personagens e um certo sistema de imagens, mas também sua concepção artística.

Percorrendo o estudo feito, observamos referências ao Capítulo “Macumba”, tomado como exemplo de polifonia, de carnavalização, de sátira menipeia, cujas catorze características essenciais, descritas por Bakhtin, no transcorrer da obra, inscrevem *Macunaíma* nesse gênero.

Mário de Andrade chama de “polifonia poética”⁸³ a superposição de ideias transportadas para a ordem artística; isto é, a simultaneidade conduz à polifonia. Segundo a autora, no capítulo VII, a polifonia se realiza através da simultaneidade das diversas profissões e classes sociais se acotovelando num terreiro de macumba, obtido por um processo desierarquizante. (CAMARGO, 1977, p. 22).

Considera, ainda, nesse aspecto, que *Macunaíma* absorve a estrutura do carnaval como “composição dialógica”, onde a “posição última do autor” se confronta com a posição do personagem, onde se confundem vozes dos sujeitos da enunciação e do enunciado. E registra

⁸³ Em *Pauliceia Desvairada* Mário de Andrade formula a conceituação de “polifonia poética” para explicar o efeito da simultaneidade de ideias (palavras e frases) na poesia, termo que toma da teoria musical por analogia das relações entre melodia e harmonia no efeito polifônico musical (*Poesias Completas*, s/d, p. 28-30; C.f. também em *A escrava que não é Isaura*, 2010, p. 83-84).

na “Macumba” o momento em que o herói é interrogado por Exu, sendo o episódio uma boa mostra do que seja polifonia: um diálogo travado entre os personagens, entre estes e o autor e entre o autor e sua consciência. (CAMARGO, 1977, p. 23)

A autora retoma, ainda, os pressupostos de Bakhtin, que aponta as origens da sátira menipeia a partir da decomposição do *diálogo socrático*. A *sátira menipeia* seria um gênero dialógico pertencente ao gênero sério-cômico, da qual surge a literatura carnavalesca, oriunda de alguns aspectos do folclore carnavalesco antigo ou medieval. No gênero sério-cômico tem-se a transformação do tempo-valor na elaboração da imagem artística; sua relação com a tradição é crítica e cínica. Há pluralidade intencional de estilos e vozes. Mistura o sublime e o vulgar, o cômico e o sério. Os heróis e os mitos, exageradamente modernizados, apresentam-se num plano de atualidade inacabada. (CAMARGO, 1977, p.24).

Nesse sentido, a autora retoma as catorze *características essenciais da sátira menipeia*, assinaladas por Bakhtin, identificando-as na abordagem de *Macunaíma*.

Dentre elas, relaciona ao capítulo “Macumba” “a presença constante do elemento cômico, mais forte ou mais reduzido”, registrando:

O elemento cômico flutua na menipeia para mais ou para menos [...] O efeito cômico é obtido através de recursos retóricos e estilísticos: a blague, a sátira, a paródia, a conotação sexual e coprolálica dos vocábulos e recursos de pontuação, principalmente o ponto de exclamação: ‘empregados públicos! Muitos empregados públicos!’; o sincretismo, a enumeração e contrastes [...] que constituem o caráter carnavalesco (devido a seu procedimento desieraquizante) específico do elemento cômico. (CAMARGO, 1977, p. 35).

Em outro exemplo de registro cômico no capítulo, a autora assinala o viés crítico na comicidade obtida através do sincretismo de religiões – a macumba e o catolicismo, conduzindo à sátira dos brasileiros de todas as camadas sociais que, por via das dúvidas, frequentam missa e terreiro:

Vai um rapaz filho de Ochum, falavam filho de Nossa Senhora da Conceição cuja Macumba era dezembro, distribuiu uma vela acesa pra cada um dos marinheiros [...] (ANDRADE, *apud* CAMARGO, 1977, p. 36).

As demais características da sátira menipeia relacionadas pela autora são analisadas em outros capítulos da obra, especialmente nas “Cartas prá Icamíabas”.

Concluindo sua abordagem de *Macunaíma*, a autora faz uma interessante análise intertextual entre Mário de Andrade e Rabelais, fundamentando-a no pressuposto bakhtiniano da paródia e de sua concepção mais ampla como diálogo intertextual. Nesse sentido,

considera que Mário de Andrade realizou a incursão profunda nas regiões da obra cômica popular, através da qual pôde conhecer Rabelais, captando-lhe muito bem as imagens do “realismo grotesco” através do diálogo intertextual, usando como eixo de articulação com a obra do autor francês a paródia de seus procedimentos efabulatório e estilístico e a tradição da praça pública, aí compreendido o carnaval. (CAMARGO, 1977, p.71).

Na rica exploração que a autora empreende dessa intertextualidade, o Capítulo “Macumba” se destaca pelos procedimentos parodísticos diversos. A figura de Exu, por exemplo, se assimila à figuração do diabo que, segundo Bakhtin, “representa o baixo material e o corporal, dá morte e regenera, sendo uma figura obrigatória do carnaval”. (BAKHTIN, *apud* CAMARGO, 1977, p.95).

A macumba está ligada à imagem do diabo, Exu. Em *Macunaíma*, ela está ligada às *diabladas* da Idade Média, através da figura de Piaimã, não cedendo o muiraquitã. A farsa de Piaimã não tem o caráter trágico; o gigante não morre realmente como Tappecoue, da farsa de Villon, mas é surrado à distância através do corpo da “polaca”, que desempenha o papel de boneca usada nos feitiços, espetada de alfinete nas partes do corpo onde se quer ferir o inimigo. (CAMARGO, 1977, p. 96).

Outro procedimento da paródia identificado pela autora, em *Macunaíma*, refere-se às imagens do banquete intimamente ligadas à do corpo. Elas estão presentes na realização essencial de todo ato cômico, associadas às imagens da festa popular. Comer e beber são um das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. Relacionam-se assim *Macunaíma* e a paródia de Rabelais do simpósio greco-latino, em que o autor francês mistura diversas classes sociais, dentro da rígida hierarquia da época, confraternizando-se diante de uma mesa de banquete: monges, soldados, juristas, comadres, um alemão e um basco, unidos através do processo carnavalesco da desierarquização. Do mesmo modo, no capítulo “Macumba”, o simpósio marioandradiano é realizado em honra do diabo, mostrando representantes de várias classes sociais se acotovelando num terreiro de macumba. (CAMARGO, 1977, p. 117).

O simpósio marioandradiano realiza-se, pois, no inferno, em honra de Exu, entidade malévola que preside a encruzilhada, lugares perigosos e passagens, incluindo as do corpo humano (todos os orifícios), remetendo o inferno de Mário de Andrade ao baixo corporal, sugerido, no *Macunaíma*, pela imagem de Exu.

Outro procedimento destacado pela autora na sátira é a figuração do “outro mundo”, que surge em contrapartida irônica do nosso mundo, uma inversão de padrões sociais. O outro mundo existente no subsolo, onde se arrastam os seres inferiores, é recriado na “Macumba”

quando “todos se urarizaram em honra do filho novo de icá”. Urarizar, em tupi, quer dizer converter-se na forma de vermes. (CAMARGO, 1977, p. 118).

Ainda relacionando a intertextualidade com a obra de Rabalais, em que se exploram os procedimentos da paródia carnavalesca, a autora identifica no capítulo “Macumba”, além do simpósio greco-latino, relacionado ao inferno, a presença da paródia nos aspectos principais da liturgia cristã: a missa, a comunhão e a procissão, conduzindo o procedimento da desierarquização empregado pelo autor à própria essência do gênero menipeico: a carnavalização literária. (CAMARGO, 1977, p. 123).

A alusão ao mistério da transmutação é feita quando “Macunaíma [...] de repente derrubou o vinho na mesa” (ANDRADE *apud* CAMARGO, 1977, p.124) É uma paródia do sacratíssimo mistério da transmutação, a caninha se transmutando em vinho, como ocorreu nas bodas de Caná, quando Jesus Cristo transformou a água em vinho. (CAMARGO, 1977, p.124)

E para finalizar as incidências do capítulo na análise da autora, destacamos a passagem em que ela identifica presença de um “furor poético” parodiado em *Macunaíma*, tal como em Rabelais. Esse “furor” poético toma os macumbeiros:

[...] depois de golinhos de abrideira e da mãe de santo ter puxado a comilança com respeito a três pelossinais de atravessado [...]Toda a gente vendedores bibliófilos pés-rapado acadêmicos banqueiros, todas essas gentes dançando em volta da mesa cantavam:

Bamba querê
Sai Aruê
Mongi gongo
Sai Orobô,
Êh!...
Ôh munguzá
Bom acaçá
Vancê nhamanjá
De pai Guenguê,
Êh!...

(ANDRADE *apud* CAMARGO, 1977, p. 125).

Como se pôde observar pelos registros relacionados na análise da Suzana Camargo, o capítulo “Macumba” de *Macunaíma*, sobre o qual fixamos nossa atenção, oferece ricos indícios da elaboração literária de Mário de Andrade à luz de categorias como carnavalização literária, polifonia, paródia, sátira menipeia e seus procedimentos socioestéticos e simbólicos. Essas categorias do gênero sério-cômico da tradição medieval transpõem para a literatura a atitude dialógica do homem com o seu mundo, no tratamento familiar dispensado pelo autor a

seus personagens, e no qual se origina uma transformação profunda no estilo verbal. Esses aspectos relevantes serão retomados mais adiante em nossa análise, visto tratar-se de importantes elementos revitalizados pelas vanguardas modernistas, incorporados e reelaborados por Mário de Andrade em seu projeto estético de valorização do nacional e da cultura popular, na construção de um ideário de brasilidade.

4.7- GILDA DE MELLO E SOUZA: UMA LEITURA MUSICAL DE *MACUNAÍMA*

Outro estudo crítico importante e que, de certa forma, complementa o anterior é *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*, de Gilda de Mello e Souza, que traz um interessante e inovador estudo sobre a obra de Mário de Andrade. Partindo do pressuposto de que o autor subverte a estrutura literária corrente e constrói sua obra estabelecendo relações com a estrutura musical, a autora desenvolve sua abordagem em três perspectivas de análise que se articulam em sua elaboração interpretativa de *Macunaíma*: a primeira, desenvolve a analogia entre a estrutura da obra e o processo compositivo da música popular; a segunda, apresenta o caráter ambíguo da narrativa, da concepção do cenário (aglomerado indiferenciado de lugares distintos e indeterminação temporal da rapsódia), das personagens e da caracterização do herói principal, tecendo comparações com o estudo de Haroldo de Campos, mas contrapondo-se a sua análise funcionalista /formalista e unívoca; a terceira amplia e complementa as anteriores, estabelecendo relações entre a estrutura de *Macunaíma* e o romance arturiano, no qual a estrutura narrativa desenvolve um dos arquétipos mais difundidos da literatura popular universal: a busca do objeto miraculoso, no seu caso, o Graal, cuja simetria inversa, pela metamorfose carnalizada do gênero, insere a rapsódia brasileira em uma versão moderna do mito tradicional.

Inicialmente, a autora conduz seu viés crítico buscando elementos que comprovem como o nacionalismo modernista brasileiro se faz presente não só na segurança da construção da obra, mas também na maestria do aproveitamento da cultura popular na temática da aventura do herói brasileiro. Assim, entende *Macunaíma* como “a violenta explosão que na verdade arrematava um período fecundo de estudo e de dúvidas sobre a cultura brasileira” (SOUZA, 1979, p. 9).

A autora contrapõe-se à ideia de que *Macunaíma* seja mera justaposição de elementos, sugerida pelas designações adotadas em outros estudos segundo os quais a obra se assemelha a uma “composição em mosaico” ou a um exercício de “bricolage”, cujos processos de

aproveitamento de matéria-prima já existente sugerem simples empréstimos tomados de sistemas diversos. Para ela, essas considerações obliteram a elaboração criadora e complexa da rapsódia marioandradiana. Assim, em seu entendimento, o processo de criação curiosamente inventivo, cheio de intenções e ressonâncias, com que Mário de Andrade elabora complexamente os recortes dos entrecchos originais para reagrupá-los numa nova ordem, opera alterações profundas na narrativa, cuja ruptura da inteligibilidade inicial passa, em seguida, a combinar sentidos diversos aos novos fragmentos. (SOUZA, 1979, p. 11) Assim, inscrevendo *Macunaíma* no modelo compositivo criador da música popular, destaca com muita pertinência os pontos básicos da elaboração estética de Mário de Andrade:

A longa meditação estética que atravessa todo o percurso da obra de Mário de Andrade tem dois pontos de referência constantes: a análise do fenômeno musical e o processo criador do populário. É da confluência dessas duas obsessões fundamentais que deriva a maioria dos seus conceitos básicos, seja sobre a arte em geral, seja sobre a arte brasileira em particular; conceitos que uma vez forjados ressurgem sempre na extensa e variada produção ensaística. (SOUZA, 1979, p.11)

Macunaíma, então, é composto nesse momento de grande impregnação teórica, pesquisa sobre a criação popular e busca de uma solução brasileira para a música. Para a autora, Mário de Andrade subverte os processos literários correntes e transpõe para a obra duas formas básicas da música ocidental, comuns tanto à música erudita quanto à criação popular: a que se baseia no princípio rapsódico de *suíte*⁸⁴ – cujo exemplo popular podia ser encontrado no bailado nordestino do *Bumba-meu-Boi* – e a que se baseia no princípio da *variação* de forma peculiar, presente no improviso do cantador nordestino. (SOUZA, 1979, p. 12).

Assim, a autora desenvolve sua análise evidenciando um vínculo entre o processo criador de *Macunaíma* e o pensamento musical do autor, cuja referência constante se fixa na análise do fenômeno musical e do processo criador do populário:

Partindo de um material já elaborado e de múltipla procedência, Mário de Andrade o submeteu a toda sorte de mascaramentos, transformações, deformações, adaptações. Em certos momentos retirou do populário, trechos

⁸⁴ O processo de composição da *suíte*, antigo processo rapsódico, comum à música erudita e popular, constitui a união de várias peças de estrutura e caráter distintos, todas do tipo coreográficas, para formar obras complexas e maiores. Difundido entre nós desde o Romantismo, tornou-se um hábito nacional. As cantigas de roda infantis, os fandangos paulistas, os cateretês, os caboclinhos, os maracatus, as cheganças, os reisados, o bumba –meu- boi são formas primárias de *suíte*, nossas principais danças dramáticas. Para Mário de Andrade, esses processos híbridos, fundamentalmente rapsódicos, dão ao bailado a aparência de verdadeira colcha de retalhos ou verdadeira revista de números vários. (ANDRADE, *Danças Dramáticas do Brasil*, vol.1, 1959, p. 51-52).

quase sem alteração [...] outras vezes dissolveu, sem que ninguém percebesse, as frases populares no tecido elaborado de sua prosa e, constantemente, [...] preferiu inspirar-se em normas de compor constâncias sintáticas, motivos rítmicos, maneiras tradicionais de cadenciar a frase, enfim, em processo perfeitamente anônimo e autóctones, às vezes peculiares e sempre característico do brasileiro. (SOUZA, 1979, p. 25).

Aliado a esse processo, segundo a autora, Mário de Andrade elaborou *Macunaíma* imitando dois exemplos do populário: a canção de roda e o improviso do cantador. Dessas formas retira o mecanismo de ajuntar numa mesma sequência textos diversos; de projetar num texto tradicional um sentido recente; ou, ainda, de conservar basicamente um trecho original, modificando essencialmente todos os detalhes; ou de criar uma sequência irreconhecível sobrepondo dois relatos distintos e trocando as personagens de umas pelas outras. Destaca, ainda, a forma análoga às improvisações dos cantadores do Nordeste, quando o autor elabora o *canto novo de Macunaíma*, escrito em primeira redação, de “pura brincadeira em seis dias ininterruptos de rede, cigarros e cigarras”, como a reprodução decorada de um aprendizado longo e laborioso. Assim como os cantadores populares, no momento agônico de *tirar o canto novo*⁸⁵, traziam à tona inconscientemente todo aprendizado que, anos a fio, haviam acumulado, “Mário de Andrade via se projetar no livro que expressava a essência de sua meditação sobre o Brasil o esforço feito para entender o seu povo e seu país” (SOUZA, 1979, p. 26). *Macunaíma* expressa sua preocupação com a *diferença* brasileira, identificada nos fatos de linguagem, de cultura e de psicologia social, que o levam a desentranhar dos processos de composição do populário um modelo sobre o qual erige sua obra nacionalista. (SOUZA, 1979, p. 27).

Na segunda parte de sua análise, desenvolvendo a analogia entre a estrutura de *Macunaíma* e as formas musicais que lhe serviram de apoio, a autora identifica o caráter ambíguo da narrativa, sobretudo no fato de a linha principal do trecho ver-se com frequência obscurecida pela ampliação sistemática das linhas laterais.

Segundo a autora, a composição rapsódica que norteia o texto justapõe à cena nuclear, representada pela perda do muiiraquitã, um número infinito de episódios de procedência variada, que ora fornecem novos elementos para a compreensão geral do enredo, ora apenas ornamentam a ação principal, ora lhe disputam a primazia. Estariam entre estes últimos a descrição da macumba carioca no capítulo VII, a do bumba-meu-boi, as várias anedotas que ponteiavam a narrativa, os recontos independentes, como os de Naipi, de Paluá a Onça Parda e

⁸⁵ Chama-se “tirar o canto novo” ao momento de inspiração do cantador, quando as imagens surgem surpreendentes e atingem o surrealismo. (Cf. artigo “Basófia e Humildade”, in “Mundo Musical”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 27/1/1944. *Apud* nota da autora p. 31)

de Taina-Cã. E esse modo heterogêneo de compor, aparentemente indeciso, cria no nível da fabulação uma rede de ambiguidades que atravessa o plano do entrecho, embaralha a ordem cronológica (temporal) e geográfica (espacial), expõe a indeterminação das personagens e a dubiedade das ações, como se o autor, deliberadamente, erigisse uma estrutura expressiva para o heterogêneo, o indeciso, o descaracterizado. (SOUZA, 1979, p.37)

Ao lado das razões estéticas desses recursos, outra de cunho pragmático se destaca, coerente com seu projeto nacionalista, conforme registra o autor nos dois Prefácios esboçados para o livro: “a embrulhada geográfica proposital” tinha como objetivo criar uma espécie de geografia, fauna e flora lendárias como um elemento unificador da grande “pátria tão despatriada”⁸⁶. Assim, os percursos do herói, em fugas desabaladas atravessando o Brasil, não seguem a lógica corrente, inventam em contrapartida um itinerário fantástico, uma utopia geográfica que corrige o isolamento em que os brasileiros vivem, substituindo-o pelo elo fraterno da vizinhança. O mapa de sua terra que Macunaíma descortina do alto, sobrevoando o Brasil no tuiuiu-aeroplano, é de certo modo a projeção do desejo do autor de estabelecer a identidade entre o habitante rico do sul e o pobre seringueiro do norte, entre as cidades superpovoadas do litoral e o vasto interior, “onde ainda a pobreza reina, a incultura e o deserto”. Alia-se ainda a esses aspectos a indeterminação temporal da rapsódia, tempo de coexistência, isto é, tempo primordial da concepção lendária que destrói as contradições, nivelando as diferenças socioculturais. (SOUZA, 1979, p.39)

Todos esses aspectos levantados pela a autora, neste espaço lendário e neste tempo primordial, não só envolvem as personagens e a caracterização do herói principal em uma espécie de oscilação semântica ou de duplicidade, mas também se projetam na concepção do cenário e na trama narrativa, cujo enunciado segue uma orientação dupla. A partir desses pressupostos, então, a autora tece suas considerações em contraposição à análise de Haroldo de Campos, que apresenta a narrativa brasileira estruturada progressivamente em episódios significativos e subsidiários, essenciais e ornamentais, e o seu núcleo articulatório básico, como *um grande sintagma de base*, substancialmente coincidente com a ação nuclear do conto fabular, proposto no esquema proppiano para o conto russo de magia.

Fazendo referências a vários aspectos negligenciados pelo crítico, a autora destaca como a grande fragilidade de seu enfoque, projetar num livro como *Macunaíma*, cujas componentes eram todas ambíguas e ambivalentes, “uma leitura unívoca, que rejeitava os desvios da norma para fazer a obra de arte caber à força no modelo de que fatalmente teria de extravasar”.

⁸⁶A expressão ocorre no poema “Louvação da Tarde” Tempo de Maria (In: *Remate dos Males, Poesias Completas*. Círculo do Livro, São Paulo: s/d p. 215).

(SOUZA, 1979, p.51). Assim, divergindo do crítico, a autora analisa o grande dilaceramento que se projeta em todos os níveis da narrativa, cujo universo ambivalente encontra sua expressão estrutural no cruzamento de dois sintagmas inversamente simétricos: o primeiro representado pelo confronto de Macunaíma com o Gigante Paimã, de que o herói sai vitorioso, recuperando o muiiraquitã; o segundo, pelo confronto de Macunaíma com Vei a Sol, perda definitiva do muiiraquitã e derrota do herói. (SOUZA, 1979, p. 52).

Na última parte de seu estudo, a autora retoma a analogia entre a música popular e o processo de composição de *Macunaíma*, demonstrando como Mário de Andrade transpôs para a literatura, de maneira intencional e crítica, o conflito que observara na música entre a tradição europeia herdada de Portugal e as manifestações locais, populares, indígenas ou africanas. Para tanto, fixa-se em identificar na elaboração da narrativa um curioso jogo satírico que oscila de maneira ininterrupta entre a adoção do modelo europeu e a valorização da diferença nacional, a partir da comparação da rapsódia de Mário de Andrade e o romance arturiano.

O estudo em questão, sem dúvida, traz novas e ricas possibilidades que permitem ler *Macunaíma*, “ouvindo” sua escrita pelas vias da elaboração musical, especialmente quando a autora associa a escuta singular de Mário de Andrade à cultura popular, em suas concepções estéticas em geral e musicais em particular, na análise interpretativa dos trechos da obra. Assim, a autora privilegia uma interpretação geral da rapsódia como um *canto novo* marcado de ambivalências e interpenetrado de intenções; uma meditação extremamente complexa sobre o Brasil, através de um discurso selvagem, rico de metáforas, símbolos e alegorias.

Do ponto de vista que desenvolve, a autora evidencia elementos básicos e a significação de alguns episódios fundamentais da narrativa, mencionando o Capítulo “Macumba” como uma descrição importante, juntamente com a do bumba-meu-boi, na estrutura compositiva da rapsódia, disputando a primazia com a cena nuclear representada pela perda e busca do muiiraquitã. E, não obstante essa questão, não explora sua simbologia musical, nem a representatividade sociocultural das personagens do universo da música popular da época, habilmente articulada em metáforas dos elementos musicais – melodia ritmo, harmonia, polifonia – e em uma alegórica crítica cultural ao contexto musical da época.

Lacunar também nos parece a análise, pelo fato de “Macumba” representar uma alegoria importante de nossa brasilidade na obra, sobretudo, o especial interesse etnográfico do autor pelo ritual como sincretismo religioso de feitiçaria, de natureza dramática e musical, bem como por referendar a intenção do autor de “desgeograficar” a narrativa, para lhe dar um sentido unificador de nossas diferenças, conforme declara nos Prefácios da obra. Assim, em

face da singularidade do estudo apresentado, os aspectos acima identificados, em nosso entendimento, constituem espaços abertos, brechas a ser exploradas.

Desse modo, na cadência do panorama crítico apresentado, propusemo-nos ampliar a escuta sobre o capítulo “Macumba”, buscando explorar as possibilidades analítico-interpretativas em que se conformam, sobretudo, o diálogo lítero-musical e sócio-histórico entre Mário de Andrade e Pixinguinha do qual emerge uma narrativa particular, portadora de um sentido expressivo de brasilidade, em confluência com contexto sociocultural da época.



Quinta
acorde



5-MÁRIO DE ANDRADE E PIXINGUINHA NA MACUMBA COM MACUNAÍMA: VAMO SARAVÁ!

Sempre maginei fazer um poema se ocupando dos homens sem caráter nenhum, produto mesmo do caos humano mexendo-se no abismo brasileiro, reflexo de elemento disparatado na arritmia gostosa de indicar o maravilhoso destino de nossa gente.

(Mário de Andrade, *Carta a Ademar Vidal em 20 /04/1929*).

Já tenho me servido de tua poesia para completar minhas ideias sonoras. [...]Mas tu és grande e cada vez cresces mais. Por conseguinte, desta vez sirvo-me de um dos teus gigantescos poemas, que é o capítulo Makumba.

(Villa-Lobos, *Carta a Mário de Andrade. Paris, 25/12/1928*).

5.1-DE TUDO PRETO A MACUNAÍMA

Mário de Andrade, muito já se disse, era um pesquisador em tempo integral, obsessivo em suas inquirições sociais, históricas, psicológicas, técnicas, que sempre via como fenômenos integrados ao comportamento humano. Costumava levar consigo uma caderneta pequena de anotações nas mais diversas circunstâncias de sua rotina para registros de dados, de observações e percepções diversas, de informações, de curiosidades, enfim, dispensava atenção investigativa aos mais variados assuntos, especialmente os relacionados a peculiaridades das manifestações populares: música, provérbios, dizeres, relatos, danças, relação entre a música e a prosódia brasileira (linguagem vocal, texto, dicção) etc. E mesmo na falta dessas cadernetas, em seu ímpeto de recolher, tudo lhe servia de suporte: folhetos impressos, convites, cartões de bilheteria, recortes de papéis diversos, programas de espetáculo e, até, as embalagens de cigarros, como registra em seu diário do *Turista Aprendiz*:

[...] A noite já entrara quando portamos num porto-de-lenha. Céu do Equador, domínio da Ursa Maior, o grande Saci... Estávamos excitadíssimos, com vontade até de crimes. Atrás, na lagoa, ficava o lugarejo Caiçara, onde tinha festa. Fomos lá encontramos o bailado da “Ciranda”, que vi quase inteiro, registrei duas músicas numa caixa de cigarro, e tomei notas como pude, tinha esquecido o livro de notas. Só quase de madrugada, o vaticano principiou mugindo lá longe, nos avisando que estava a nossa espera [...] Bailamos com os caboclos, e viemos vindo, sem pressa, na noite de Ursa Maior. Dia sublime (ANDRADE, 1976 p. 97).

Curiosamente, tivemos oportunidade, também, de comprovar e registrar o uso desses diversos “suportes” guardados com anotações entre milhares de fichas e envelopes constantes em seu arquivo IEB/USP. Ao manusear os manuscritos do esboço da obra, *Na pancada do ganzá*, e as notas de trabalho, arquivadas em pastas e subpastas, encontramos a capa do Convite da Sociedade de Intercâmbio Cultural e o Grêmio Brasileiro de Cultura Japonesa de São Paulo para a conferência “Características da Música Japonesa”, de D^a.Suzy Piedade Chagas Nixon (São Paulo, 10 de setembro de 1941), utilizado como suporte de manuscrito.

Aproveitando o papel, Mário de Andrade registrou importante reflexão sobre o folclore na cidade, em que, pelo período da anotação denunciada na data do convite, já mostrava certa flexibilização em suas considerações sobre o folclore urbano brasileiro.

O problema não é se há folclore nas cidades, que já está por demais provado, mas o que é folclore no povo da cidade e mesmo no povo rural. Mesmo a obrigatoriedade da transmissão oral é discutível. Os “folhetos” os “cadernos” em que vivem as danças dramáticas. (Transcrição de manuscrito s/data e s/assinatura. *Na pancada do ganzá*. MA-MMA-074 ARQUIVO IEB/USP).

Em 1926, em São Paulo, Mário de Andrade foi assistir ao espetáculo *Tudo Preto*, da Companhia Negra de Revistas (depois Ba-ta-clã Negra), cuja direção teatral era de De Chocolat e a musical de Pixinguinha, oportunidade em que anotou, em 7 folhas de caderneta de bolso, o relato do músico sobre o ritual da macumba carioca.

Polêmico pela temática e pela reunião de artistas negros, o espetáculo reacendera discussão na imprensa e nos meios artísticos e intelectuais, em tudo semelhante a do surgimento dos Oito Batutas e de sua viagem a Paris, alguns anos antes, ocasião em que se dividiram opiniões de apoio aos representantes de “nossa brasilidade” e de repúdio pela exposição de “negros pernósticos” em ambientes culturais frequentados pela elite.

O espetáculo *Tudo Preto* se inseria na concepção de “espetáculo ligeiro”, teatro de revista⁸⁷, em que se conjugava texto teatral, música, dança e variedades, em um espetáculo típico *vaudeville*⁸⁸, cujo objetivo principal era a diversão. Febre que inundou o Rio de Janeiro

⁸⁷Revista – “é a classificação que se dá a certo gênero de peças em que o autor critica os costumes de um país ou de uma localidade, ou então faz passar à vista do espectador todos os principais acontecimentos do momento: revoluções, grandes inventos, modas, acontecimentos artísticos ou literários, espetáculos, crimes, desgraças, divertimentos etc. As revistas, que em pouco podem satisfazer o lado literário, dependem principalmente, para terem agrado, da ligeireza, da alegria, do muito movimento, do espírito com que forem escritas, além de *couplets* engraçados e de boa encenação”. (SOUZA, Maria Cristina. Crítica e malícia: E assim se faz a revista! In: *Follies: um teatro em revista-Mary Daniel*. Curitiba: Ed. UFPR, 2008 p. 11).

⁸⁸Vaudeville – “é um tipo de espetáculo popular caracterizado por reunir uma dezena de artistas, entre cantores, dançarinas, atores, ilusionistas e acrobatas, numa sequência de atos geralmente independentes que misturam música, comédia e mágica. O teatro de vaudeville (ou teatro de variedades, como era conhecido na Europa) fez

e outras cidades no final do século XIX e início do século XX, esses espetáculos emergiram com a incipiente “indústria do lazer” de forma muitas vezes fugaz, mas lucrativa, pelo modo acessível com que ofereciam diversão a um grande contingente das camadas menos favorecidas da população, na efervescência cultural da época.

O teatro ligeiro é fruto da diversificação das classes sociais e da necessidade de novas formas de lazer surgidas da expansão dos modos urbanos de vida. A insurgência desse tipo de diversão coincidia com o modo com que as famílias passaram a privilegiar o consumo do lazer, ultrapassando a fronteira do espaço doméstico.

É importante destacar que o gênero cênico-musical, em tom ligeiro e repleto de ironia, era a marca com que esses espetáculos passavam em revista o cotidiano, buscando uma reflexão leve e bem humorada sobre ele. Como espetáculo, apesar da diversidade e das alterações em sua estrutura e na proporção em que mistura elementos – música, dança, verso, texto, representação – e a presença de convenções – *couplets*, metalinguagem, alegorias, personagens – tipo, mulata, malandro, português, caipira, caricaturas vivas –, o teatro revisteiro sobreviveu no país por mais de cem anos mantendo suas principais características: a carnavalização (subversão da ordem natural estabelecida que traz à cena o mundo às avessas), a crítica e a malícia (SOUZA, 2008, p. 7).

Na época, especialmente no Rio de Janeiro, os teatros representavam a civilidade e a modernidade. As cidades viviam e experimentavam as inovações trazidas pela “civilização” e conviviam com suas tradições e marcas do passado. Assim, a modernização atua como síntese, visto que esta justifica suas ações em nome da melhoria e do progresso.

Em 1926, De Chocolat formou a Companhia Negra de Revistas, a primeira do gênero no Brasil, convidando Jaime Silva, o único branco, para empresário. Estrearam no Teatro Rialto com a revista *Tudo Preto*, no dia 31 de julho do mesmo ano. Dividindo a direção com Alexandre Montenegro, foi também um dos intérpretes, com Jandira Aimoré (mulher de Pixinguinha), Rosa Negra, Osvaldo Viana, Dalva Espíndola, Mingote e Guilherme Flores.

A orquestra, cujos componentes também eram negros, foi regida por Pixinguinha com música de Sebastião Cirino. Apresentaram-se depois em Minas Gerais e São Paulo com grande sucesso. Retornando ao Rio de Janeiro em 1927, a companhia passou a apresentar-se

grande sucesso nos Estados Unidos entre o final do século 19 e as primeiras décadas do século 20” (MENCARELLI, Fernando. *Cena Aberta. A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999).

no Teatro República com a revista *Café Torrado* (Rubem Gil e de João D’Aqui. (NEPOMUCENO, 2006, p. 130)⁸⁹.

Nos surtos de arte negra da época, o advento da Companhia Negra de Revistas recebeu da imprensa tratamento diferenciado, variando negativa ou positivamente de acordo com o tipo de publicação e a fase vivida pelo grupo. Em determinados momentos, o nascimento e a formação da *troupe* foram comemorados e o mérito da companhia reconhecido. Em outros, porém, a companhia foi execrada, juntamente com seu fundador. Desde as primeiras informações a respeito da formação do grupo, contudo, transpareceu nas notícias dos jornais um violento racismo, representativo da situação que a população negra enfrentava no pós-abolição. Os registros iniciais na imprensa sobre a organização da companhia teatral formada unicamente por pretos e mulatos datam do início do ano de 1926, e mesclam ceticismo, perplexidade, entusiasmo e preconceito.

A estreia da Companhia Negra de Revista transformou-se em um impactante acontecimento na Capital Federal, provocando “enchentes” com grande presença de público, a que o Rialto, teatro com fama de azarado, há muito estava desacostumado. O *Jornal do Brasil*⁹⁰, além de destacar a presença do público, atentou para a originalidade da formação do grupo:

O público do Rio, como todos os públicos, gosta de originalidade e daí as duas enchentes que o Rialto apanhou ontem por estrear, ali, a Companhia Negra de Revistas, constituída integralmente de pretos como a orquestra, sendo a revista escrita por dois pretos, um que fez o livreto, outro que coordenou a partitura (Apud NEPOMUCENO, 2008, p 126).

*O Paiz*⁹¹ também se mostrou surpreso com o fato de o Rialto, pela primeira vez, “ter logrado duas enchentes”. O crítico do jornal, embora afirmasse nada ter visto de originalidade na revista, informava que o “agrado pelos vários números cômicos e outros de fantasia fora absoluto”. Terminou seu artigo assegurando que “*Tudo Preto* e a Companhia Negra de Revistas revolucionaram ontem o Rialto e os empresários da original *troupe* devem estar satisfeitos com a auspiciosa estreia” (Apud NEPOMUCENO, 2008, p.126).

As críticas que se seguiram à estreia de *Tudo Preto* foram quase unanimemente elogiosas e nelas ficava evidente a surpresa com técnicas musicais e expressões corporais que

⁸⁹NEPOMUCENO, Nirlene. *Testemunhos de Poéticas Negras: De Chocolate e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro. (1926-1927)* Dissertação de Mestrado, 2006. Disponível em <http://www.apropucsp.org.br>. Acesso em 5/5/2012.

⁹⁰*Jornal do Brasil* de 01-08-1926. *Tudo Preto*, p. 11. (Apud NEPOMUCENO, 2008, p. 126).

⁹¹*O Paiz* de 01-08-1926. *Artes e Artistas*, p. 8. (Apud NEPOMUCENO, 2008, p. 126).

estavam em vias de consolidar-se como típicos de uma cultura negra. Na *Revista do Brasil*, os jornalistas Benjamin Costallat e Prudente de Moraes Neto asseveraram, no mesmo tom, que “os negros dessa Companhia fazem não arte negra, mas arte brasileira da melhor”⁹². A *Manhã*⁹³ chamou a atenção para “as belezas do poema, da música que Pixinguinha tão original e proficientemente dirige”, enquanto o *Jornal do Brasil*⁹⁴ destacou que “as atrizes cantam, dançam, movem-se em cena com verdadeiro inebriamento de o estarem fazendo”. Observou ainda que “quando as estrelas dançavam e cantavam maxixes, sambas e cateretês eram perfeitas”. No mesmo jornal, Mário Nunes demonstrou “encantamento com os números de canto e dança bem executados e marcados e com as revelações de pendores artísticos que deixavam a melhor das impressões” (NUNES *apud* NEPOMUCENO, 2008, p.130).

A atuação dos artistas foi ponto bem focado pelos críticos que, de forma quase consensual, aplaudiram o que viram. *O Globo* registrou:

Pechinguinha muito apumado e de casaca dirigiu a orquestra com acerto, uma boa orquestra onde figura o professor Martins, exímio violoncelista. (...) De Chocolat, com o desembaraço que todos lhe reconhecem, foi um dos *compères*. (...) Sucessivamente apareceram, com uma desenvoltura que não esperávamos Jandyra Aymoré, Dalva, Djanira Flora, a excêntrica Miss Mons e, notadamente, Rosa Negra, demais senhora de si, a mais familiarizada com o público, que cantou e desenvolveu os seus papéis em destaque. Apareceram também Mingote, Vianna e Flores, que deram conta do seu recado. Quase todos os números apresentados foram bisados. Mário Nunes, no *Jornal do Brasil*, gostou do chiste com que Dalva Espíndola interpretou uma baiana, da voz clara e bonita, de Djanira Aymoré na interpretação de uma modinha, do exótico charabiá africano apresentado por Mrs Moons e, sobretudo, do desempenho dos artistas no segundo ato do espetáculo, quando mostraram-se mais familiarizados com o público (*Apud* NEPOMUCENO, 2008 p. 130).

Mas o espetáculo *Tudo Preto* e ainda *De Chocolat* e a Companhia não foram recebidos pela crítica de modo unânime, registrando-se notas dissonantes. *O Globo*⁹⁵ considerou a Companhia Negra de Revistas uma excentricidade e, embora tecendo elogios a alguns dos artistas, ressaltou que não reconhecia no espetáculo o caráter de teatro:

Uma excentricidade essa da Companhia Negra de Revistas, que sábado estreou, dando enchentes a que o Rialto estava desabitado. Certo que os diretores dessa iniciativa, Jayme Silva e De Chocolat, não pretendem dar-lhe o cunho de teatro, porque teatro é uma coisa muito séria, mas o fato

⁹² *Revista do Brasil* (*Apud* CABRAL, 1979, p. 109).

⁹³ *A Manhã* de 04-8-26 p.3. (*Apud* NEPOMUCENO, 2008, p. 130.).

⁹⁴ *Jornal do Brasil* de 06-08-26 p. 11. (*Apud* NEPOMUCENO, 2008, p. 130).

⁹⁵ *O Globo* - *O Globo* de 20-09-1926. Edição da manhã. (*Apud* NEPOMUCENO, 2008, p. 131).

indiscutível é que proporcionaram à plateia carioca uma noite de curiosidades interessantes. (*Apud* NEPOMUCENO, 2008, p. 131).

Contudo, partiram das revistas *O Malho* e *Fon-Fon* e do jornal *A Rua* as críticas mais duras a De Chocolat e à Companhia Negra de Revistas. Esses periódicos fugiram à avaliação técnica do espetáculo, optando por manifestar preconceito e racismo contra grupos que entendiam ter lugares demarcados na sociedade. A ira desses cronistas provavelmente foi reforçada por ter a Companhia exaltado manifestações negro-africanas, vistas por alguns como bárbaras e primitivas, ainda que tais manifestações fossem consumidas em Paris, modelo praticamente incontestado de civilização para os intelectuais brasileiros daquele período.

A revista *Fon-Fon*⁹⁶, por exemplo, exibiu seu desconforto e inconformismo com a instalação de um grupo de artistas negros em plena Avenida Rio Branco, epicentro do Rio de Janeiro modernista e europeu:

Tratava-se de uma companhia de revistas, uma companhia de negros autênticos, que haviam desertado do nosso serviço doméstico para o palco da Avenida. Orquestra preta, piadas pretas, black-girls exibindo a sua negra nudez, um ambiente que abalava o nosso sentimento estético pela pulhice da apresentação da *troupe*. Era preciso realmente que o teatro tivesse descido de nível, entre nós, para que alguém se lembrasse de organizar uma companhia de negros instalando-a em pleno coração da cidade (*Apud* NEPOMUCENO, 2008, p.134).

O primeiro espetáculo do grupo, *Tudo Preto*, ficou um mês em cartaz. Em 12 dias de exibição, a peça foi assistida por cerca de 13 mil pessoas, o que dá uma média de pouco mais de mil espectadores por noite. Ao longo de quase um ano de atuação, a Companhia completou a marca de 400 apresentações no Distrito Federal e em cinco estados (São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco, Bahia e Rio Grande do Sul) e em cerca de três dezenas de cidades brasileiras, em uma época em que 10 ou 15 espetáculos já denotavam o sucesso de uma produção e em que os deslocamentos faziam-se por meio de trem ou navio (NEPOMUCENO, 2008, p. 8).

Segundo Nirlene Nepomuceno, com exceção das peças *Tudo Preto*, de autoria de De Chocolat, e *Preto e Branco*, escrita por Wladimiro di Roma e segundo espetáculo montado pela Companhia Negra de Revistas, registradas no acervo de peças teatrais do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, as fontes sobre as *troupes* restringem-se, praticamente, aos jornais e revistas da época.

⁹⁶*Tudo Preto Fon-Fon*. N. 32, de 07.08.1926. (*Apud* NEPOMUCENO, 2008, p. 134).

Contudo, a grande variedade de registros nestas fontes compõe um panorama que permite dimensionar o impacto que a companhia provocou na sociedade carioca de então, bem como o temor manifestado por parte da intelectualidade carioca com esta incômoda presença negra que, renitente, insistia em (re) aparecer em pontos de um Rio de Janeiro saneado e embelezado dos quais havia sido enxotada. Nos periódicos, as referências às *troupes* negras, principalmente à Companhia Negra de Revista, não se limitam às colunas dedicadas às artes cênicas, sendo encontradas ainda em colunas políticas, de variedades, charges, caricaturas e fotografias (NEPOMUCENO, 2008, p. 22).

Temperando com bom humor o contexto social e suas características da revista negra, *Tudo Preto*, mais do que o puro e simples flagrante ou fotografia detalhada dos acontecimentos, enfocava a repercussão dos fatos, sem impedir, no entanto, que suas causas ou origens pudessem ser facilmente apreendidas.

Assim, oscilando entre o registro factual e a ficcionalização cômica do cotidiano, construía a história enquanto, dialeticamente, a desconstruía, expondo alegoricamente seus atores, propondo seu questionamento e reconstrução. Em seus temas, retratam mestiçagem, influências raciais em um conceito mais geral de cultura brasileira, racismo, influências regionais diferenciadas em um caráter nacional único, e ainda representações da cultura negro-africana.

Assim, diversas questões caras aos intelectuais da época eram colocadas em discussão por uma companhia de teatro que se identificava como negra. Sem fugir aos cânones do teatro de revista, mesclavam esquetes, números musicais e de dança que serviam como fios condutores à crítica de costumes, sátiras políticas, humor e malícia.

Podemos inferir, então, que a Companhia Negra de Revista valeu-se de um espaço de sociabilidade por excelência, como foi o teatro de revista, para, através de *performances*, ritmos e risos, ampliar a discussão de temas caros a suas formas de ser e viver com uma plateia diversificada racial, social e culturalmente. Modos que, naquele momento, estavam em rediscussão em seletos círculos da sociedade brasileira letrada, no sentido de como plasmar uma identidade nacional que desse conta de suas diversidades culturais:

O enredo da peça *Tudo Preto* não deixa dúvidas quanto ao recado a ser transmitido. Apoiando-se nos personagens Benedito, um baiano, e Patrício, um paulista, a peça narra o empenho de um grupo de artistas em formar uma companhia teatral só com gente da raça dispostos a mostrar suas habilidades. A peregrinação de Benedito e Patrício em busca de artistas e atrações para o futuro empreendimento – os dois personagens funcionam como uma espécie de *compère*, figura obrigatória na revista até pouco depois da Primeira Guerra e encarregada de costurar os vários quadros da peça –, deu margem

para De Chocolat colocar em discussão situações então vividas pelos negros ao serem preteridos e a suas culturas, em favor do imigrante. As referências desta peça teatral a produtos acentuadamente negro-africanos como os verdadeiros representantes da alma nacional evidencia a participação de segmentos populares nos debates em torno da pretendida construção de um povo, uma identidade e uma cultura para a nação (NEPOMUCENO, 2008 p. 27).

É importante destacar, ainda, que os espetáculos da Companhia Negra de Revista foram vistos por intelectuais, artistas e políticos de diferentes matizes. Entre eles, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Mário de Andrade, Prudente de Moraes Neto, Villalobos, Tarsila do Amaral, além de Carlos de Campos, presidente da província de São Paulo, e do ex-presidente da República, Venceslau Brás. A *troupe* foi aclamada em todas as cidades em que se apresentou e praticamente nenhum dos jornais em circulação na Capital Federal, naquele segundo semestre de 1926, deixou de fazer-lhe menção (NEPOMUCENO, 2008, p. 28).

Pelo que se apreende da singularidade do espetáculo *Tudo Preto*, os temas abordados, a legitimidade étnica e social de seus representantes no meio artístico e cultural da época, bem como do universo sociocultural representado pela confluência de interesses entre os intelectuais e as classes populares na construção de uma identidade “genuinamente” brasileira, podemos inferir que as “vozes étnicas” do espetáculo ecoaram, juntamente com o relato de Pixinguinha, “fadista de profissão”, e as demais fontes, em *Macunaíma* e na elaboração estética do ritual carioca do capítulo “Macumba”.

Sabe-se que, por essa ocasião, Mário de Andrade já estava envolvido com suas pesquisas etnográficas e reunia diversas anotações e bibliografia sobre a cultura negra e os rituais de feitiçaria. É importante destacar ainda que a Companhia Negra de Revistas se apresentou em São Paulo em novembro de 1926 e Mário de Andrade “iniciou” *Macunaíma* em dezembro do mesmo ano:

Este livro de férias escrito no meio de mangas abacaxis e cigarras de Araraquara, um brinquedo. Entre alusões sem malvadezas [...] onde a gente não escuta as proibições, os temores, os sustos da ciência ou da realidade [...] (ANDRADE, Prefácio, 19 de dezembro de 1926, MA-MMA, 061, fólio. 50-IEB/USP, Anexo 20).

5.2- “MACUMBA” NO PENSAMENTO SÓCIO-ESTÉTICO DE MÁRIO DE ANDRADE

Do ponto de vista do conjunto dos pressupostos analítico-interpretativos elencados até aqui, *Macunaíma* se aproxima muito mais de uma noção desconstrutivista do discurso literário. Como narrativa, a obra consiste em interpretação que sublinha as tendências conflitantes em textos e contextos que desafiam as tentativas de representar a realidade em termos de coerência e objetividade.

Nesse sentido, *Macunaíma* se inscreve na linhagem dialógica e representa o ponto extremo do conflito, cuja ação se projeta em dois planos simultâneos: o da atração pelo mundo civilizado (Europa) da cultura erudita e o da fidelidade ao Brasil, com suas diferenças e dilemas, satirizando um estado de coisas sem apontar uma solução.

A partir desse eixo, que se desdobra na elaboração dos capítulos, a “Macumba” “desgeografada” estaria inscrita no microcosmo simbólico fiel à brasilidade pelo seu caráter étnico primordial na formação do “herói de nossa gente”. Assim, o capítulo se insere nas ambivalências de um campo de resistência cultural em que se confrontam o jogo satírico da alegoria desierarquizada da linguagem literária e a crítica cultural apreendida no universo sonoro- musical da época.

Nesse sentido, Pixinguinha é Ogã no ritual, mediador entre o profano e o sagrado, mas também “fadista de profissão”, músico popular vinculado ao espaço do entretenimento, cuja expressão simbólica do nacional-popular de nossa brasilidade, de sentido unificador, abarca a dimensão particular de nossas manifestações artísticas para atingir a dimensão universal da cultura brasileira, em suas conexões/interações com as demais culturas.

Gilda de Mello e Souza (1979, p. 37) afirma que “Macumba” é uma *variação* (a exemplo do processo de criação do populário) do tema central e lhe disputa a primazia na compreensão geral do enredo. Por sua vez, Haroldo de Campos (2008, p. 195.) considera o capítulo como um sintagma disjuntivo, digressão “necessária” ao sintagma de base da fábula, constituindo parte importante do processo de criação da rapsódia. Conforme analisa Suzana Camargo (1977, p. 35.), “Macumba” é a caracterização ritual da carnavalização e da paródia literária, cuja expressão desierarquizada das ambivalências também perpassa toda trama.

Apesar dessas afirmações e considerações, mesmo tendo tais estudos objetivos e enfoques teóricos distintos, no geral, o tratamento analítico do capítulo “Macumba” (com exceção de Suzana Camargo) se fixou em seu papel periférico na rapsódia. Assim, tanto o rico jogo satírico e alegórico que estabelece na narrativa, como as marcas sociossimbólicas da

cultura popular apresentadas e reelaboradas esteticamente (com recursos lítero-musicais), não foram objeto de muita atenção da crítica.

Sabe-se que “a feitiçaria nacional”, no ritual sincrético da macumba, é a expressão da fusão de rituais de pajelanças, de candomblés e outras feitiçarias. Trata-se de prática sociossimbólica do povo negro e mestiço e também de muitos brancos, como ironiza o autor no capítulo. A feitiçaria é, portanto, uma forte expressão das raízes étnicas de nossa brasilidade, entronizada no imaginário místico popular, e está entre os focos principais do interesse etnográfico sobre a formação da identidade nacional nos estudos de Mário de Andrade.

Nesse diapasão, pensamos, então, ser pertinente especular sobre as relações do diálogo cultural (interartes) que Mário de Andrade estabelece ao trazer Pixinguinha como fonte de seu processo de criação (o informante) e como personagem de sua rapsódia. Assim, o artista figuraria como a representação de uma síntese étnica e popular portadora de brasilidade: negro, macumbeiro, membro ativo da Pequena África carioca, músico popular, já naquele tempo tido como virtuose e “genial” instrumentista, ligado também às efervescências culturais emergentes no circuito do entretenimento da época.

Ancorados nesse eixo analítico-interpretativo, poder-se-iam relacionar outros elementos, marcas sócio-históricas na composição simbólica da narrativa, como por exemplo: os papéis sociais de Ogã e da mãe de santo no comando do ritual, que corresponderiam ao papel social de Pixinguinha e tia Ciata na formação de uma tradição musical popular como resultado de uma nova organização das classes populares, em vista dos deslocamentos social e espacial e das demandas culturais, de certo modo favoráveis à inserção social dos artistas populares, provocados pelo processo de modernização.

Ainda seria possível identificar uma alegórica crítica cultural na representação literária das personagens articuladas com elementos musicais, em que se evidenciam a resistência da tradição (Tia Ciata/melodia), a mediação/afirmação dos artistas (Ogã/ritmo), a infiltrações das modas internacionais (Polaca/harmonia) no universo musical popular da época.

Esses aspectos simbolicamente representados sob diversas formas no transcurso da narrativa pelas vias polifônicas da obra e do autor, simultaneamente, desierarquizam não só os recursos literários e “os sentidos” de cada núcleo narrativo em relação ao todo, mas também dos núcleos entre si, tal qual o processo compositivo popular da rapsódia musical.

Com efeito, na intenção de redimensionar esses dados, parece-nos relevante ampliar a escuta desse diálogo cultural, subvertendo a relativização do menos visível à fortuna crítica, e compor um quadro do que identificamos fortemente representado no capítulo, quando

projetamos em nossa análise o diálogo com outras fontes e elementos que se entrecruzam na criação da rapsódia.

Nesse sentido, destacamos a elaboração artística literária e musical embaralhando as fronteiras entre o erudito e o popular, bem como o diálogo entre literatura e música na estetização de um ritual etnograficamente primordial e particular que, enquanto um dos *ethos* de identidade do povo negro e mestiço, se universaliza na cultura brasileira. Permeando, ainda, esses aspectos, identificamos os pressupostos teóricos do musicólogo na representação do elemento musical intrínseco ao ritual de feitiçaria com seu poder socializador, hipnótico e dianamogênico na dramaticidade mística.

A exemplo disso, em *Música de Feitiçaria no Brasil*, Mário de Andrade registra suas considerações sobre a estreita relação entre a música e os rituais de feitiçaria, e como ele mesmo se viu envolvido pela força hipnótica dessa parceria:

[...] feitiçaria e música sempre andaram fundidas uma na outra [...] sempre inda se tornou incontestável que a música é um parceira instintiva, imediata, e necessária, tanto das práticas da alta magia das civilizações espirituais, como da baixa feitiçaria das civilizações naturais [...]

[...] O ritmo do refrão, a monotonia das cantigas molengas, o chique-chique suave do maracá, já principiavam a me embalar, a música me extasiava. Aos poucos meu corpo se aquecia numa entorpecedora musicalidade ao mesmo tempo que gradativamente me abandonavam as forças de reação intelectual[...]. E esse é justamente o destino principal da música que a torna companheira inseparável da feitiçaria; a sua força hipnótica (ANDRADE, 1983, p.23, p. 37).

Destacamos, também, na análise do capítulo, o viés de sua crítica cultural sobre as ameaças à autenticidade da cultura popular pairando no universo musical urbano da época.

Inicialmente, conformando algumas considerações de estudos críticos⁹⁷ sobre as relações sócio-históricas e políticas entre o processo de modernização e o movimento artístico modernista na configuração do emblemático quadro cultural das décadas iniciais do século XX, tem-se que a problematização do nacional e do popular nas diversas esferas sociais, especialmente, no circuito intelectual hegemônico da época, embora de tendência fortemente unificadora, acaba por colocar em evidência a diversidade de nossas raízes culturais e de nossa pluralidade social.

⁹⁷ Trata-se de *O mistério do Samba*, Hermano Vianna, 2004; *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, Roberto Moura 1995; *Pequena História da Música Popular- da modinha ao tropicalismo*, José Ramos Tinhorão 1986; *A Literatura como Missão*, 1983 e *Orpheu estático na Metrópole*, 2009 Nicolau Sevcenko; *O coro dos contrários*, José Miguel Wisnik, 1977; *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira-Música*. José Miguel Wisnik e Enio Squeff, 1982.

Assim, as confluências entre o momento sócio-histórico e as expressões artísticas, notadamente a literatura e a música, articuladas à identidade brasileira, mediando os ideais nacionalistas, convergem para a politização do projeto estético dos intelectuais modernistas. Por um lado, a cisão dos valores estéticos e sociais da elite intelectual e política, por outro, as formas de organização não institucionais da população abriam brechas de interação para as camadas populares da sociedade. A inserção social através da arte, em particular, de um contingente da população negra e afrodescendente no circuito do entretenimento e de sua representação no universo artístico (literatura, artes plásticas e música), passa a operar tanto como estratégia de afirmação dos marginalizados da sociedade, quanto como elemento estético produto e produtor de significados no ideário nacionalizante das vanguardas modernistas.

É importante observar a constante representação desse segmento popular em diversas obras modernistas: em músicas de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri; em pinturas de Di Cavalcante, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Anita Malffati, Cícero Dias; e nas obras de Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, todos com presença marcante na Coleção de Partituras, Coleção de Artes Plásticas e na Biblioteca de Mário de Andrade.

As inúmeras fontes usadas por Mário de Andrade ao colecionar motivos para a construção de *Macunaíma* podem ser encontradas nos arquivos e na biblioteca pessoal do autor, bem como nos ricos estudos da fortuna crítica da obra, que identificam, em maior ou menor ordem de importância, obras de Koch Grümberg, Capistrano de Abreu, Couto de Magalhães, Barbosa de Magalhães, Sílvio Romero e tantos outros autores. Além disso, um vasto e rico acervo de notas de trabalho, fichas com registros e recolhas sobre cultura popular alimentaram o processo de criação de Mário de Andrade.

Mantidos inéditos, os prefácios e anotações feitos por Mário de Andrade não foram publicados nas edições de *Macunaíma* e elucidam muitas das intenções e concepções do autor sobre essa obra da literatura brasileira ainda hoje polêmica. No prefácio escrito logo após a primeira versão, Mário de Andrade indica alguns caminhos para a compreensão de *Macunaíma*, expressando em tom de *blague* sua preocupação em entender a “entidade nacional dos brasileiros”:

Este livro carece dum as explicações pra não iludir nem desiludir os outros. *Macunaíma* não é símbolo nem se tome os casos dele por enigmas ou fábulas. É um livro de férias escrito no meio de mangas abacaxis e cigarras de Araraquara; um brinquedo. Entre alusões sem malvadezas ou sequência desfatiuei o espírito nesse capoeirão de fantasia onde a gente não escuta as proibições, os temores, os sustos da ciência ou da realidade – apitos dos

policiais, breques por engraxar. Porém imagino que como todos os outros o meu brinquedo foi útil. Me diverti mostrando talvez tesouros em que ninguém não pensa mais. O que me interessou em Macunaíma foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o que mais possa a entidade nacional dos brasileiros. Ora depois de pelejar muito verifiquei uma coisa que parece certa: o brasileiro não tem caráter [...] (ANDRADE, MA-MMA-061, fôlio 39, IEB/USP; cf. Anexo 20).

A falta de caráter identificada por Mário nos brasileiros está eivada de complexidade, já observada por ele, nessa “entidade” tanto psicologicamente como sociologicamente: no mesmo prefácio registra: “[...] nossa gatunagem sem esperteza (honradez elástica), o desapareço à cultura verdadeira, o improviso, a falta de senso étnico nas famílias, uma existência (improvisada) no expediente [...]” (ANDRADE, MA-MMA-061 fôlio s/n-IEB/USP, cf. Anexo 21). Para ele, *Macunaíma* não pode ser reduzido a um símbolo de enigmas ou fábulas, mas é brinquedo, um exercício de liberdade criativa que, pelas vias de um poema herói-cômico, ecoa as vozes, as marcas da “entidade nacional dos brasileiros”.

Indicando onde “topou com Macunaíma”, anuncia sua fonte no alemão Koch-Grunberge e no aproveitamento de outras lendas, casos e costumes brasileiros. Explica também o estilo adotado da “fala simples, sonora e musical do rapsodismo popular”, bem como a sensualidade do livro, justificando-se ironicamente de que seria hipocrisia podar do livro o que é abundância das nossas lendas indígenas, já registradas por diversos autores.

Interessantes nesse registro, ainda, são suas observações apostas ao final do prefácio, das quais destacamos:

(Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desgeograficava o mais possível a criação e ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea = um conceito étnico nacional e geográfico).(ANDRADE,1928, MA-MMA-061- fôlio.50.IEB/USP)⁹⁸.

Essas observações nos remetem à integração entre o “artista que cria” e o “intelectual que concebe”, formula, constrói e dissemina ideias. A despeito da visão homogeneizadora, hoje discutível, o que se sobrepõe é um sentido de construção, de referência da “entidade nacional”, pelas vias literárias.

Esse aspecto se reforça ainda mais no segundo prefácio:

⁹⁸ Transcrição do registro entre parêntese, abaixo do término do Prefácio. MA-MMA-061- fôlio.50, IEB/USP feita no transcurso da pesquisa.

Este livro de pura brincadeira, escrito na primeira redação em seis dias ininterruptos de rede cigarros e cigarras na chacra de *Pio* Lourenço perto do ninho da luz que é Araraquara afinal resolvi dar sem mais preocupação [...]. Ora este livro que não passou dum jeito pensativo e gozado de descansar umas férias, relumeante de pesquisas e intenções, muitas das quais só se tornavam conscientes no nascer da escrita, me parece que vale um bocado como sintoma de cultura nacional. Me parece que os melhores elementos duma cultura nacional aparecem nele. Possui psicologia própria e maneira de expressão própria. Possui uma filosofia aplicada entre otimismo ao excesso e pessimismo ao excesso dum país bem onde o praxeano considera a Providência como sendo brasileira e o homem da terra pita o conceito da pachorra mais que fumo. Possui aceitação sem timidez nem vanglória da entidade nacional e a concebe tão permanente e unida que o país aparece desgeograficado no clima na flora na fauna no homem, na lenda, na tradição histórica até quanto isso possa divertir ou concluir um dado sem repugnar pelo absurdo [...] (ANDRADE, 1928, MA-MMA-061, fólho 21; cf. Anexo 22)

Essa ambiguidade entre a arte-divertimento, fruição desinteressada, e a arte interessada, em sintonia com o “jeito gozado” instintivamente satírico de *Macunaíma*, Mário a caracteriza como “sintoma de cultura nacional”, algo ainda em definição e, nas anotações para o prefácio, explicita sua concepção a respeito:

Sintoma de cultura

Uma colaboração pontual do nacional e o internacional onde a fatalidade daquele se condimenta com uma escolha discricionária e bem a propósito deste. O que dá o tom sendo pois um universalismo constante e inconsciente que é porventura o sinal mais evidente da humanidade enfim concebida como tal. Coisa que a gente já pode sentir. *Macunaíma*: me servindo aliás sem consciência preestabelecida disso, por instinto, duma alógica sistemática, embora satírica ou coisa que o valha, o caráter religioso do livro ficou acentuado. (ANDRADE, 1928, MA-MMA-061, fólho 14, IEB/USP; cf. Anexo 23).

No capítulo “Macumba”, há inter-relações com fontes bibliográficas⁹⁹ conhecidas sobre religiões brasileiras, notas marginais e destaques diversos: o volume *As religiões do Rio*, de João do Rio, edição de 1906; o capítulo “O candomblé” da *Revista da America Latina*, nº 1 de 1919, e o romance *O feiticeiro*, de 1922, ambos de Xavier Marques; obras de Nina Rodrigues e de Manuel Querino, todos esses elementos conformando a mistura em síncrese com o relato oral (Pixinguinha e outros informantes de pajelanças paraenses) e a invenção criadora do autor.

⁹⁹ Fontes relacionadas em *Macunaíma - o herói sem nenhum caráter*, edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez, Coleção Archivos, 1996, p. XXXIX-XL.

Certo é também que o processo rapsódico de *Macunaíma* se utilizou da criativa índole dialógica de Mário de Andrade, em que se entrelaçaram o interesse etnográfico por práticas socio-simbólicas da cultura popular e seus atores, o pensamento poético-musical e a crítica cultural na expressão irônica e parodística de sua linguagem literária, além de suas inter-relações com um ideário nacional-popular.

Reforça de modo singular a premissa dialógica dessas relações, no potencial poético-musical do capítulo macumba, uma carta de Villa-Lobos¹⁰⁰ dirigida a Mário de Andrade nos fins de 1928, por ocasião de sua leitura de *Macunaíma*, na qual o maestro expressa a fertilidade estética dessa manifestação da cultura popular.

Meu grande Mário:

Li teu colossal *Macunaíma*. É mais que formidável. D. Olívia poderá dizer-te o meu entusiasmo. Talvez a alegria de um exilado que lhes tenham lembrado a terra.

Há mais de um ano comecei a escrever um bailado, saudoso da música fetiche dos nossos fantásticos makumbeiros. Não havia meio de me vir um título, nem me sentia com coragem de escrever um argumento. Eis que recebo o teu último livro e logo devoro suas páginas com meus olhos contentes. Uma ideia me veio. O meu bailado chamar-se-á *Macunaíma* e seu assunto será de Mário de Andrade, extraído do capítulo Makumba.

Serve?

Já tenho me servido de tua poesia para completar minhas ideias sonoras.

“A menina e a canção” a Iara, o Pai do Mato, e a Viola Quebrada. Mas, tu és grande e cada vez cresces mais. Por conseguinte, desta vez sirvo-me de um dos teus gigantescos poemas, que é o capítulo Makumba. [...] (VILLA-LOBOS, Heitor. Paris, 25 de dezembro de 1928. MA-C-CPL nº6994. ARQUIVO IEB/USP; cf. Anexo 42).

Ao configurar a alegoria do capítulo, pelo viés poético-musical (melopoética temática e formal), com um ritual de nossa tradição popular, as resistências, mediações e transformações ali simbolizadas legitimam uma manifestação étnica importante na formação da cultura nacional em tensão com as ameaças das “modas internacionais”.

Nesse sentido, pode-se identificar o capítulo “Macumba”, dentre outros que disputam a primazia na narrativa, como um microcosmo em que se revelam singularidades no processo de criação e um deslocamento na alegoria da obra. Assim, tanto o aproveitamento e a

¹⁰⁰ Também nesta carta, Villa-Lobos declara sua intenção de entregar ao musicólogo o acervo folclórico sob sua guarda, cuja denominação *Fundos Villa-Lobos* foi dada por Mário de Andrade posteriormente. Cf. Anexo 42.

reelaboração das fontes, como a articulação das representações socioestéticas do ritual e das personagens no terreiro de Tia Ciata (espaço social e etnicamente determinado), conformam uma alegórica crítica cultural como produtora de significados de “brasilidade”.

Retomando os escritos para os prefácios, nas anotações neles registradas, identificamos elementos que destacam a importância do capítulo e das fontes utilizadas para o autor:

Evidentemente não tenho a pretensão de que meu livro sirva pra estudos científicos de folclore. *Fantasei quando queria e sobretudo quando carecia pra que a invenção permanecesse arte e não documentação seca de estudo. Basta ver a macumba carioca desgeografada com cuidado, com elementos dos candomblés baianos e das pagelações paraenses. Com elementos dos estudos já publicados, elementos colhidos por mim dum ogan carioca "bexíguento e fadista de profissão" e dum conhecedor das pagelações, construí o capítulo a que ainda ajuntei elementos de fantasia pura.* Os meus livros podem ser resultado dos meus estudos porém ninguém não estude nos meus trabalhos de ficção, leva fubeca. (ANDRADE, MA-MMA, 061, fólio 17, ARQUIVO IEB/USP; grifo nosso; cf. Anexo 24).

Nos estudos críticos iniciais sobre *Macunaíma*, não havia informações precisas sobre quem seria o informante, o “ogon da macumba carioca ‘bexíguento e fadista de profissão’”. Posteriormente, quando dos estudos mais aprofundados dos arquivos de Mário de Andrade pelo IEB/USP, foram encontrados os registros em “sete folhas de caderneta pequena” entre suas fichas e notas de trabalho, contendo as informações do músico carioca, e inseridas nos estudos de *Música de Feitiçaria no Brasil*”, cujo título indica na ficha “Cerimônias de Macumba” (Pixinguinha). (ANDRADE, MA-MMA-070-ARQUIVO IEB/USP; cf. Anexos: 25 a 38).

Além disso, em entrevista ao jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, em 1977, concedida a Frederico Moraes, Antônio Bento de Araújo Lima¹⁰¹, crítico de arte estudioso da cultura brasileira e grande amigo de Mário de Andrade, informa ter a parcela do terreiro da macumba em *Macunaíma* vindo de informações de Pixinguinha.

O informante era crente e frequentador assíduo da macumba, no zungu da Tia Ciata na Pequena África carioca, reduto das práticas sociossimbólicas – rodas de samba, choro, carnaval, festividades, rituais religiosos, culinária, danças – dos negros e mestiços no Rio de Janeiro.

¹⁰¹ Trata-se de Antônio Bento Araújo Lima, crítico de arte e amigo de Mário de Andrade que, em 1926, apresentou o escritor ao músico Pixinguinha. (LOPEZ, 1998, p. XL.)

Segundo Antônio Bento, Mário conhecera Pixinguinha em 1926, quando o músico apresentava, com a Companhia Negra de Revistas, o espetáculo *Tudo Preto*, no qual atuava como diretor musical, regente da orquestra e também como compositor. Sua música “Urubu”¹⁰², inspirada em tema de bumba-meu-boi, foi uma das composições apresentadas na revista e muito apreciada pelo musicólogo, merecendo registro em seu *Ensaio sobre a música brasileira*:

[...] A forma da Variação é muito comum no popular. [...] Ela ocorre de maneira curiosa nos maxixes e valsas cariocas, sobretudo na maneira de tratar a flauta. O “Urubu”, sublime quando executado pelo flautista Pixinguinha, afinal de contas não passa de um tema com variações (ANDRADE, 1962, p. 66).

E, ainda, em seu *Dicionário Musical Brasileiro*, no verbete “Choro”, citando discos da discografia nacional:

[...] Outro disco a citar é o “Urubu”, maravilhosamente executado por Pixinguinha, uma das excelências da discoteca brasileira. (Ver se este é também rapidíssimo e implica solista único) Pode-se lembrar aqui que tais choros (quero dizer, tais agrupamentos) são a equivalência do hot-jazz, que também tantas vezes já é puro gozo instrumental , mesmo quando unido à voz, e duma violência de movimento verdadeiramente dionisíaca.[...] (ANDRADE, 1989, p. 136; MA-MM-055, fólhos s/n. ARQUIVO IEB/USP; cf. Anexo 10).

O capítulo “Macumba” está inserido na obra como uma das micronarrativas que compõem a rapsódia, uma variação do núcleo-base da narrativa, a perda e a busca do muiraquitã. Pode-se estabelecer, assim, uma relação análoga com o cancionário popular, cujo processo de variação, na conceituação do autor, consiste na “repetição dum motivo, dum membro de frase, lhe varia levemente a apresentação e pelo acrescentamento dum som ou modificação rítmica” (ANDRADE, 1983, p. 42).

5.3-DO RELATO À ALEGORIA DA MACUMBA CARIOCA

A produção intelectual de Mário caracteriza-se por uma busca incessante de compreensão do sentido da arte, da cultura e do Brasil, através da constituição do que poderia

¹⁰²Samba do Urubu, composição de Pixinguinha, interpretada pelos Oito Batutas, considerada uma das interpretações assinaladas por virtuosismo, de sua fase mais criativa, em que incorpora diferentes sonoridades à sua obra (BESSA, 2010, p. 304).

ser denominado um *pensamento polifônico*. Os estudos e ensaios sobre música, ao lado de uma profunda inquietação antropológica e etnográfica, deixaram marcas definitivas em sua atividade ficcional e poética.

Assim, fazendo um pequeno paralelo entre as anotações do relato de Pixinguinha e o capítulo da obra, em que se entrelaçam elementos pesquisados por Mário de Andrade e sua “invenção pura”, podemos identificar e analisar a reelaboração literária da macumba, considerando aspectos intimamente relacionados, que se integram na abrangente rapsódia andradiana. Nesse sentido, as relações entre as fontes e o processo de criação (sobretudo a interseção entre Mário e Pixinguinha), o resultado estético-dialógico das aproximações entre a literatura e a música — a melopoética — e o pensamento polifônico do autor conformam uma alegórica crítica cultural quando incorporam as representações de uma prática sociossimbólica etnográfica e atores sociais importantes, inseridos no complexo contexto de uma época mediada por apropriações e tensões na esfera cultural. Esses elementos configuram o erudito e o popular, a tradição e o moderno, a nacionalização e a internacionalização dos bens culturais, na conformação da identidade brasileira.

Para tanto, relacionamos o registro do relato em unidades de significados que, reelaboradas literariamente, sugerem afinidades estruturais em um conjunto de representações coletivas no capítulo. No ritual desgeografado, o relato do informante carioca, os elementos de pajelança paraense, os estudos etnográficos e a fantasia pura do autor constituem um acorde polifônico (a simultaneidade de “vozes” sociais imiscíveis na conjunção do todo) que conjugam a *suíte* e a *variação* do núcleo-base do capítulo (a tentativa de vencer Paiamã através do ritual de feitiçaria e resgatar o muiraquitã). Esse processo de construir recheando o núcleo básico de elementos subsidiários, de unir em um todo mais complexo vários elementos de forma e caráter às vezes distintos, é próprio do processo de composição do cantador e das danças dramáticas brasileiras.

Assim, podemos entender que, pela recriação literária, Mário de Andrade opera com a representação de Macunaíma, Tia Ciata, Ogã, Polaca e a assistência socialmente diversificada para compor, pelo poderoso elemento unanizador dos indivíduos que é a música e o ritual, uma metáfora da entidade nacional.

Sabe-se que o sentido estruturador de *Macunaíma* é a rapsódia mítica: a “misturada” de elementos heteróclitos da cultura brasileira em um poema herói-cômico “desgeografado”. Sensível ao pensamento de Freud, de Frazer e de outros teóricos e filósofos, Mário de Andrade compreende a importância do mito como elemento estruturador da obra de arte, repensando-o em uma ótica não ocidental.

Em *Macunaíma*, ficção mitopoética, o autor mergulha antropologicamente no “larguíssimo Brasil”, buscando entender a alma nacional e retrata o “herói sem nenhum caráter”, “herói de nossa gente”, com suas ambivalências e contradições. Em seu percurso na busca do amuleto perdido, o herói se desloca no tempo e no espaço e vai parar na “Macumba” carioca, um entrelugar sincrético, mítico e místico da tradição popular e, ao mesmo tempo, um reduto identitário das comunidades negras e mestiças que estão à margem da sociedade da época. O ritual de dimensões dramática, musical, religiosa e social configura-se em um *locus* privilegiado para levantar as camadas textuais (texto como o que produz significados), que distendem as ligações íntimas com o texto tradicional (erudito) nas alegorias que apresenta.

Passando em revista o pensamento musical de Mário de Andrade e seu papel de articulador do Modernismo, identifica-se que a internacionalização, a industrialização e a comercialização de bens culturais foram aspectos que instigaram sua crítica e a sua criação artística. No campo musical, Mário de Andrade somou a isso o pensamento etnológico moderno, que atentava para os perigos da extinção de culturas locais, buscando em sua musicologia valorizar a permanência de procedimentos autóctones de composição. Nas alegorias de *Macunaíma*, inseridas no projeto estético modernista, em especial na alegoria da “Macumba”, o autor problematiza simbolicamente os efeitos da industrialização (infiltrações internacionais em nossa cultura, especialmente a música industrializada) nas manifestações populares. Desse modo, a alegoria incorpora a valorização de um tipo específico de cultura popular - o culto popular, urbano e sincrético do Rio de Janeiro, escolhido pelo herói para realizar sua vingança contra o gigante industrial estrangeiro Piaimã.

Dessa leitura na interpretação da alegoria do capítulo, entendemos que o diálogo entre literatura e música, a aproximação entre Pixinguinha e Mário de Andrade e a polifonia cultural representada em suas produções artísticas e pragmáticas possibilitam a associação entre a ficção e o ensaio etnográfico-musical, problematizando tanto a estrutura musical do capítulo, quanto a representação sociossimbólica do ritual e das personagens, como catalisadores de uma crítica cultural e de uma combinação de elementos heterogêneos da cultura brasileira para a configuração de um ideário nacional-popular.

Retomando o que nos apresenta o estudo de Gilda de Mello Souza (1979, p. 34), em *Macunaíma*, Mário de Andrade subverte o processo de criação literária da época, pautando-se no processo compositivo musical da variação, presente no improviso do cantador nordestino e no princípio rapsódico da suíte, cujo exemplo era encontrado no bailado popular do bumba-meu-boi. Essas manifestações da cultura popular brasileira revelam-se, na estrutura da obra,

como um acorde, combinando o oral e o escrito, o popular e o erudito, o europeu, o indígena e o negro na composição do *todo* e não um mero produto de acúmulo desconexo de partes.

Assim, ao fazermos um pequeno paralelo entre as anotações do relato de Pixinguinha feitas por Mário de Andrade e seu aproveitamento na narrativa, observamos que o trinômio música-etnografia-religiosidade se articula como suporte estruturante do capítulo, reverbera em sua reelaboração estética e literária e expõe parte do universo teórico construído pelo autor, influenciado pelo contexto das discussões etnológicas da época.

Vejamos o paralelo:

<p style="text-align: center;">ANOTAÇÕES DO RELATO DE PIXINGUINHA</p>	<p style="text-align: center;">CAPÍTULO VII- “MACUMBA”</p>
<p>1- Considerações da pesquisa: Contextualizando as motivações de Macunaíma, observamos que o “herói sem caráter” usa um recurso muito comum do comportamento popular brasileiro de se socorrer de “soluções mágicas”, em especial a feitiçaria, diante de obstáculos reais difíceis ou impossíveis de enfrentar. Macunaíma toma consciência da sua falta de força, confirmando isso com o “preceito pra quem é frouxo”, e desloca seu desconsolo para o senso comum popular, expresso nos ditos e provérbios: da dor da topada “viu estrela” e “quando míngua a Luna não comece coisa alguma”, justificando sua fraqueza. Resolve, então, socorrer-se do Exu, diabo na macumba carioca.</p>	<p><i>1-Macunaíma estava muito contrariado não conseguiu reaver a muiraquitã e isso dava ódio. O melhor era matar Piaimã. Então saiu da cidade e foi no mato Fulano experimentar força. Campeou légua e meia e afinal enxergou uma peroba sem fim. Enfiou o braço na sapopemba e deu um puxão pra ver si arrancava o pau mas só o vento sacudia a folhagem na altura porém. "Inda não tenho bastante força não", Macunaíma, refletiu. Agarrou num dente de ratinho chamado crô, fez uma bruta incisão na perna, de preceito pra quem é frouxo e voltou sangrando pra pensão. Estava desconsolado de não ter força ainda e vinha numa distração tamanha que deu uma topada. Então de tanta dor o herói viu no alto as estrelas e entre elas enxergou Capei minguadinha cercada de névoa. “Quando míngua a Luna não comece coisa alguma”, suspirou. E continuou desconsolado. No outro dia o tempo estava inteiramente frio e o herói resolveu se vingar de Venceslau Pietro Pietra dando uma sova nele pra esquentar. Porém por causa de não ter força tinha mas era muito medo do gigante. Pois então resolveu tomar um trem e ir no Rio de Janeiro se socorrer de Exu diabo em cuja honra se realizava uma macumba no outro dia.</i></p>

<p>2-Início do relato</p> <p>“Cerimônias de Macumbas - (Pixinguinha). Macumbas / Pais-de-santo são os feiticeiros mores, em cujas casas se realizam as macumbas. São obrigados a realizá-las nos dias exatos como por exemplo 8 de Dezembro, dia de Inhaçã, N. S. da Conceição. Também são obrigados conforme o dia do santo a matar um carneiro, um cabrito, um porco etc. Não perguntei se os macumbeiros comem toda essa carne gostosa. Naturalmente. Às vezes a fama de certos pais-de-santo se espalha. Uma das mais recentes mães-de-santo (pois que podem ser também mulheres) famosas foi a Tia Ciatha, mulher também turuna na música, dizem. Passava os dias de violão no colo inventando melodias maxixadas e falam mesmo as más-línguas que muito maxixe que correu Brasil com nome de outros compositores negros eram dela em apropriações mais ou menos descaradas”.</p>	<p><i>2-Era junho e o tempo estava inteiramente frio. A macumba se rezava lá no Mangue no zungu da tia Ciata, feiticeira como não tinha outra, mãe-de-santo famanada e cantadeira ao violão. Às vinte horas Macunaíma chegou na biboca levando debaixo do braço o garrafão de pinga obrigatório. Já tinha muita gente lá, gente direita, gente pobre, advogados garçons pedreiros meias-colheres deputados gatunos, todas essas gentes e a função ia principiando. Macunaíma tirou os sapatos e as meias como os outros e enfiou no pescoço a milonga feita de cera de vespa tatucaba e raiz seca de assacu. Entrou na sala cheia e afastando a mosquitada foi de quatro saudar a candomblezeira imóvel sentada na tripeça, não falando um isto. Tia Ciata era uma negra velha com um século no sofrimento, javevó e galguincha com a cabeleira branca esparramada feito luz em torno da cabeça pequetita. Ninguém mais não enxergava olhos nela, era só ossos numa compridez já sonolenta pendependendo, pró chão de terra.</i></p> <p><i>Vai, um rapaz filho de Ochum, falavam filho de Nossa Senhora da Conceição cuja macumba era em dezembro, distribuiu uma vela acesa pra cada um dos marinheiros marcineiros jornalistas ricos gamelas fêmeas empregados-públicos, muitos empregados-públicos! todas essas gentes e apagou o bico de gás alumando a saleta.</i></p>
<p>3-Também se evoca o diabo sob a denominação de Exu. Aliás, um maxixe do Donga o prova quando diz: "Fui em Dona Clara — Numa macumba — com Exu falar, fazer um feitiço — pra cima de ti, pra você me deixar".</p>	<p><i>3-Então a macumba principiou de deveras se fazendo um çairê pra saudar os santos. E era assim: Na ponta vinha o ogã tocador de atabaque, um negrão filho de Ogum, bexiguento e fadista de profissão, se chamando Olelê Rui Barbosa. Tabaque mexemexia acertado num ritmo que manejou toda a procissão.</i></p> <p><i>E as velas jogaram nas paredes de papel com florzinhas, sombras tremendo vagarentas feito assombração.</i></p>

4- O canto inicial das macumbas é o do salvamento dos santos e expulsão de Exu. É uma melopéia monótona, verdadeira litania em que repete infindavelmente o coro:

- Vamo sarava!

[sob pentagrama sem notação]

a que segue uma fala mais ou menos melodizada "Ôh Ojosse", "Ôh Xangô" "Ôh Ogum", com todo o Céu da religiosidade negra e de quando em quando "Sai, Exu" expulsando o diabo.

A palavra "sarava" é uma deformação de "salvar". É muito perigoso a um pai-de-santo fazer pouco caso ou abandonar o culto dum santo que está ou esteve no preceito dele. Meu informante viu com olhos dele um pai-de-santo sadio ir desmerecendo desmerecendo por causa disso, ficando empalamado, magricela, macambúsio e quase que morreu.

4-Atrás do ogã vinha tia Ciata quase sem mexer, só beijos puxando a reza monótona. E então seguiam advogados taifeiros curandeiros poetas o herói gatunos portugues senadores, todas essas gentes dançando e cantando a resposta da reza. E era assim

-Va-mo sa-ra-vá!

Tia Ciata cantava o nome do santo que tinham de saudar:

-Ôh Olorung!

E a gente secundando:

-Va-mo-sa-ra-vá!

Tia Ciata continuava:

-Ô Boto Tucuchi!

E a gente secundando:

-Va-mo sa-ra-vá!

Docinho numa reza mui monótona.

-Ô lemanjá! Anamburucu! e Ochum! três Mães-d'água!

-Vamo sa-ra-vá!

Assim. E quando a tia Ciata parava gritando com gesto imenso:

-Sai Exu!

Porque Exu era o diabo-coxo, um capiroto malévolo, mas bom porém pra fazer malvadezas, era um tormento na sala uivando:

-Uuum!... uuum!...

-Exu! Nosso padre Exu...!

E o nome do diabo reboava com estrondo diminuindo o tamanho da noite lá fora. O çairê continuava:

-Ôh Rei Nagô

-Va-mo sa-ra-vá!

Docinho de reza monótona

-Ôh Baru!

-Va-mo sa-ra-vá

Quando sinão quando tia Ciata parava gritando com gesto imenso:

-Sai Exu!

Porque Exu era o pé-de-pato, um jananaíra malévolo. E de novo era o tormento na sala uivando:

-Uuum!...Exu! Nosso padre Exu!

E o nome do diabo reboava com estrondo encurtando o tamanho da noite.

-Ô Oxalá!

-Vamo Sa-ra-vá!...

<p>5-Depois da litania de salvação dos santos se dão certas cerimônias em parte coreográficas e acompanhadas talvez de cantos que não posso descrever por ter evitado de as descrever meu informador.</p> <p>Essas cerimônias continuam até que um dos presentes anuncia a chegada dum santo nele.</p>	<p><i>5-Era assim. Saudaram todos os santos da pajelança, o Boto Branco que dá amores Xangô, Omulu, Iroco Ochosse, a Boiuna Mãe feroz, Obatalá que dá força pra brincar muito, todos esses santos e o çairê se acabou.</i></p> <p><i>Tia Ciata sentou na tripeça num canto e toda aquela gente suando, médicos padeiros engenheiros rúbulas polícias criadas focas</i></p> <p><i>assassinos, Macunaíma, todos vieram botar as velas no chão rodeando a tripeça. As velas jogaram no teto a sombra da mãe-de-santo imóvel. Já quase todos tinham tirado algumas roupas e o respiro ficara chiado por causa do cheiro de mistura budum coty pitium e o suor de todos.</i></p> <p><i>Então veio a vez de beber. E foi lá que Macunaíma provou pela primeira vez o cachiri temível cujo nome é cachaça. Provou estalando com a língua feliz e deu uma grande gargalhada.</i></p> <p><i>Depois da bebida, entre bebidas, seguiram as rezas de invocação.</i></p>
<p>6--O informante crente pio, me confessou amargurado que é uma vergonha certas macumbas de porcaria em que santo aparece por dá cá aquela palha. Não vê! Nas macumbas que se prezam muita noite se gasta sem que nenhum santo se lembre ou se digne de aparecer. Tem mesmo certos santos que se fazem de rogados por demais.</p>	<p><i>6-Todos estavam inquietos ardentes desejando que um santo viesse na macumba daquela noite. Fazia já tempo que nenhum não vinha por mais que os outros pedissem. Porque a macumba da tia Ciata não era que nem essas macumbas falsas não, em que sempre o pai-de-terreiro fingia vir Xangô Ochosse qualquer, pra contentar os macumbeiros. Era uma macumba séria e quando santo aparecia, aparecia de deveras sem nenhuma falsidade. Tia Ciata não permitia dessas desmoralizações no zungu dela e fazia mais de doze meses que Ogum nem Exu não apareciam no Mangue.</i></p>
<p>7-Entre esses se distingue Ogum que passa às vezes ano sem que apareça! O anúncio de que o santo vai chegar dá um frêmito de terror adorante nos assistentes.</p>	<p><i>7-Todos desejavam que Ogum viesse. Macunaíma queria Exu só pra se vingar de Venceslau Pietro Pietra.</i></p> <p><i>Entre golinhos de abrideira, uns de joelhos outros de quatro, todas essas gentes seminuas rezavam em torno da feiticeira pedindo a aparição dum santo. À meia-noite foram lá dentro comer o bode cuja cabeça e patas já estavam lá no pegi, na frente da imagem de Exu que era um tacuru de</i></p>

	<p><i>formiga com três conchas fazendo olhos e boca. O bode fora morto em honra do diabo e salgado com pó de chifre e esporão de galo-de-briga. A mãe-de-santo puxou a comilança com respeito e três pelo-sinais de atravessado. Toda a gente vendedores bibliófilos pés-rapados acadêmicos banqueiros, todas essas gentes dançando em volta da mesa cantavam:</i></p> <p><i>-Bamba querê -Sai Aruê -Mongi gongo -Sai Orobô, -Êh!... -Ôh mungunzá,-Bom acaçá -Vancê nhamanja De pai Guenguê, -Êh!...</i></p> <p><i>E conversando pagodeando devoraram o bode consagrado e cada qual buscando o garrafão de pinga dele porque ninguém não podia beber no de outro, todos beberam muita caninha, muita! Macunaíma dava grandes gargalhadas e de repente derrubou vinho na mesa.</i></p> <p><i>Era sinal de alegrão pra ele e todos imaginavam que o herói era o predestinado daquela noite santa. Não era não.</i></p>
<p>8-A pessoa em que o santo vai entrar se torna atenção de todos. De repente ela começa a puxar um canto a que os assistentes fazem coro. O santo chegou.</p>	<p><i>8-Nem bem reza recomeçou se viu pular no meio da saleta uma fêmea obrigando todos a silêncio com o gemido meio choro e puxar canto novo. Foi um tremor em todos e as velas jogaram a sombra de cunha que nem monstro retorcido pro canto do teto, era Exu!</i></p>
<p>9-Muitas vezes os instrumentistas, mesmo o ogã (tocador de atabaque, posto importante) pelem pra acompanhar direito esses cantos estranhos, muitas vezes improvisações duma variedade rítmica tão infinita e sutil que não tem compasso possível pra elas. "Seria preciso muitos compassos diferentes pra anotar esses cantos" me contou meu informador. E essa maneira inculta de dizer que esses cantos são por vezes de ritmo livre é absolutamente fidedigna pois quem me informa sabe música brasileira a fundo, é turuna nos nossos ritmos populares</p>	<p><i>9-Ogã pelejava batendo tabaques pra perceber os ritmos doidos do canto novo, canto livre, de notas afobadas cheio de saltos difíceis, êxtase maluco baixinho tremendo de fúria. E a polaca muito pintada na cara, com as alças da combinação arreventadas estremeia no centro da saleta, já com as gorduras quase inteiramente nuas. Os peitos dela balangavam batendo nos ombros na cara e depois na barriga, juque! com estrondo</i></p>

10- Canta a pessoa em que o santo entrou, já inteiramente possessa e o coro faz adoração do santo.

10--E a ruiva cantando cantando. Afinal a espuminha rolou dos beijos desmanchados, ela deu um grito que diminuiu o tamanho da noite mais, caiu no santo e ficou dura.

Passou um tempo de silêncio sagrado. Então tia Ciata se levantou da tripeça que uma mazombinha substituiu no sufragante por um banco novo nunca sentado, agora pertencendo prà outra. A mãe-de-terreiro veio vindo veio vindo. Ogã vinha com ela. Todos os outros estavam de pé se achatando nas paredes. Só tia Ciata veio vindo veio vindo e chegou junto do corpo duro da polaca no centro da saleta ali. A feiticeira tirou a roupa ficou nua, só com os colares os braceletes os brincos de contas de prata pingando nos ossos. Foi tirando da cuiá que Ogã pegava, o sangue coalhado do bode comido e esfregando a pasta na cabeça da balalaó. Mas quando derramou o efêm verdento em riba, a dura se contorceu gemida e o cheiro iodado embebedou o ambiente. Então a mãe-de-santo entoou a reza sagrada de Exu, melopéia monótona.

Quando acabou, a fêmea abriu os olhos, principiou se movendo bem diferente de já- hoje e não era mais fêmea era o cavalo do santo , era Exu. Era Exu, o romaõzinho que viera ali com todos macumbar.

O par de nuas executava um jongo improvisado e festeiro que ritmavam os estralos dos ossos da tia, os juques dos peitos da gorda e o ogã com batidos chatos. Todos estavam nus também e se esperava a escolha do Filho de Exu pelo grande Cão presente. Jongo temível...

Macunaíma fremia de esperança querendo o cariapemba pra pedir uma tunda em Venceslau Pietro Pietra. Não se sabe o que deu nele de sopetão, entrou gingando no meio da sala derrubou Exu e caiu por cima brincando com vitória. E a consagração do Filho de Exu novo era celebrada por licenças de todos e todos se urarizaram em honra do filho novo do icá.

Terminada a cerimônia o diabo foi conduzido pra tripeça, principiando a adoração. Os ladrões os senadores os jecas os negros as senhoras os futebóleres, todos, vinham se rojando por debaixo do pó alaranjando a saleta e depois de batida a cabeça com o lado esquerdo no chão, beijavam os joelhos beijavam todo o corpo

	<p><i>do uamoti. A polaca vermelha tremendo rija pingando espuminha da boca em que todos molhavam o mata-piolho pra se benzerem de atravessado gemia uns roncões regougados meio choro meio gozo e não era polaca mais, era Exu, o jurupari mais macanudo daquela religião.</i></p>
<p>11 - Depois então principiam os pedidos pro, santo que os dá ou não. Uma coisa curiosa é que todos os crentes dessas macumbas tem cada qual um santo que o protege. É filho-de-santo. Um é filho de Ojosse, outro filho de Xangô e assim por diante. Quando um santo desce no corpo de alguém logo reconhece os filhos presentes e tem pra estes carinhos muito especiais. Concedem o que os filhos querem e mesmo descobrem o que falta a estes, se são infelizes, se são doentes. Muitas vezes mesmo ao pai-de-santo manda o santo fazer tal coisa pelo filho dele. E o pai-de-santo é obrigado a obedecer senão corre desgraça nele e desonra o que é pior. Tem até por vezes de gastar muito dinheiro com o filho de santo. E gasta. Os cantos dos santos incarnados são na infinita maioria incompreensíveis prós negros do Brasil. Ou em línguas africanas ou puramente mágicos em palavras onomatopaicas ou não, porém de sentido oculto. Ou nenhum sentido.</p>	<p><i>11- Depois que todos beijaram adoraram e se benzeram muito, foi a hora dos pedidos e promessas. Um carniceiro pediu pra todos comprarem a carne doente dele e Exu consentiu. Um fazendeiro pediu pra não ter mais saúva nem maleita no sítio dele e Exu se riu falando que isso não consentia não. Um namorista pediu pra pequena dele conseguir o lugar de professora municipal pra casarem e Exu consentiu. Um médico fez um discurso pedindo pra escrever com muita elegância a fala portuguesa e Exu não consentiu. Assim.</i></p>
<p>12-Os pedidos que os macumbeiros fazem podem ser pra bem próprio ou pra bem e mal alheio. No maxixe “Não te quero mais” que cite o macumbeiro pede ao diabo pra que ua amante o deixe. E...</p>	<p><i>12-Afinal veio a vez de Macunaíma o filho novo do fute. E Macunaíma falou:</i> <i>-Venho pedir pra meu pai por causa que estou muito contrariado.</i> <i>- Como se chama? perguntou Exu.</i> <i>- Macunaíma, o herói.</i> <i>-Uhum... o maioral resmungou, nome principiado por Ma tem má-sina... Mas recebeu com carinho o herói e prometeu tudo o que ele pedisse porque Macunaíma era filho. E o herói pediu que Exu fizesse sofrer Venceslau Pietro Pietra que era o gigante Piaimã comedor de gente.</i></p>

13-Uma negra velha
De cachimbo torto
Que tinha na boca.etc..
Pegou três pausinhos,
Jogou para o alto.
Fez encruzilhada.
"Nhonhô vai-se embora,
Me disse em segredo:
A mulher tá amarrada"
Feitiço não te pegar,
Os santos vão te amarrar etc.
E diz na estrofe seguinte:

"Vou pedir a Ogum
Pra falar com Xangô
Pra você sofrer."

Xangô = deus do fogo entre os jorubas

[nota escrita no verso da folha que contém a última estrofe.]

14- O caboclo estava em casa, porém o inimigo trouxe o eu (palavra que eles empregam) na sessão e deu uma sova nele. Depois dizia vou levar você na gruta de tal. O médium ficava bom um tempo depois quando o eu do caboclo voltava se percebia que ele tinha ido na gruta. E o sujeito que estava dormindo em casa até ficou de cama com a sova que apanhou.”.

13-Então foi horroroso o que se passou. Exu pegou três pausinhos de erva-cidreira benta por padre apóstata, jogou pro alto, fez encruzilhada, mandando o eu de Venceslau Pietro Pietra vir dentro dele Exu pra apanhar. Esperou um momento, o eu do gigante veio, entrou dentro da fêmea, e Exu mandou o filho dar a sova no eu que estava encarnado no corpo polaco. O herói pegou uma tranca e chegou-a em Exu com vontade. Deu que mais deu. Exu gritava:

Me espanca devagar
Que isto dói dói dói!

Exu fumegou molhando o terreno. E Macunaíma ordenou que o eu do gigante fosse pisando vidro através dum mato de urtiga e agarra-compadre até as grunhas da serra dos Andes pleno inverno e o corpo de Exu sangrou com lapos de vidro, unhadadas de espinho e queimaduras de urtiga, ofegando de fadiga e tremendo de tanto frio. Era horroroso. E Macunaíma ordenou que o eu de Venceslau Pietro Pietra recebesse o guampaço dum marruá, o coice dum bagual, a dentada dum jacaré e os ferrões de quarenta vezes quarenta mil formigas-de-fogo e o corpo de Exu retorceu sangrando empolando na terra, com uma carreira de dentes numa perna, com quarenta vezes quarenta mil ferroadas de formiga na pele já invisível, com a testa quebrada pelo casco dum bagual e um furo de aspa aguda na barriga. A saleta se encheu dum cheiro intolerável. E Exu gemia:

- Me chifra devagar!
- Que isto dói dói dói!
- Também tenho família
- E isto dói dói dói!

14-Macunaíma ordenou muito tempo muitas coisas assim e tudo o eu de Venceslau Pietro Pietra aguentou pelo corpo de Exu. Afinal a vingança do herói não pôde inventar mais nada, parou. A fêmea só respirava levinho largada no chão de terra. Teve um silêncio fatigado. E era horroroso.

Lá no palácio da rua Maranhão em São Paulo tinha um correcorre sem parada. Vinham médicos veio a Assistência todos estavam desesperados. Venceslau Pietro. Pietra sangrava todo urrando. Mostrava uma chifrada na barriga, quebrou a testa que

parecia coice de potro, queimado enregelado mordido e todo cheio das manchas e galos duma tremendíssima sova de pau.

Na macumba continuava o silêncio de horror. Tia Ciata veio maneira e principiou rezando a reza maior do diabo. Era a reza sacrílega no chão. E era horroroso E entre todas, que se errando uma palavra dá morte, a reza do Padre Nosso Exu, e era assim:

— Padre Exu achado nosso que vós estais no trezeno inferno da esquerda de baixo, nós te queremos muito, nós tudo!

-Queremos! Queremos!

-O pai nosso Exu de cada dia nos dai hoje, seja feita vossa vontade assim também no terreiro da sanzala que pertence pró nosso padre Exu, por todo o sempre que assim seja, amém!

-Glória pra pátria gêge de Exu!

-Glória pro fio de Exu

Macunaíma agradeceu. A tia acabou: Chico-t-era um príncipe gege que virou nosso padre Exu do século seculóro pra sempre que assim seja, amém.

-Pra sempre que assim seja, amém!

Exu ia sarando sarando, tudo foi desaparecendo por encanto quando a caninha circulou e o corpo da polaca virou são outra vez. Se escutou uma bulha tamanha e tomou o espaço um cheiro de breu queimado enquanto a fêmea deitava pela boca um anel de azeviche. Então voltou do desmaio vermelha gorda só que mui fatigada e agora estava só a polaca ali, Exu tinha ido embora. E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba de arromba em que todas essas gentes se alegraram com

muitas pândegas liberdosas. Então tudo acabou se fazendo a vida real.

E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada.

Macunaíma foi publicado quando o autor chegava a interessantes descobertas musicológicas em seus estudos e análises sobre a situação da música no Brasil. No mesmo ano, publica também *Ensaio sobre música brasileira*, seu primeiro livro que aborda a música popular de forma sistematizada. Em “Macumba”, Mário de Andrade amplia sua escuta crítica do universo musical da época, representando os vários elementos que surgiam e se perdiam no ambiente sonoro popular. Assim, por meio de formas populares de composição, como a *suíte* e a *variação* (na obra e no capítulo), o autor relaciona tema e personagens de uma prática sociossimbólica sincrética da cultura popular do Rio de Janeiro, “vitrine das modas internacionais” da época.

Se sua formação musicológica aponta inicialmente para uma concepção evolucionista conservadora de análise musical, como podemos verificar *Ensaio sobre música brasileira* e *Pequena história da música*, o contato com novas ideias, absorvidas em um momento de grandes mudanças, acabam por produzir uma alteração de rumo, fazendo de seus escritos testemunhos da ambiguidade e da contradição do processo de sistematização dos estudos musicológicos.

Assim, temos um primeiro Mário, professor do Conservatório Musical de São Paulo, esteta apolíneo convencido da preservação das formas altas, nobres, bem acabadas, da técnica apurada e de respeito à tradição erudita e aos grandes mestres, mas temos também o outro Mário – dissonante polifônico, polirrítmico – cuja busca incessante de ruptura, renovação formal, dionísio engajado em polêmicas (WISNIK, 1982, 136), faz com que seus escritos, de algum modo, tangenciem uma teoria crítica de aproximação entre música e poética, entre observação e produção, entre crítica e ficção, contaminado seus textos literários com as observações do etnomusicólogo e do etnólogo em suas pesquisas de campo.

A leitura das alegorias de “Macumba” mostra, entre outros aspectos, as preocupações de Mário de Andrade em relação à música popular, e que estão formuladas em diversas obras programáticas¹⁰³ do musicólogo: as transformações por que passavam a produção musical no Brasil, a infiltração internacional na cultura popular urbana, a defesa de elementos autóctones

¹⁰³ *Ensaio sobre música brasileira* (1928): na primeira parte desenvolve procedimentos teóricos, analisando a formação da música brasileira e a adoção de critérios históricos atuais da música popular para a atualização da música artística. Analisa então como os elementos estruturais da música se realizam na música popular e como devem ser empregados pelos compositores nacionais ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma. Na segunda parte, o autor apresenta e analisa uma coleção de melodias populares (música socializada e música individual). Além dessa obra, *Compêndio de história da música* (1929), as diversas anotações e verbetes para o *Dicionário Musical Brasileiro*, as crônicas do *Diário Nacional de São Paulo* (1929-1931) e *Música de Feitiçaria no Brasil* (1933), também apresentam formulações teóricas do musicólogo.

da cultura brasileira, a necessidade de a música erudita incorporar elementos do processo de composição popular através da pesquisa e imersão na “autêntica” cultura brasileira.

5.4-MELOPOÉTICA E POLIFONIA CULTURAL NA MACUMBA CARIOCA

Em uma perspectiva multidisciplinar, o encanto pela arte musical e o cruzamento desta com a literatura deixaram marcas profundas no pensamento polifônico de Mário de Andrade. Esse espaço de trânsito entre sistemas semióticos distintos está presente tanto em sua linguagem poética como em seus ensaios críticos.

Na elaboração do capítulo, o processo híbrido de interação entre literatura e música, melopóetica temática e formal, presente também em outros capítulos da rapsódia, reitera sua marca já a partir do título. Segundo o próprio *Dicionário Musical Brasileiro* de Mário de Andrade, o verbete “macumba” apresenta o seguinte registro:

Macumba (s.f) – Melo de Morais Filho (Festas e Tradições Populares, s.d., p.340 numa enumerações de instrumentos africanos nomeia macumba. E ainda p. 370 fala no “rolar surdo das caixas de guerra, o som de rapa das macumbas em grande número” ao descrever a coroação de um rei negro, no Rio de Janeiro, por 1748. Se infere daí que a macumba era instrumento de percussão de construção idêntica à do reco-reco (provavelmente a origem deste), consistindo numa superfície dentada em que se esfregava um bastãozinho (ANDRADE, 1989, p. 296).

Ainda nos estudos referidos para a conferência *Música de Feitiçaria no Brasil*, dos quais, com acréscimos e lembretes, originou-se o artigo “Geografia Religiosa no Brasil”, publicado pela revista *Publicações Médicas*, em agosto de 1941, nº 1, tem-se a explicação:

No Rio de Janeiro, todos sabem, a feitiçaria dominante é a Macumba. Esta palavra “makumba” é africana, evidentemente, e indicou a princípio um instrumento de percussão. A evolução semântica que levou o nome de instrumento a designar a cerimônia em que ele aparece não é rara entre nós. Temos ainda o caso de “caxambu”, também primitivamente instrumento de percussão, e que hoje designa de preferência dança, filiada à generalidade dos batuques. Outro caso ainda mais idêntico ao de macumba, é existirem no Maranhão duas formas intercorrentes de feitiçaria, intituladas “Tambô de mina” e “Tambô de crioulo”. A diferença básica entre ambos é a influência primordial africana que se encontra no tambor –de- mina, ao passo que no de crioulo os textos já são sempre em língua nacional. Em qualquer uma dessas duas formas maranhenses de feitiçaria, os instrumentos empregados no culto são três tambores trio consagrado que aparece em outras manifestações musicais afro-brasileiras. É evidente que o tambor, cujos toques são de importância capital nas realizações do culto, passou por extensão, a designar

o próprio culto. Assim estou convencido que a palavra “macumba”, recentemente generalizada para denominar a feitiçaria carioca, sofreu evolução semântica perfeitamente igual a “tambor-de-mina” e assimilável ainda ao que aconteceu com palavras como caxambu e ainda candomblé da que falarei em breve. A macumba carioca é de criação e sentido especificamente africanos (ANDRADE, 1983, p. 59).

Decantando, então, o relato (anotações) que dinamiza a alegoria na representação do ritual sincrético, junto com outras fontes e a “fantasia” do autor, podemos identificar os elementos estruturantes que anunciarão a reelaboração estética lítero-musical no capítulo: a apresentação da cerimônia da macumba, cuja mãe de santo famosa, Tia Ciata, era também “turuna na música”; as evocações e salvações dos santos em uma “melopeia monótona”; os cuidados e tom festeiro na acolhida, nas oferendas de bebida, de comida, embaladas pelos ritmos dos cantos e danças; a autenticidade ressaltada pelo informante, que legitima os santos ali incorporados e a seriedade da mãe de santo que comanda a macumba; o reconhecimento dos crentes como filhos de santo, aos quais se concede atenção especial e carinhosa; o poder “mágico” dos cantos (tanto que o informante se recusa a descrevê-los), seus sentidos ocultos e a variedade rítmica que exige habilidade especial dos instrumentistas, inclusive do Ogã bexiguento – Pixinguinha –, informante que “sabe música brasileira a fundo”; os pedidos para o bem e para o mal alheio que podem ser atendidos ou não; e o poder do “santo” de transpor o “eu” do inimigo no médium, realizar a feitiçaria nele com efeitos mesmo à distância, voltando o médium ao normal no fim do ritual.

Entendemos, ainda, que, na relação entre o relato e a transposição artística do ritual, Mário privilegiou dois aspectos distintos que se complementam: a *tradição* oral, que permanece duradoura no tempo, usando o ritual (musical, etnográfico e religioso) como fonte do intelectual que o legitima pela reelaboração literária “desgeograficada”; e a *transmissão oral, performance* do presente no relato de Pixinguinha, resultante do encontro entre o músico e o escritor, delimitado no tempo e inserido no contexto de *Tudo Preto* (teatro, texto e música) da Companhia Negra de Revista.

É importante destacar ainda que a recorrência à tradição oral não deve ser interpretada apenas como coloração de “cor local” da cultura brasileira, mas como recurso de notável influência sobre a técnica narrativa, como característica do moderno. Já na época, Mário de Andrade entendia que as literaturas fundamentalmente híbridas como a nossa se valem de dois códigos: um autóctone e outro importado. Contudo, o elemento importado é menos valorizado, e a forma literária embasada no elemento “autóctone” torna-se marca de

autenticidade cultural. *Macunaíma*, como expressão literária desse hibridismo linguístico e cultural, reforça essa premissa.

No pensamento musical de Mário de Andrade, a “contaminação pela instabilidade”, característica da música urbana, acelerava-se com o advento da indústria fonográfica e da radiodifusão. Sua percepção do uso da música como objeto comercializado (disco), reproduzido repetitivamente (rádio), leva-o a considerar a canção própria das cidades como mercadoria exposta no balcão dos supérfluos, destituída de suas “raízes” populares e transformada em banalidade popularesca.

Mário acusa a *perda de aura* da música, do samba tradicional. Suas ideias tangenciam de alguma maneira os conceitos elaborados pelo filósofo Walter Benjamin em seu precioso ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, publicado em 1936¹⁰⁴. Nesse ensaio, o filósofo alemão constata que as modernas técnicas de reprodução das obras de arte destroem o espírito aurático do objeto e aniquilam os elementos que tradicionalmente representam a constituição da herança cultural.

A necessidade que as massas modernas possuíam de ter a obra mais próxima, de dominar a sua concretude, mesmo que em segundo grau, copiada e simuladamente recomposta, destrói o sentido de objeto original, constituindo um novo modelo, uma nova forma de se relacionar com a arte, enfim, alterando substancialmente o conjunto produção/recepção da arte na sociedade capitalista. Benjamin deixa claro que o estético jamais seria percebido da mesma maneira, que a reprodução técnica havia transformado definitivamente a arte em mercadoria produzida em série.

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas *ficarem mais próximas* é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. (BENJAMIM, 1993, p. 170).

¹⁰⁴BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993p. 170.

Desde muito cedo, Mário não estava alheio aos fenômenos de massa e compreendia onde e como esses fenômenos agiam sobre a música popular do Brasil. Suas observações, frutos de grande erudição e das viagens que empreendeu e organizou país afora, mostram que, desde as origens, nossa música foi alimentada por uma teia de influências de grande complexidade.

Mário não recebeu passivamente a chegada da indústria cultural no país; ao contrário, quando passou uma temporada mais longa no Rio de Janeiro e presenciou os primeiros concursos de escolha dos sambas que iriam acompanhar os desfiles, afirmou na crônica *Música Popular* (“Estado” 15-1-1939):

[...] o que aparece nestes concursos, não é samba do morro, não é coisa nativa nem muito menos instintiva. Trata-se exatamente de uma submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe. Se é certo que, vez por outra, mesmo nesta submúsica, ocasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis, noventa por cento desta produção é chata, plagiária, falsa como as canções americanas de cinema, os tangos argentinos ou fadinhos portugas de importação (ANDRADE, 1963, p. 280).

Mário visualizou a música popular como um documento da identidade do povo, depositária de elementos históricos e emocionais. Vem daí sua repulsa mesmo a um momento elementar da ligação entre os sambistas e o mercado.

Mário estabelece uma clara distinção entre “popular” e “popularesco”. Segundo seus critérios, “popular” é a música de “caráter autóctone”, que mantém os laços com a “tradição necessária” oriunda do período colonial; “popularesco” é o popular falseado, simulado, contaminado pelos “internacionalismos” e fator de diluição da criatividade popular. “Popularesco” é o produto da instabilidade da música urbana, de acordo com a sua avaliação.

Entretanto, no mesmo texto, flexibiliza sua avaliação e relativiza sua leitura do samba, distinguindo os “verdadeiros” sambas dos sambas “submúsica”. O discurso de Mário aponta para a existência de uma tensa relação entre procura da “pureza primitiva” e constatação da “perda da inocência”, projeção utópica de um desejo e a imagem de um país se transformando.

Com a aceitação de que o samba guarda um valor folclórico (identificação com a sensibilidade popular), Mário refina sua crítica e escapa do centramento nos critérios de autenticidade, indo em direção à sensibilidade popular. Assim, busca ler os “verdadeiros” sambas fora do círculo da tradição, atribuindo-lhes valor folclórico pela sua identificação com

o imaginário dos segmentos sociais cosmopolitas, o que seria a caracterização inicial do que podemos denominar de canção urbana moderna:

O verdadeiro samba que desce dos morros cariocas, como o verdadeiro maracatu que ainda se conserva entre certas “nações” do Recife, esses, mesmo quando não sejam propriamente lindíssimos, guardam sempre, a meu ver, um valor folclórico incontestável. Mesmo quando não sejam tradicionais e apesar de serem urbanos (ANDRADE, 1963, p.280).

O capítulo se inicia apresentando o contexto motivador da decisão de Macunaíma de ir à “Macumba” no Rio de Janeiro, já que não tem força para enfrentar o gigante Piaimã. Na descrição do entrecho, três personagens articulam os desdobramentos no ritual e a vingança de Macunaíma: Tia Ciata, Ogã e Polaca, personagens que representam o universo sociocultural da cidade. Como em uma composição musical, vão representar seus elementos estruturais: a melodia, o ritmo e a harmonia. Pode-se associar essa análise ao pensamento de Mário de Andrade, que, em sua meditação estética sobre as várias manifestações artísticas, acostumou-se a pautar sua “escuta” a partir da sistematização musical.

54.1-Tia Ciata, “Mãe-de-Santo famanada”: Melodia & Tradição

A demanda do muiiraquitã leva Macunaíma ao terreiro de Tia Ciata, ao encontro da cultura popular urbana, disseminada e descentralizada geograficamente como postulava o modernista, e leva Mário ao riquíssimo diálogo com a música brasileira, que vivia seu momento de transformação e fixação como gênero.

A primeira a ser apresentada é Tia Ciata, a melodia, considerada a origem ancestral e autêntica da música na representação da tradição. Tia Ciata¹⁰⁵, “mãe-de-santo famanada e cantadeira ao violão.[...] negra velha com um século no sofrimento[...] com a cabeleira branca esparramada feito luz em torno da cabeça pequetita”, consta em diversos estudos sócio-historiográficos sobre as raízes da música popular, a gênese do samba e o contexto cultural no Rio de Janeiro do início do século XX. Assim como a melodia é “a organização de sons

¹⁰⁵Em *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. (Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995), Roberto Moura retrata as tensões e mediações dessa figura antológica na Pequena África no Rio de Janeiro, reduto das dinâmicas negras; suas ligações com a gênese do samba carioca, seu “zungu” como espaço de socialização entre camadas heterogêneas da sociedade que “acolhia” desde o sambista perseguido e reprimido pela polícia até o Presidente da República Wenceslau Brás, e outras autoridades políticas e intelectuais. Também José Wisnik, em *O Nacional e o Popular na Música Brasileira* (1982), faz uma interessante análise do papel sociomusical de Tia Ciata para a evolução e a ascensão do samba como símbolo da “tradição musical popular brasileira”.

musicais combinando diversos intervalos e valores rítmicos” (ANDRADE, 1989, p. 329), Tia Ciata media e representa uma tradição secular africana no Brasil, a ancestralidade musical presente nas melodias populares¹⁰⁶; sua reza monótona, como canto, obriga a resposta do coro.

Além disso, mostra a importância da música como manifestação ritual religiosa e como um ambiente ritualizado, e que mesmo em uma cidade moderna podem conservar-se muitos dos procedimentos de criação musical popular.

Destaque-se, ainda, que Mário de Andrade, em sua conferência literária sobre *Música de Feitiçaria no Brasil* arrola estudos diversos, indicando que “feitiçaria e música sempre andaram fundidas uma na outra” (1983, p. 23). Tia Ciata, comandando, “puxando” o çairê¹⁰⁷ na dança, nos preceitos para os santos e entoando a melodia na saudação: “Va-mo sa-ra-vá!”, submetendo a todos à reverência, corporifica essa ideia de afirmação e resistência da tradição popular: “e então seguiam advogados taifeiros curandeiros poetas o herói gatunos portugas senadores, todas essas gentes dançando e cantando a resposta da reza” (1976, p. 74).

Observe-se que seu canto, a que todos respondem, além da força hipnótica própria da música de feitiçaria, determina socialmente sua “voz” como autoridade religiosa e liderança de um grupo social heterogêneo, frequentador da macumba da época. A polifonia, nesse espaço multicultural coletivamente desierarquizado, se entrelaça na melopoética e se revela ironicamente, em ritmo de embolada¹⁰⁸, em vários momentos do capítulo. Estilisticamente, o ritmo de embolada é representado pela ausência das vírgulas, separando os elementos do texto na identificação da assistência:

[...] distribuiu uma vela acesa pra cada um dos marinheiros marcineiros jornalistas ricaços gamelas fêmeas empregados-públicos, muitos empregados-públicos! Todas essas gentes [...]

[...] E então seguiam advogados taifeiros curandeiros poetas o herói gatunos portugas senadores, todas essas gentes [...]

[...] toda aquela gente suando, médicos padeiros engenheiros rábulas polícias criadas focas assassinos, Macunaíma, todos vieram botar as velas no chão.

¹⁰⁶Em *Os Mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartok* (Rio de Janeiro: Zahar, 1997), Elizabeth Travassos apresenta algumas questões sobre esse aspecto na etnomusicologia desse período.

¹⁰⁷ Segundo Proença, o çairê se vê no sincretismo de várias religiões; canto ou saudação religiosa dos índios introduzida pelos missionários (*Roteiro de Macunaíma*. 1987, p. 167).

¹⁰⁸Embolada- processo rítmico-melódico de construir as estrofes pelos repentistas e cantadores nordestinos. [...] Musicalmente o processo consiste numa linha de andamento rápido, onde abundam as notas rebatidas e construída num ‘perpetun móbile’, movimento perpétuo [...] (ANDRADE. 1989, p. 199-200).

[...] Toda a gente vendedores bibliófilos pés-rapados acadêmicos banqueiros, todas essas gentes [...]. Os ladrões os senadores os jecas os negros as senhoras os futebóleres, todos [...] (ANDRADE, 1976, p.73-82).

Assim, na polifonia cultural da macumba da Tia Ciata ecoam “vozes” que dialogam “dançando e cantando”, “comendo e bebendo”, “conversando pagodeando”, “todos beijaram adoraram e se benzeram muito” e “pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo do bom presunto e dançando um samba de arromba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas” (ANDRADE, 1976, p. 82).

Exercendo uma forte liderança de resistência cultural às transformações que se davam na cidade moderna, Tia Ciata executa um “jongo¹⁰⁹ improvisado e festeiro” e desafia Polaca, fêmea estrangeira, transfigurada no Exu “caipiroto malévolo”. Nessa alegoria, percebe-se a tensão entre as influências externas que tentam se apropriar e transformar a cultura brasileira e a resistência dos elementos “autóctones” de nossa tradição, enunciando a crítica cultural de Mário de Andrade.

Tia Ciata era personagem real do universo sociocultural carioca. Era a mais influente e famosa das tias baianas da época, herdeira da diáspora afro-baiana que invadiu o Rio de Janeiro após a Abolição. Doceira, perita em toda cozinha nagô, festeira, comemorava as festas dos orixás em sua casa. Depois da cerimônia, armava-se o pagode; partideira, cantava com autoridade, respondendo aos refrãos nas festas que se desdobravam por dias.

Suas festas tornaram-se tradicionais e a respeitabilidade do marido, funcionário público ligado à polícia, garantia o espaço privilegiado e livre das batidas policiais da época. Tia Ciata era conhecida tanto por sua autoridade como por sua solidariedade aos que a ela acorriam. Sua casa, seu zungu, suas festas configuravam-se em espaço de sociabilidade e de afirmação das dinâmicas negras, onde se desenrolavam tanto atividades coletivas de trabalho (costura, culinária e atividades diversas), quanto do candomblé.

Lá se brincava, tocava, dançava, conversava e organizava. Simbolizando a prosperidade dos baianos, as suas festas eram frequentadas principalmente pelos “de origem”, pelos negros, mulatos e brancos de baixa classe média, que se aproximavam pelo samba e pelo Carnaval, e também por “doutores gente boa” atraídos pelo exotismo das celebrações e pelos interesses pessoais na feitiçaria. (MOURA, 1995, p. 103).

José Miguel Wisnik, em *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira-Música*, faz uma interessante análise da simbologia da casa da Tia Ciata, que assim se dividia: na sala de

¹⁰⁹ Dança de origem negra cultivada em várias partes do Brasil e descrita por alguns autores como uma variedade de samba. Também denominado de bendenguê. (ANDRADE 1989, p. 273-274).

visitas se executavam os bailes “respeitáveis”; nos fundos, sambas executados na ginga e no sapateado; também nos fundos, a batucada do terreiro com seus elementos religiosos. A partir da “metáfora dos biombos”, descrita no livro de Muniz Sodré, *Samba – o dono do corpo*, o autor identifica a “tensão entre o salão e o terreiro, entre o que se mostra e o que se oculta, separados por biombos que vazam sinais nas duas direções [...] do próprio processo de interpenetração de culturas” (1982, p. 154-155).

Assim, embora transfigurados por Mário de Andrade em uma *performance* alegórica da tradição como elemento “autêntico” na totalização estética do ideário nacional, as representações de Tia Ciata e de seu zungu dão forma a um movimento de afirmação de contingentes negros no espaço social do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, tal movimento capta e configura, em suas táticas de funcionamento (aqui ritualizadas), as mensagens culturais, firmando sua identidade polarizada como “identidade brasileira”, expressas na prática religiosa – a macumba carioca “desgeografada”.

5.4.2-Pixinguinha, “Ogã, fadista de profissão”: Ritmo & Mediação

O outro personagem apresentado é o informante, reconhecido como Pixinguinha nos manuscritos do autor. O “ogã tocador de atabaque, um negrão filho de Ogum bexiguento, fadista de profissão, se chamando Olelê Rui Barbosa” (1976, p.74), representa o ritmo¹¹⁰. Na musicologia de Mário de Andrade, o ritmo é o elemento mais comprometido com a ruptura dos padrões formais.

Em sua concepção, o ritmo não dependeria originalmente de instrumentos acompanhantes para que houvesse uma interação com a coreografia. A existência da percussão nos ritmos populares indicava uma manifestação mais livre. “Faz parte não só da música, mas de poesia e dança também, sendo mesmo a entidade que une essas três artes e lhes permite se manifestarem juntas numa arte só” (ANDRADE. 1989, p. 440).

Na “Macumba”, o ritmo, representado pelo Ogã, personagem que se preocupa em acompanhar o canto secular e o canto novo, é o elemento mediador: “atabaque mexemexia

¹¹⁰No verbete “ritmo”, do *Dicionário Musical Brasileiro* (1989, p. 440), Mário de Andrade registra: “Toda e qualquer organização do movimento dentro do tempo. No geral, consiste em agrupar valores de tempos combinados por meio de acentos”. Registra ainda no *Ensaio sobre Música Brasileira* (1962, p. 29 e 37) “[...] estamos numa fase de predominância rítmica [...] principal problema pra nós é o da sincopa [...] Em todo caso afirmo que *tal como é realizado* na execução e não como está grafado no populário impresso, o sincopado brasileiro é rico. O que carece pois é que o músico artista assunte bem a realidade da execução popular e *a desenvolva*.[...]Si de fato agora é período de formação devemos empregar com frequência e abuso o elemento direto fornecido pelo folclore, carece que a gente não esqueça que música artística não é fenômeno popular, porém desenvolvimento dela.”

acertando o ritmo que manejou toda a procissão”. Seu ritmo acertado traduz a dinamogénia da melodia para assistência do culto, incita e acentua as sensações provocadas pela melodia e ressalta o que ela tem de dançante.

A crença na característica dinamogénica da música – qualidade de superativar as funções dos órgãos do corpo – é uma das constâncias em Mário de Andrade. A dinamogénia uniria música, biologia e psicologia. Em *Música de feitiçaria no Brasil* e na conferência *Terapêutica Musical*, publicada posteriormente como *Namoro com a Medicina*, o musicólogo referenda essa característica da música, citando as mais variadas fontes, empregando desde coleta de dados da medicina popular, estudos antropológicos e folclóricos, até estudos da história da música ocidental.

Nesses textos, Mário de Andrade relaciona música e magia fundamentado nas teorias de Jules Cambariéu¹¹¹. Ele aproxima o inconsciente humano e a música “primitiva” (primária genérica) de Lévy Bruhl¹¹², revelando seu interesse no poder da música sobre a coletividade pelo que ela tem em si (ritmo e som) ou pelo que traz do ambiente para dentro do homem. (PEREIRA, 2006, p. 89).

Em *Macunaíma*, o Ogã acompanha e media as transformações da macumba:

Muitas vezes os instrumentistas, mesmo o ogã (tocador de atabaque, posto importante) pelem pra acompanhar direito esses cantos estranhos, muitas vezes improvisações duma variedade rítmica tão infinita e sutil que não tem compasso possível pra elas (ANDRADE, 1983, p.40; cf. Anexos 30 e 31)

Essa mediação exige habilidade para “perceber os ritmos doidos do canto novo, do canto livre, de notas afobadas cheios de “saltos difíceis”, elementos exógenos – “êxtase maluco” – que desafiavam e se infiltravam estranhamente, na cultura popular.

O ritmo também consegue trazer para a expressão musical brasileira os elementos mais díspares não se prendendo à sincopa da música europeia:

O brasileiro se acomodando com os elementos estanhos e se ajeitando dentro das próprias tendências adquiriu um jeito fantasioso de ritmar. Fez do ritmo uma coisa mais variada, mais livre sobretudo um elemento de expressão racial.(ANDRADE, 1962, p. 32)

¹¹¹Professor de História da Música do Collège de France, tem várias de suas obras na Biblioteca de Mário de Andrade. (In: *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. Maria Elisa Pereira. São Paulo: Ed. UNESP, 2006, p. 89).

¹¹²Sabe-se que Mário de Andrade conheceu desse autor pelo menos as obras *Les fonction mentales dans les société inférieures* e *La mentalité primitive*. (idem, *ibidem*, p. 89).

Ogã, negrão bexiguento, acertando o ritmo expressa a vitalidade de sua raça, sua habilidade para interagir com Tia Ciata, transformando seu canto monótono em ritmo acentuado de dança, ajudando a conduzir a procissão.

A representação de Ogã, então, expressa a vitalidade, a diversidade e a capacidade “antropofágica” da cultura brasileira de se “acomodar com os elementos estranhos” e, procurando suas “próprias tendências”, adquirir um “jeito fantasioso de ritmar”, isto é, de reelaborar criativamente sua cultura.

Ora, este é o perfil de Pixinguinha, “típico” músico popular que apresenta uma escuta singular e aberta à diversidade rítmica e cria um estilo musical que agrega elementos sonoros tanto da tradição quanto dos ritmos modernos, incorporando-os como característica de “brasilidade da raça”.

Pixinguinha, informante que “sabe música brasileira a fundo” e “é turuna nos nossos ritmos populares”, tem um significado especial no pensamento musical de Mário de Andrade como fonte ligada às manifestações afro-brasileiras. Segundo o musicólogo, Pixinguinha surgiu quando a música popular tornou-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça, nos últimos dias do império e os primeiros da República” (ANDRADE, *apud* DINIZ, 2011).

Dentre outros aspectos, isso talvez explique a representação literária do músico no capítulo de *Macunaíma* como Ogã da macumba carioca, prática sociossimbólica musical, etnográfica e religiosa, que compõe a rapsódia marioandradiana. Também identificamos sua presença na literatura musical do autor: *Ensaio sobre Música Brasileira*, *Música de Feitiçaria no Brasil* e *Dicionário Musical Brasileiro*. Embora Mário não lhe tenha dedicado nenhum estudo específico, o músico era um dos mais celebrados pelos modernistas¹¹³, os quais esperavam encontrar na cultura brasileira o que ela tinha de permanente e o viam como fonte popular espontânea do contexto musical brasileiro.

Nesse capítulo, Mário de Andrade aproveitou histórias e ícones populares cariocas para retratar questões referentes ao Rio e sua cultura popular urbana. Pixinguinha, reconhecidamente um célebre músico popular, tido pela crítica como instrumentista virtuoso e sistematizador do choro como gênero musical, era personagem de relevo no cenário da música popular da época, ligado às raízes do samba, símbolo nacional. Hábil no trato social

¹¹³Hermano Viana, em *O Mistério do Samba* (Rio de Janeiro: UFRJ, 2004), retrata a proximidade do grupo de músicos, ao qual pertencia Pixinguinha, com alguns intelectuais do período modernista, como Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto e principalmente Gilberto Freyre.

e extremamente criativo em suas composições e arranjos, seu ritmo tanto agregava valores de sua ligação com a tradição popular, como anunciava elementos sonoros modernos.

Além disso, sua ação mediadora popularizava os produtos da indústria cultural emergente (cinema, disco, rádio). Sua trajetória artística como músico, diretor, arranjador e organizador de orquestras e gravações destaca sua presença em espaços culturais diversos: ruas, praças, sala de cinema, salões de dança, grupos carnavalescos, chopes dançantes, teatro, salões da elite política e intelectual da época. Sua história se confunde com o surgimento da música popular urbana e da indústria cultural das gravações de discos como o primeiro arranjador profissional brasileiro e da “época de ouro” do rádio.

Reforçam, ainda, os níveis de interação entre música e literatura, entre o autor e Pixinguinha, o registro feito no prefácio da segunda versão da rapsódia. Nele, Mário de Andrade afirma que sua obra de ficção mistura elementos de “fantasia pura”, seus estudos e recolhas, referenciando, entre eles, as informações do “ogã bexiguento e fadista de profissão”. Nesse sentido, Pixinguinha representou uma fonte etnográfica “autêntica” da qual podemos inferir, também, os motivos de sua inclusão como personagem do capítulo.

Com elementos dos estudos já publicados, elementos colhidos por mim dum *ogan carioca "bexiguento e fadista de profissão"* e dum *conhecedor das pagelanças*, construí o capítulo a que ainda ajuntei elementos de *fantasia pura*. Os meus livros podem ser resultado dos meus estudos porém ninguém não estude nos meus trabalhos de ficção, leva fubeca. Grifo nosso. (ANDRADE, MA-MMA, 061-fólio 17 IEB/USP; cf. Anexo 24).

Acrescente-se a essas considerações a relação simbólica entre o papel socioreligioso do Ogã em um ritual da tradição e o de Pixinguinha como flautista no cenário musical da época. Na hierarquia da macumba, o Ogã tem função importante: é responsável pela organização do ritual, membro que protege do terreiro. Puxando o canto com seu ritmo, faz a ligação entre profano e o sagrado, envolve o santo para ele baixar no cavalo, “embebedando” a todos com sua música: a mãe-de-santo, os filhos dos santos, a assistência.

Pixinguinha era também, reconhecidamente, um virtuose que encantava com sua “flauta genial” na execução dos choros, das polcas, dos maxixes, das chulas raiadas, “duma violência de movimento verdadeiramente dionisíaca” (ANDRADE, 1989, p. 137), segundo o próprio musicólogo. Dois outros registros de Mário ilustram essa relação “mitológica” na representação de Pixinguinha, “ogã tocador de atabaque [...] que maneja toda a procissão”.

Em *Música de Feitiçaria no Brasil*, ao tecer considerações sobre um ponto de Ogum, referenda diversos estudos que desde a antiguidade atribuem à música força oculta,

misteriosa, divina, e relaciona Pixinguinha com Mársias, entidade mitológica que dominava o aulo:

[...] Entre os próprios deuses afinal a gente encontra a música praticada por Apolo, tocador de formix, Linos seu filho que transmitiu seus conhecimentos musicais a Hércules; e ainda Mársia¹¹⁴ *Pixinguinha entre os loureiros*, que erguera do chão o aulos¹¹⁵ abandonados por Atenea¹¹⁶, porque lhe deformava a perfeição do rosto ao soprar. (ANDRADE, 1983, p. 46, grifo nosso).

Em outra nota, *Instrumentos e Magia/ Especificações*, registra também com essa associação mitológica:

Instrumentos de percussão/ O ogan tocador de tabaque é personagem de honraria na macumba (informe de Pixinguinha) e merece menção especial como as crotalistas da deusa Hator¹¹⁷ no Egito (ANDRADE, 1983, p. 234).

Foi assim que Pixinguinha, “o ogã tocador de atabaque, um negrão filho de Ogum, bexiguento e fadista de profissão, se chamando Olelê Rui Barbosa” conheceu Macunaíma e foi imortalizado como personagem da literatura nacional.

5.4.3- Polaca, “Exu capiroto”: Harmonia & Dissonância

A fêmea Polaca, como eram chamadas as prostitutas estrangeiras, no início século do XX, representa o comércio, a contaminação ameaçadora das modas internacionais. Polaca era o cavalo-do-santo de Exu-diabo, que encarnava o gigante industrial Piaimã. Na alegoria musical do capítulo, Polaca representa a harmonia fora dos parâmetros nacionais.

Ao tratar da polifonia no *Ensaio sobre Música Brasileira*, Mário de Andrade registra que “o problema da Harmonia não existe na música nacional. Simplesmente porque os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades” (1962, p. 49). Segundo ele, a música artística erudita tem que desenvolver os processos harmônicos populares, e esse

¹¹⁴Mársias-A origem do *aulo*, segundo a mitologia, se deve a Mársias, o sátiro, que ou o teria inventado ou teria encontrado um exemplar rejeitado por Atenea, pois, ao tocá-lo, seus lábios teriam inchado, arruinando sua beleza. Seja como for, Mársias adquiriu tal domínio sobre o instrumento que desafiou Apolo para um concurso de música, no qual aquele que se saísse vencedor poderia fazer do oponente o que quisesse. Como seria de esperar, Apolo, o deus da Música, venceu, e dependurou o sátiro em uma árvore e o esfolou vivo, para punir sua arrogância. O sangue de Mársias e as lágrimas das Musas formaram o rio Mársias na Ásia Menor. Disponível em www.greciantiga.org. Acesso em 10 /06/2012

¹¹⁵Era um instrumento musical de sopro da antiga Grécia. (*idem*).

¹¹⁶Na mitologia grega, deusa da guerra, da sabedoria e das artes. (*idem*)

¹¹⁷Hator era uma deusa da religião do Egito Antigo que personificava princípios do amor, da música, da maternidade. Disponível em <http://www.ocultura.org.br> Acesso em 10/06/2012.

desenvolvimento fatalmente se baseia na harmonia europeia, pois a maioria dos documentos musicais do populário persiste no tonalismo harmonioso herdado de Portugal. Pretender harmonização brasileira de caráter nacional seria criar sistema totalmente novo, uma ruptura incompatível em nossa fase de formação musical.

Assim, a construção e caracterização da personagem Polaca, ao interagir musicalmente com o Ogã e a Tia Ciata, representa a síntese da crítica cultural de Mário de Andrade. Na alegoria das transformações por que passava a música brasileira naquele contexto histórico específico, reverberam os critérios do musicólogo para a seleção de músicas urbanas. Elas poderiam servir de fonte para a música de concerto moderna, desde que depuradas dos resíduos da urbanização, da comercialização e da industrialização. (TONI, 2004, p. 69).

Na construção da personagem Polaca, prostituta estrangeira, percebe-se uma crítica aos elementos de importação que, nos estudos críticos do musicólogo, dirigia-se, principalmente, à ameaça aos elementos autóctones da cultura brasileira, com a propagação mundial das orquestras de *jazz* e a indústria fonográfica no século XX. (TONI, 2004 p. 65).

Além disso, a personagem polaca transfigurada no Exu é o ápice da alegoria, da paródia, da imagem do grotesco e da carnavalização que permeia todo o capítulo. Segundo Bakhtin, a carnavalização literária subverte a linguagem literária tradicional, rompe com padrões estéticos cristalizados e também expõe, pelo processo de inversão da vida comum, a crítica às questões sociais.

Na dinâmica do capítulo, a imagem do grotesco, construída com a descida de Exu na personagem Polaca, impacta o ambiente:

Nem bem reza recomeçou se viu pular no meio da saleta uma fêmea obrigando todos a silêncio com o gemido meio choro e puxar canto novo. Foi um tremor em todos e as velas jogaram a sombra de cunha que nem monstro retorcido pro canto do teto, era Exu!(ANDRADE, 1976, p.77).

O aspecto essencial do grotesco é a deformidade e o exagero. A estética do grotesco é, em grande parte, a estética do disforme. Polaca travestida de Exu expressa o grotesco e representa o terrível através do “espantalho cômico” deformado:

“E a polaca muito pintada na cara, com as alças da combinação arrebetadas estremecia no centro da saleta, já com as gorduras quase inteiramente nuas. Os peitos dela balangavam batendo nos ombros na cara e depois na barriga, juque! com estrondo [...]” (ANDRADE, 1976, p.78).

Observe-se, ainda, que o terrível é vencido pelo riso (reduzido, mas implícito na cena). O terrível adquire um tom de bobagem alegre. “[...] E a ruiva cantando cantando. Afinal a espuminha rolou dos beijos desmanchados [...]” (ANRADE, 1976, p. 78).

A paródia é o elemento inseparável da sátira menipeia e de todos os gêneros carnavalizados em geral. A menipeia ao mesmo tempo que se autoparodia, é uma paródia dos demais gêneros, recuperando a tradição literária através de um processo de afastamento e atualização, através da destruição de um velho sistema e da reestruturação dos elementos desse sistema. Segundo Bakhtin, “esse gênero carnavalizado, extraordinariamente flexível e mutável, capaz de penetrar em outros gêneros teve uma importância enorme no desenvolvimento das literaturas europeias” (2010, p. 129).

A paródia está profundamente impregnada pelas *mèssallieances*, pela percepção carnavalesca do mundo, em que tudo encerra seu contrário, mediante processo contínuo de entronização/destronização, morte/vida, nascimento/morte e duplos: bom/mau, esperto/ingênuo, corajoso/covarde, etc. (BAKHTIN, 2010, p.145). Todos esses oximoros encerram em si a própria essência do carnaval: a oposição sério-cômica redescoberta pelo grande riso da festa carnavalesca. Todos estes elementos, das mais variadas formas, podem ser identificados na rapsódia andradiana. Nesse sentido, em *Macunaíma*, Mário de Andrade recupera e atualiza a tradição literária através do processo parodístico, misturando ao lendário indígena elementos do folclore afro-brasileiro e europeu.

Na alegoria da “Macumba”, Polaca/Exu/Gigante Piaimã entroniza as ambivalências polifônicas da paródia. Por exemplo, a atuação do Exu e o trecho dos pedidos ao santo que ora os atende, ora não, imprimem a crítica irônica a certos costumes, como o *status* de casar com professora e a mania de os profissionais liberais – médicos, advogados, políticos, etc – tomarem ares de literatos pela retórica de “escrever com muita elegância a fala portuguesa”, vício consagrado pelo academicismo da época.

Além disso, apresenta um aspecto dialógico recobrando o burlesco: as imagens grotescas reverberam a polifonia cultural na tensão entre o internacionalismo das modas e o nacionalismo da tradição. Assim, identificamos uma forte crítica cultural às infiltrações internacionais, expurgadas, através de Polaca/Exu/Gigante Piaimã (industrial estrangeiro), na surra e na vingança de Macunaíma, o herói de nossa gente: uma forte alegoria de afirmação dos valores nacionais.

5.4.4- “Macumba”: um espaço de socialização no sururu da cidade

Concluimos que no capítulo “Macumba”, uma das inúmeras variações da rapsódia, o narrador descreve a ida do herói a um ritual afro-brasileiro no Mangue, zona portuária do Rio de Janeiro, símbolo da marginalidade, prostituição e malandragem nas primeiras décadas do século passado. O zungu da Tia Ciata era o ponto de encontro dos desterrados (bairanos negros que vieram para o Rio; ex-escravos que não faziam parte do sonho modernizador; trabalhadores braçais e desempregados; prostitutas; pobres; pretos; poetas populares), o espaço da dissonância de uma cultura deserdada e excluída.

Nesse lugar sociossimbólico das manifestações da cultura popular, o ritual dramático e musical transforma-se no palco onde os dramas pessoais e sociais se sucedem, onde a magia da macumba e magia da música revelam o Brasil das contradições e das diferenças. Ao lado de uma visão da música como celebração da igualdade entre os homens, percebe-se a sua utilização como força apaziguadora das contradições, diluindo aparentemente diferenças raciais, culturais e socioeconômicas. A sociedade brasileira está em boa parte ali representada. Seus segmentos, suas divisões de classe, advogados e gatunos, taifeiros e senadores, suas etnias, origens, seus impasses e dilemas.

Sendo *Macunaíma* um canto, no qual muito importa a sonoridade, para o qual concorre uma pontuação *sui generis* decalcada em um ritmo musical e oral, a ausência de pontuação nas enumerações e as pausas antecedentes a “todos esses”, em interação com o ritmo da embolada, dentre outros aspectos, sustentam a construção polifônica do capítulo, marcas estilísticas, dialógicas e interativas (LOPEZ, 1996, p. LXI).

Além do mais, com o recurso literário da paródia, da ironia, da carnavalização, a macumba carioca expressa o nivelamento social dos participantes através da desierarquização. na paródia literária. Ao lado de Pixinguinha, bem próximos à Macunaíma, todos se urarizam a ao filho novo do icá, todos cantam e dançam, todos bebem, todos comem e todos participam do festim final, do simpósio andradiano.

Assim, em um jogo literário de complementaridade entre a alegoria e o relato, “onde tudo se acabou fazendo a vida real”, por um lado Pixinguinha e Tia Ciata legitimam etnográfica e musicalmente o contexto social da tradição, evidenciando como se mantêm as raízes da cultura popular frente ao sururu da cidade do Rio de Janeiro, “vitrine das modas internacionais”, que se moderniza. Por outro, marcam presença a fina flor dos intelectuais

modernistas: Macunaíma (Mário de Andrade), Manu Bandeira¹¹⁸, Blaise Cendrás¹¹⁹, Raul Bopp¹²⁰, Antonio Bento¹²¹, Jaime Ovalhe¹²², Antônio Anselso¹²³, Dodô que prestigiam/legitimam cultural e socialmente o ritual da macumba carioca.

E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto dançando um samba de arromba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas. Então tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalhe, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada (ANDRADE, 1976, p.82).

Sem dúvida, uma forte união sociossimbólica entre a tradição e a modernidade, cultura erudita e cultura popular, expressões tão caras aos ideários de brasilidade do nosso modernista.

Na análise do capítulo, pode-se perceber que, como um microcosmo da rapsódia *Macunaíma*, “Macumba” dialoga com os demais capítulos, dá sua contribuição na estilística carnalizada na paródia, na desierarquização da linguagem literária, na representação do sincrético ritual e das personagens, na relação música, etnografia e religiosidade, harmonizando-se com o clima do Modernismo e sua visão problematizadora das artes.

Desse modo, a literatura, enquanto produto cultural historicamente determinado, envolvendo várias formas, inclusive a confluência do literário com o musical, da melopoética com a polifonia cultural, mostra-se relevante para a compreensão da própria história e da própria cultura brasileira da época.

¹¹⁸ Apelido de Manuel Bandeira, poeta modernista e um dos amigos mais íntimos de Mário de Andrade.

¹¹⁹ Poeta francês em visita ao Brasil. Participou da viagem às cidades históricas de Minas, junto com um grupo de modernistas brasileiros, cujo objetivo expressava a redescoberta do Brasil.

¹²⁰ Poeta modernista autor da obra *Cobra Norato*.

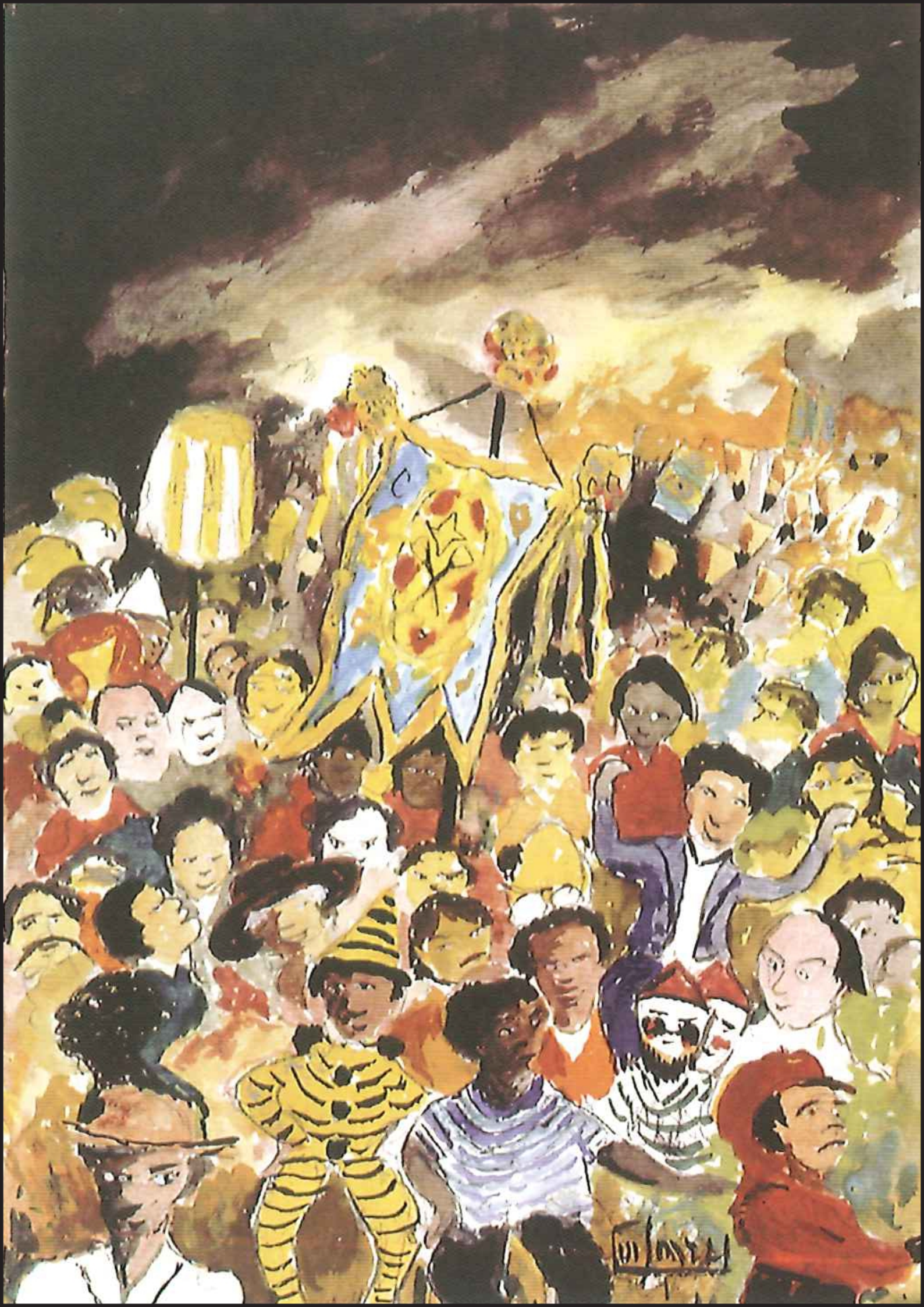
¹²¹ Poeta, crítico de arte e estudioso da cultura popular. Apresentou Mário de Andrade a Pixinguinha.

¹²² Compositor e poeta brasileiro. Grande conhecedor da música popular; tocava violão em choros e serestas.

¹²³ Estudioso da cultura popular, poeta, jornalista e amigo de Mário de Andrade.



Sexta
acorde



6-SEXTO ACORDE: MÁRIO DE ANDRADE E PIXINGUINHA EM NOVA PAUTA CULTURAL

*Eu bailo de ignorâncias inventivas,
E minha sabedoria vem de fontes que eu não sei!*

(Mário de Andrade, *A Meditação sobre o Tietê*).

*Do fundo das imperfeições de tudo quanto o povo faz, vem uma força,
uma necessidade que, em arte, equivale ao que é a fé em religião. Isso é
que pode mudar o pouso das montanhas.*

(Mário de Andrade, *Na Pancada no ganzá- Prefácio*).

6.1-NA PANCADA DO GANZÁ: DIÁLOGOS NO “GRANDE TEMPO” DA CULTURA.

No âmbito da literatura brasileira, Mário de Andrade é um autor cujas obras apresentam uma complexidade formal amplamente reconhecida. Na abordagem de *Macunaíma*, por exemplo, tal complexidade leva geralmente à sondagem das fontes básicas de nossa cultura: a Europa (as vanguardas europeias) e as culturas indígenas e negro-africanas (explicação mítica), fundando-se na tradição e na oralidade para construir sua obra. Desse modo, o escritor brasileiro estabelece uma relação entre a forma da obra de arte e a cultura, criando assim uma nova forma de narrativa calcada na experiência cultural e não apenas na experiência social. E essa imersão profunda na cultura brasileira, especialmente em suas raízes e diversidades de manifestações populares, para compreendê-la e melhor amá-la, como bem o expressa no Prefácio¹²⁴ da obra em preparo *Na pancada do Ganzá*, tornou-se para o estudioso mais que um compromisso de vida, uma paixão:

[...] não pretendi fazer obra de etnógrafo, nem mesmo de folclorista, que isso não sou: pretendi foi assuntar, atocaiar com mais garantias a namorada chegando. Se acaso algumas constâncias me interessaram mais, se alguma nova eu terei fixado, foi sempre por essa precisão que tem o amante verdadeiro, de conhecer a quem ama. Não tanto pra compreender o objeto amado em si mesmo, como pra se identificar com ele e milhormente poder servi-lo e gozar. Eu digo

¹²⁴ Ao organizar e publicar *Os Cocos*, parte da obra em preparo deixada por Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga dá explicações sobre o acervo e nos apêndices reúne e apresenta a documentação encontrada relativa aos planos da obra, o início do prefácio (abertura ou introdução), fichas e notas para sua elaboração e esquemas, e todos os registros “destináveis a notas aos cocos” (991 fichas que juntamente com outros documentos, a discípula encontrou numa caixa de papelão, em cuja tampa Mário de Andrade escreveu, a lápis vermelho e em letras grandes, a palavra “Sagrado”), além de um estudo sobre a literatura dos cocos, as crônicas e artigos sobre o cantor Chico Antônio.

que, apesar de todas as notas juntadas pra esclarecer ou facilitar o caminho dos estudiosos, este livro não chega a ser uma obra de estudiosos, porque é por demais obra de amor. Recolhendo e recordando estes cantos, muitos deles tosquíssimos, precários às vezes, não raro vulgares, não sei o que eles me segredam que me encho todo de comoções essenciais, e vibro com uma excelência tão profundamente humana, como raro a obra de arte erudita pode me dar. [...] (ANDRADE, *Na pancada do ganzá*. Prefácio-Introdução. In: *Os Cocos*, 1984, p.388; MA-MMA- 074-ARQUIVO IEB/USP/SP).

Aqui, mais uma vez, cabe pontuar a questão sobre a índole dialógica de Mário de Andrade e de suas obras em que ressoam “vozes” da tradição e da oralidade, do conhecimento erudito contaminado com os saberes do povo, cujos sujeitos históricos com suas práticas socio-simbólicas diversas, deixaram suas marcas no “discurso de responsabilidade” do autor, a exemplo de Pixinguinha, Chico Antônio, Sinhô, Catulo da Paixão Cearense, e tantos outros. Vozes presentes nas recolhas do autor, trazidas a público pelos seus estudos, correspondências e obras várias; em tudo a expressão inequívoca de seu desejo pessoal e intelectual de compreender a “identidade brasileira”.

Em um país como o Brasil, as tradições orais fazem parte das manifestações folclóricas. Por trás do olhar do escritor, não é raro descobriremos outro olhar, o do etnólogo. Quando, por exemplo, Mário de Andrade registra os aspectos folclóricos da sociedade brasileira, ele o faz como escritor erudito empenhado em diminuir a distância entre manifestações eruditas e manifestações populares. Portanto, na relação entre um escritor como Mário de Andrade e a tradição oral ou o folclore, predomina a experiência intelectual de um escritor à moda ocidental. Porém, no caso de Mário, deve-se destacar a “obsessiva” preocupação com a preservação desse legado cultural de inestimável valor, frente a grande ameaça representada pela indústria cultural que tudo transforma em mercadoria, e no aproveitamento das virtudes estéticas dessas tradições: um dos maiores legados de suas obras.

Já na década de 20, Mário de Andrade estava consciente de que vivia em um mundo cada vez mais direcionado para a desaparecimento das autenticidades culturais, logo transformadas em peças de museus. Esse divórcio entre o contexto de produção e a obra de arte que consagra o museu era uma constante na reflexão de nosso autor. Não é por acaso que em *Macunaíma*, o maior antagonista do herói é um colecionador. Na rapsódia, o herói persegue o colecionador Venceslau Petro Pietra para evitar que seu amuleto mágico, a muiraquitã roubada, se transformasse em uma mera peça de museu. Trata-se de um projeto gigantesco de preservação da autenticidade cultural do Brasil que o escritor assumiu como missão pessoal. *Macunaíma* é a realização deste projeto para que um dia, quando tudo tivesse desaparecido ou sido

transformado pela ação predatória da civilização de consumo, a rapsódia pudesse ser uma alternativa pra recordar um Brasil autêntico, nos feitos e aventuras do herói de nossa gente, Macunaíma. Não por acaso, o desfecho da rapsódia é tão melancólico e triste.

No contexto de novas concepções, porém, tornou-se importante identificar o que é tradição oral, folclore ou cultura popular e o que não é, embora, na época, Mário já tangenciasse esses aspectos, mas ainda não fizesse uma distinção clara entre eles em sua abordagem da cultura popular brasileira. As religiosidades afro-brasileiras e indígenas fariam parte da tradição oral, do folclore ou da cultura popular? Infelizmente, entre os estudiosos do folclore brasileiro não há unanimidade sobre esse tema. Estudos mais recentes, especialmente os que trabalham com literaturas periférica e oralidade¹²⁵ fazem um demarcação entre folclore, ou seja, cultura popular, e a tradição oral milenar dos povos indígenas e negro-africanos. Assim, haveria no Brasil duas formas de cultura: a europeia, a chamada cultura popular ou folclórica e outra originária das culturas milenares africanas e indígenas que se denominam simplesmente tradições orais. Tais tradições são transmitidas ao longo de gerações e possuem como característica essencial o segredo. Apenas os iniciados têm acesso a elas. Suas raízes podem ser encontradas nas religiosidades indígenas e afro-brasileiras estudadas por Mário de Andrade que, mesmo sem ter tido muito clara consciência dessas distinções, recorreu à tradição oral.

É como desdobramento desse contexto, no âmbito da “atitude interessada”, das reflexões e da postura obsessiva de Mário de Andrade de levar a termo esse projeto de preservação da “autenticidade” da cultura brasileira, que ele projeta, planeja, esboça, organiza suas recolhas e estudos, e inicia as escrituras de sua obra “grandiosa” *Na pancada do ganzá*. A vida, no entanto, não lhe reservaria tempo para concluí-la.

Na pancada do ganzá, então, consistia num projeto (obra em preparo) em que Mário de Andrade pretendia reunir o amplo material poético-musical-coreográfico recolhido em suas viagens etnográficas, apoiando-se nos estudos e coletâneas existentes. Esse cancioneiro deveria se escorar de segurança teórica e terminológica, daí a confecção simultânea de outra obra de fôlego, o *Dicionário Musical Brasileiro*, iniciada no mesmo ano, em 1929. Para estas obras o autor indicaria um processo de trabalho na relação das “Leituras iniciadas prá *Na pancada do Ganzá*” cujo registro em seu arquivo no Instituto de Estudos Brasileiros/USP consigna uma bibliografia de 837 obras.

¹²⁵ Em *A letra e a voz*, Paul Zumthor distingue tradição oral e transmissão oral. (ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras. 1993, p.17).

Segundo Flavia Toni, entre 1929 e 1935 prosseguem o interesse e a aplicação no trabalho, posteriormente interrompido, para os dois projetos que aparecem em cartas a Manuel Bandeira e em artigos diversos. À *Pancada*, entretanto, era atribuída utilidade imediata: “Minha intenção é fornecer documentação prá músico e não passar vinte anos escrevendo três volumes sobre a expressão fisionômica do lagarto.”¹²⁶. (ANDRADE *Apud* TONI, 1989, p. XVIII).

Para os objetivos deste capítulo, que apenas se propõe a apontar as possibilidades de um novo diálogo cultural entre Mário de Andrade, artistas e músicos populares, inclusive Pixinguinha, apresentamos uma pequena síntese do que se anunciaram na pesquisa de arquivos e obras que referendam o projeto do musicólogo *Na pancada do ganzá*, em especial, as considerações de Oneyda Alvarenga quando da organização e publicação de parte do acervo do cancionero em *Danças Dramáticas* (3 vols.), *Música de feitiçaria no Brasil*, *Os Cocos* e *As melodias do boi e outras peças*, a fim de contextualizar o que mais particularmente nos interessa que é o acervo dos *Fundos Villa-Lobos*¹²⁷. Indicado na bibliografia de *Na pancada do ganzá* com o nº 59 e incorporado como fonte de pesquisa de Mário de Andrade, esse acervo se destaca como um conjunto de produções poético-musicais populares, cuja “escuta”, possivelmente, o faria desaguar na obra, como bem indicam os rastros do musicólogo pontilhados tanto pelas indicações de suas referências, quanto pelas marcas no processo poético-musical¹²⁸ de suas considerações e notas críticas.

Segundo Oneyda Alvarenga, no texto de introdução da obra *Os cocos*, por ela organizada, em *Na pancada do ganzá* supõe-se que o ganzá, instrumento muito difundido no nordeste e transformado em símbolo verbal do conteúdo do livro, deu-se em homenagem à admiração pelos cantadores de Cocos, em especial uma homenagem a Chico Antônio, alvo da admiração de Mário de Andrade que ainda lhe dedicou três crônicas de “O Turista Aprendiz” (10, 11, e 12 de janeiro de 1929), um artigo publicado em “A República”, Natal, 27-1-1929, e doze rodapés no “Mundo Musical” da *Folha da Manhã* de São Paulo. A expressão na pancada do ganzá definidora da função do instrumento como apoio não só rítmico, mas da invenção músico-poética em seu conjunto, aparece nos Cocos de Chico Antônio. E está referendada na nota 929¹²⁹, nota de Mário de Andrade: “Vocabulário – Na pancada do Ganzá/ é uma poesia sobre a seca./ Lembrar que havendo já um romance e essa canção com meu título, só soube

¹²⁶ ANDRADE, *Turista Aprendiz*, 9 de janeiro de 1929, *Diário Nacional*.

¹²⁷ FVL- Referência aos *Fundos Villa-Lobos*.

¹²⁸ Lembre-se aqui que nos escritos de Mário de Andrade sempre se cruzam poesia e música, fios que unem o artista multifacetado e mediam suas reflexões sobre a cultura brasileira.

¹²⁹ Numeração dada por Oneyda Alvarenga na organização das notas para a publicação de *Os Cocos*

disso depois do título, que não é invenção minha, mas verso- feito popular./59, VI, 162” (ANDRADE, 1984, p.490), isto é, consignado dos *FVL*.

Assim, o entrelaçamento desses enunciados (práticas sociossimbólicas), nesse conjunto de “vozes” renovadas em sentidos diversos, respalda-se na linha teórico-analítica que norteia este trabalho: o diálogo está presente em todo enunciado¹³⁰, seja no oral, no escrito, no letrado ou não; e a polifonia, sua força suprema, traz um feixe de possibilidades no sistema da língua (enquanto produtora e produto de cultura) e um feixe de possibilidades conjunturais dialógicas na realização de um projeto enunciativo: “Aquilo que não responde a nenhuma pergunta não tem em sentido para nós, afastado do diálogo”. (BAKHTIN, 2010, p.381).

Bakhtin, apesar de não ter se ocupado do folclore e da tradição oral, mas da literatura escrita canônica, utiliza amplamente o vocabulário relacionado ao oral, à voz, à audição, à escuta, ao tom, à tonalidade, à entonação, ao acento, etc. Diferentemente de outros teóricos, Bakhtin não trata a oralidade como um domínio à parte da escrita, e não faz uma drástica divisão entre cultura oral e a cultura escrita como dois âmbitos contrastantes¹³¹. Ao contrário, o mundo pensado por ele, tanto o da voz quanto o da letra, aparece unificado pela produção dinâmica dos sentidos, gerados e transmitidos pelas vozes personalizadas, que representam posições éticas e ideológicas diferenciadas em uma união e intercâmbio contínuo com as demais vozes. No centro de sua concepção de mundo, encontra-se o homem em permanente interação com seus semelhantes mediante a linguagem entendida como ato ético, como ação, como comunicação dinâmica, como energia.

Desse ponto de vista, a escrita é a transcrição codificada das vozes, capaz de transmitir os sentidos desse diálogo ontológico, posto que, segundo Bakhtin, “ser é comunicar-se dialogicamente”. No mundo de Bakhtin, a escrita é privilegiada justamente como um percurso capaz de traduzir a voz humana na medida em que é portadora dos sentidos da existência, preservando de modo específico suas modalidades, que ele caracteriza mediante metáforas relacionadas à voz e à música: polifonia, contraponto, orquestração, palavra a duas vozes, coro, tom, tonalidade, entonação, acento, etc., não no sentido estilístico tradicional como

¹³⁰ Bakhtin não faz distinção entre o enunciado e enunciação, ou melhor, emprega do termo *viskázivanie* quer para o ato de produção do discurso oral, quer para o discurso escrito, o discurso da cultura, um romance já publicado e absorvido por uma cultura. Por essa razão, resolvemos não desdobrar o termo (já que o próprio autor não o fez) e traduzir *viskázivanie* por enunciado. [N.do T] (BAKHTIN, 2010, p.262).

¹³¹ As diferenças entre os dois âmbitos aparecem assinaladas em seu texto *Os gêneros do discurso*, no qual o autor faz uma oposição entre os gêneros discursivos primários (principalmente orais) e os secundários, que pertencem à esfera da comunicação discursiva escrita. (BAKHTIN, 2010, p. 261-306).

traços distintivos dos autores, mas como uma espécie de memória semântica e social. O enunciado é dessa forma metáfora da oralidade codificada por escrito, é uma unidade mínima que pode ser respondida no processo de comunicação dialógica. (BAKHTIN, 2010, p. 261-306).

Analogamente, entendemos ser possível apreender, sob essa perspectiva, a realização do “projeto enunciativo” de Mário de Andrade: *Na pancada do Ganzá* é um enunciado polifônico, metáfora da oralidade e da tradição (suas fontes básicas) codificada por escrito cuja orquestração de vozes, músicas, palavras, poesias, tonalidades, danças, espaços, enfim, práticas sociossimbólicas de um processo de comunicação dialógica, Mário de Andrade (o regente das vozes) buscou reunir e registrar a memória semântico-cultural de “brasilidade” da cultura popular brasileira.

Assim, apresentamos um sintético dossiê descritivo do esboço, da organização e dos registros (pesquisados nos arquivos do IEB e cotejados com as publicações de Oneyda Alvarenga) que nos chamaram a atenção na obra em preparo, enquanto pauta de um diálogo suspenso no tempo histórico, mas não esgotado e potencialmente passível de renovação no *grande tempo da cultura*. Esclarecemos, porém que, delimitado o recorte dos registros identificados para esse capítulo-anúncio, permitimo-nos resenhar nossa descrição e análise, típicas “notas de pesquisa”, entremeando-as ao “dossiê”, cientes de que, neste recorte, mais que um rigor descritivo e um aprofundamento analítico-teórico (recomendados ao estudo acadêmico), buscamos captar sonoridades: a voz do autor que planeja e organiza, do crítico estudioso e apaixonado junto com vozes (harmoniosas ou dissonantes) que inspiram e sustentam a *imaginação crítica* de uma “escuta aberta”, enquanto percepção desses acordes, “discursos poéticos do passado” na sua qualidade profunda de permanecer em aproximação direta com “*este mundo onde estamos, mundo que somos e que não é um mundo de verdade, mas de desejo.*” (ZUMTHOR, 2007 p. 107). Uma transgressão que nos dá a chance de sentir uma presença e, talvez, uma beleza; e da presença, um prazer.

Inicialmente, na caixa com os manuscritos e documentos dessa parte da obra – o Prefácio – identificamos uma folha com pequeno registro do arquivo:¹³²

Código de ref. MA- MMA-074.
Unidade de Armazenamento- MA-MMA- Na pancada do Ganzá
Unidade de Armazenamento-caixa 130

¹³² Diferentemente das outras obras do acervo, esta não apresenta um dossiê de catalogação. Chegamos a esta constatação quando da pesquisa ao Fundo Mário de Andrade do Arquivo IEB/USP realizadas em janeiro e novembro de 2012.

Gênero documental: textual
 Suporte: papel
 Título: *Na pancada do Ganzá*
 Português
 Autor- MA
 Técnica de Registro- manuscrito (MA-MMA-074/IEB/USP).

Os documentos encontram-se organizados em pastas e subpastas com os envelopes, folhas de caderneta em manuscritos, caderno com a bibliografia, recortes de jornais, capas usadas como suporte, por exemplo, uma capa de cartolina grande de uma publicação francesa: La Musique de Chambre/Revue semetrielle de Musique ancienne et modern-Piano, Paris,1924., aproveitada para guardar as notas do Prefácio, e outra de um Convite da Sociedade de Intercâmbio Cultural e o Grêmio Brasileiro de Cultura Japonesa de São Paulo para uma conferência, também usada como suporte de manuscrito. As pastas do arquivo relacionam registros da recolha, escritos críticos, bibliografia e versões de organização e esboço para o Prefácio da obra que consignam 161¹³³ fichas com anotações diversas. Segundo Oneyda, entre os documentos deixados por Mário de Andrade, existem dois planos reveladores do que seria o *Na Pancada do Ganzá*, se a obra imensa fosse levada a cabo. O primeiro em data parece este dividido em “três livros” ou setores cujos títulos encabeçam laudas independentes:

Na Pancada do Ganzá - Prefácio (sublinhado).

Descrever com síntese viva os meus três meses de Nordeste como viagem.
 Descrever de modo geral o povo que gozei (Ler Euclides e outros) (citar casos típicos, passados comigo ou tradicionais, de psicologia nordestina.)
 Descrever as festas que apreciei. Estudar a decadência delas e atacar o conceito de progresso, os genéricos e os particulares cultos.
 Descrever enfim os meus processos para tomada dos documentos.
 (Fazer seguir ao prefácio)
 Taboa de Referência (riscado a lápis)
 Psicologia (riscado a lápis)
 Notas sobre meus colaboradores (sublinhado) (nomes iniciais, psicologia e observações técnicas sobre cada um, menos sobre Chico Antonio e sobre Adilão, que virá nos capítulos deles)
 Taboa de Referências
 (indicar as abreviaturas todas)

Na Pancada do Ganzá/Livro Primeiro/ A Língua e a Poesia
Na Pancada do Ganzá/Livro Segundo / A Música.

¹³³ Número correspondente na organização de Oneyda que compatibilizou essa documentação para as publicações do cancionero desmembrado em 6 volumes. No Arquivo de Mário de Andrade os manuscritos dos volumes constituem arquivos distintos, facilitando a consulta e o cotejo com as publicações das obras.

Na Pancada do Ganzá/ Livro Terceiro / Documentação / Boi/ Catimbó/ Melodias de Vária Espécie.

Nota- Desistir de capítulos especiais sobre Chico Antônio e Adilão que só vêm atrapalhar a boa distribuição do livro. A homenagem a eles fica nas referências individuais aos colaboradores. (ANDRADE, *Os Cocos*. Preparação, ilustração e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, 1984, p. 13).

E em nota presa à folha, uma observação esclarecedora:

Pancada do ganzá- O melhor é após o prefácio contando a viagem, dar o estudo sobre a música recolhida. Dar em seguida os documentos em notas curtas no baixo da página e notas compridas (Psicologia, crítica, notações, etc), no fim. A cada capítulo precedendo o estudo geral do que a coisa trata. (*Idem. ibidem.*)

Segundo Oneyda, desta nota teria nascido a escolha definitiva do tratamento a ser aplicado aos vários documentos, em que surgem o prefácio, os livros I e II do projeto anterior que se reúnem num só e o Catimbó desaparece. Também um outro lembrete deste segundo plano mostrando, com maior detalhe, sua destinação à análise geral das características musicais, poéticas e coreográficas dos documentos expostos nos demais setores da obra:

Forma do livro

- I- Introdução
- II- Poesia Cantada do Nordeste
- III- Danças Dramáticas
- IV- Melodias do Boi
- V- Os Cocos
- VI- Outras Peças

Pancada / Forma do Livro.

II-Parte = A poesia Cantada e Dançada do Nordeste.

- A) Considerações gerais sobre colheita folclórica
- B) Psicologia do Cantador
- C) Leis Gerais de Poesia cantada e dançada
- D) Poesia
- E) Música
- F) Dança

(*Idem, ibidem* p.14).

Feitas, então, tais observações no cotejo com a organização de Oneyda, na sequência, as pastas compostas com as anotações vão revelando o esquema planejado, o empenho de organizar os escritos e o esforço a ser empreendido pelo autor:

Pancada/ Estrutura do Livro/ No princípio de cada capítulo pôr uma nomenclatura, espécie de dicionário explicando o sentido das palavras técnicas usadas no Capítulo. Ex:

Poética Nordestina

Nomenclatura:

Romance: romance é um gênero de poesia em que se desenvolve intelectualmente um assunto qualquer- no geral um caso que pode ser lendário, tradicional, literário ou fato acontecido nas camadas populares.

Moda: palavra vaga, ora significando uma poesia lírica, ora a melodia que acompanha essa poesia.

Etc, etc.(ANDRADE, MA-MMA-074-ARQUIVO IEB/USP).

Nesse contato inicial, logo chama a atenção o caderno de capa dura verde, lombada em couro preto, organizando a bibliografia constituída de 837 obras, em manuscrito de Mário de Andrade com o registro na folha de abertura e anotações no verso:

Leituras iniciadas prá *Na Pancada do Ganzá*

23-VIII- 1929

Os livros em que não tenho que pegar mais estão marcados 0 (em vermelho) na capa ou primeira folha.

Do nº 19 ao nº 34 (inclusive as palavras musicais já foram consignadas no Dicionário. De nº 34 em diante estão apenas grifadas no próprio livro e indicadas na folha inferior da capa, por fixação de páginas sob a epígrafe *Dicionário*. (ANDRADE, MA-MMA-074-ARQUIVO IEB/USP).

Finalizando esta página, uma relação bibliográfica de revistas diversas, nacionais e estrangeiras, indicando o nº de edição de cada uma, totalizando 28 exemplares, incluindo uma anotada acima da folha (por falta de espaço, puxada com um risco indicando continuação da listagem) em manuscritos feitos pelo autor. Na relação inicial há 732 obras.

Folheando atentamente a bibliografia relacionada, consolidamos o que já é público e notório e que evidencia a polifonia presente no fazer literário e crítico do autor: reverberam múltiplas vozes de autores, poetas, estudiosos, além das vozes populares trazidas à cena por conta de suas recolhas, e de colaborações de amigos, que não desconheciam sua seriedade como intelectual e, sobretudo, o seu amor pela cultura brasileira. Na relação bibliográfica identificamos nos números 58 e 59 dados significativos para a pesquisa: a diversidade de um acervo composto de outros acervos, denominados de “fundos”.

58-*Fundos Folclóricos paulistas*, colecionados por Paulo Duarte, com a colaboração dos srs Tomé Teixeira (Itararé), Francisco Damante (Perdões), José Honório de Sillos (S. José do rio Pardo) , João Cortez Rennó Ferreira(

S.Bento de Sapucaí), Sud Menucci (Porto Ferreira), Palmira de Oliveira(Casa Branca), Benedito Pires de Almeida (Tietê) Correia de Mello (São Paulo), Leopoldo de Amaral(Campinas).

59-Fundos Villa-Lobos.

(ANDRADE, MA-MMA-074-ARQUIVO IEB/USP).

Na indicação dos *FVL* não há detalhamento como no anterior. Pelos critérios que se pode inferir da organização de Mário de Andrade, os documentos dados por Villa-Lobos estavam desorganizados e não continham, em sua maioria, referência de autoria (como posteriormente ficou comprovado). A essa altura, uma questão se colocava: Será que Mário tinha conhecimento de que nesses fundos havia recolhas poético-musicais pesquisadas por Pixinguinha e seu grupo? Haveria, mesmo, alguma indicação dessas vozes na recolha dos *Fundos*? Posteriormente, consideramos essa possibilidade pelas marcas apresentadas em alguns textos do acervo, como homenagens e parcerias com João Pernambuco, Donga e os Oito Batutas, além do recorte de jornal da entrevista¹³⁴ de Villa-Lobos constante também no acervo do musicólogo e, ainda, a carta do maestro e de Arnaldo Guinle, documentos comentados mais adiante.

O quantitativo indicado e a diversidade das leituras de autores nacionais e estrangeiros da bibliografia inicial anunciava a dimensão do projeto de Mário de Andrade; suas intenções, desejos e o esforço que já de início empreendera e o que estava por fazer. Isso sem contar os *Fundos* como acervos reunidos dentro de outro acervo. Sabe-se por trabalhos posteriores que nos *FVL* há 633 documentos: registros de recolhas, alguns repetidos, entre literatura popular em folhetos, romances, desafios, músicas e partituras. Infere-se, pelos estudos já empreendidos e consulta às pastas, que Villa-Lobos reteve consigo grande parte das partituras reunidas nessa recolha. Pode-se deduzir que aí estaria expressa a maior contribuição de Pixinguinha, haja vista o que está registrado no depoimento de Donga ao MIS, quanto às motivações que o levaram a insistir com Arnaldo Guinle na ida do músico nas viagens combinadas: Pixinguinha era um dos poucos músicos populares que dominava notação musical. Segundo Donga, “Pixinguinha trouxe tudo escrito, tudo bem feito e o dr. Arnaldo ficou satisfeito” (Depoimento ao MIS-RJ) a ponto de o mecenas financiar nova viagem do grupo em 1922, agora a Paris.

¹³⁴ Trata-se de entrevista de Villa-Lobos concedida a Alcântara Machado para o *Jornal do Comércio de São Paulo*, em 08/01/1925, no salão do Mappin, referindo-se ao acervo folclórico de poesia e música de Arnaldo Guinle repassado a ele. (MVL-02.042.1a 00).

Ainda nessa pasta do arquivo encontra-se uma segunda ralação bibliográfica feita por Mário de Andrade em datiloscrito, em pasta de cartolina amarelada pelo tempo, onde se lê: “Bibliografia”. Seu conteúdo, folhas numeradas somente de 1 a 28 indicam a mesma listagem feita no caderno, só que datilografando as numerações e as indicações bibliográficas até o número 695. Depois continua a listagem a caneta de tinta preta até o nº 837. Observa-se no confronto entre as duas listagens o acréscimo na segunda lista de mais cento e cinco obras, de 732 da primeira até 837 da segunda, o que se pode concluir que à medida que avançava no projeto, ia ampliando consideravelmente as leituras e o rigor nos estudos.

Na sequência, as demais pastas contêm envelopes com fichas de anotações diversas. Trata-se de citações, observações do autor, explicações complementares aos termos técnicos, especificações vocabulares relacionadas ao tema da parte indicada. Destacamos alguns exemplos da pasta em que o autor organiza a “terminologias técnicas”:

Terminologia Técnica (2) Noções pra ter sempre em vista no escrever o livro e no criticar os documentos (ANDDRADE, MA-MMA-074-ARQUIVO IEB/USP).

Ainda uma citação relacionada a essa nota, tirada da referência da bibliografia (131-Curt Sanchs –Geist und Werden der Musikinstrument-ed.Dietrchi Reimer . Berlim 1929.p.4) explicita uma opção teórico-analítica do musicólogo de se afastar do “evolucionismo” vigente na época em estudos sobre o folclore .

Pancada/ Pra ter em vista antes de escrever o livro
“Assim, não parece possível de prosseguir esta pesquisa somente com meios de conhecimento dos objetos (instrumentos) O que mais temos que temer aqui também como pior inimigo de qualquer pesquisa, é a plausibilidade. É um perigo, dum ponto- de –vista atual, mesmo estrangeiro, de introduzir a ideia evolucionista no assunto, quando pelo contrário ela devia primeiro ser tirada dele”. (ANDRADE, MA-MMA-074-ARQUIVO IEB/USP).

No mesmo envelope, outra nota evidencia sua preocupação didática para tornar o livro inteligível:

Pancada/Talvez fosse bom querendo especificar um texto cantado ou dança ou etc. dizer que é: “de função sexual” (os amorosos), “de função econômica” (os que tratam de ganhar a vida), “de função industrial” (os que tratam de trabalhos quotidianos), “de função hedonística” (os que tratam de divertimento puro), “de função moral” (os que tratam do beneficiamento da alma) etc.” (ANDRADE, MA-MMA-074-ARQUIVO IEB/USP)

As demais notas sobre o termo “técnico” vão indicando seu aprofundamento nos estudos etnográficos e sua leitura atenta dos autores selecionados, com vistas a suas formulações teóricas sobre a cultura popular.

Superstição

No princípio esta palavra significava “o que persiste de idades passadas” nº 91 p 83

Pancada/ Tecnologia

Leis de Raul Rosières

1º Povos de mesma capacidade chegam a criação de ideias iguais ou idênticas.

2º Lei de Transposição (sublinhado em vermelho): Quando a fama dum herói fraqueja as suas lendas vão adorar outros heróis mais famosos.

3º Lei da adaptação (sublinhado em vermelho): toda lenda transplantada se adapta às condições etnográficas e sociais do meio novo./ 265-I-117.

Terminologia

Lei de similitude (Frazer) é que todo semelhante obriga a um semelhante (*similia similibus*).

Lei de contágio- é a pelas quais duas coisas que estiveram em contacto continuam com ação uma sobre a outra mesmo cessado o contacto (Frazer).

nº 181 p 15 (James George Frazer- *Le Rameau D’Or*. Paul Geuthner- Paris, 1924.)

Terminologia

“representação coletiva”

Não é apenas a ideia, a imagem (representação no sentido comum) mas essa imagem acompanhada e diluída em desejos, anseios, temores, religiosidade, etc.”les répresentations collectives que s’y rapportent sont *impératives*, sont tout autre chose que de purs faits intellectuels” nº 105 p.30).

A palavra foi empregada nesse sentido a primeira vez por Lévy Bruhl que a explica. nº 105 p.28”(Lévy-Bruhl-“ Les fonctions Mentales dans les Sociétés Inférieures”, 8ª ed. Felix Alcan, Pais, 1928. (ANDRADE, MA-MMA-074-ARQUIVO IEB/USP).

A partir dessas pastas que delineiam uma organização inicial, seguem outros conjuntos de pastas no arquivo em que se encontram anotações diversas, artigos de jornal, e notas com as respectivas indicações do tema ou assunto, em subpastas, que se aplicariam para o desenvolvimento da respectiva parte. Observa-se pela leitura dos registros seguintes a relação de elementos configuradores da “Psicologia do Cantador”: sua “sabença” sua resistência às adversidades, especialmente à seca; o sertão como seu lugar de origem, seu trabalho no engenho, sua brasilidade. Desloca-se assim o autor, para dar “voz” a essa configuração. Segundo Oneyda, Mário de Andrade nada fez para a parte II (A Poesia Cantada e Dançada no Nordeste), em termos de elaboração escrita, “justo a mais importante, visto que seria os do juízos críticos, iluminadores e abridores de caminho”(1984, p.15). Entendemos, entretanto

que, mesmo de seu formato-esboço, muito se pode apreender da seleção de seus registros, nos quais identificamos, se não uma análise poética estruturada formalmente como resultado de seus estudos, ao menos uma poética que se desentranha das particularidades dos enunciados e se revelam no sabor dos saberes selecionados (que não são neutros, nem gratuitos), a ideia do que Zumthor nos coloca:

A ciência parte de uma observação; o saber de uma experiência... que falta articular em discurso: isto é, em testemunho [...], o saber procede de uma confrontação com o objeto, de um esboço de diálogo com o que ele tem de único [...] é menos centrado no próprio conhecimento que no desejo de conhecer. (ZUMTHOR, 2007, p.100).

Nesse sentido, parece-nos que o “querer saber” desta pesquisa se cruza ao “querer saber” de Mário, a sua escuta à cultura popular, no estatuto dinâmico do diálogo com esses registros. Seguindo, então, as trilhas do arquivo, vamos “ouvindo” esses saberes: o do autor e de suas recolhas:

Psicologia’/2 /“Cantadores
Fortaleza de Cantador
Chico Antonio
Adilão.

Cantador/Sabença/ Nº 59, IX, 86

Pois, meu colega, eu lhe digo,
Quem canta deve estudar
Gramática e geografia
Para quando precisar
Não conhecendo as palavras
Como é que se pode explicar!
(ANDRADE, MA-MMA-074-ARQUIVO IEB/USP).

Mário parece fundamentar essas anotações sobre a “psicologia do cantador” com um artigo de Luiz Câmara Cascudo (recorte anotado a lápis por Mário: DO DIÁRIO DE NOTÍCIAS/RJ-27/IX/42) no rodapé “Etnografia e Folclore” consagrado a Inácio da Catingueira e seu duelista Romano da Mãe que num dia de feira, no mercado de Patos, em 1870, duelaram e cantaram oito dias seguidos.

É o mais famoso dueto recordado nos sertões do nordeste, [...] num futuro livro que surgirá, mais ano menos ano, de poetas negros brasileiros, Inácio da Catingueira será um dos elementos característicos. Não era branco por dentro como Cruz e Sousa. Viveu escravo, no fundo dos sertões. Nunca vestiu uma calça de casimira. Mas sabia quem era.

Que houve no gênero humano
 Tinha a ciência da abelha
 Tinha a força de oceano

.....
 E se Inácio se zangar,
 Se abala o Sol, o Mar geme
 Estremece a atmosfera,
 Cai estrela, a terra treme,
 Pega fogo o mundo em roda,
 E nada disso o negro teme!

(ANDRADE, MA-MMA-074-ARQUIVO IEB/USP).

Além disso, outras observações sobre o homem nordestino vão surgindo nas fichas e notas, relacionadas à “Psicologia nordestina”. Nessas notas, citações retiradas de leituras de estudiosos e também da literatura, do cordel popular e comentários críticos diversos, Mário de Andrade relaciona elementos que apuram a “psicologia nordestina”: cordialidade, hospitalidade, honestidade, desonestidade, alegria, apego à terra ou “o amor ao torrão” cuja observação crítica questiona o senso generalizado de “louvor lírico” do sertanejo que justifica seu retorno ao sertão, destacando motivações socioculturais para a inadaptação do sertanejo à civilização do sul.

Psicologia Nordestina / O "amor ao torrão" que fez o paroara amazônico voltar pró Nordeste e de que se faz um padrão de louvor lírico e sentimental do sertanejo, talvez deva ser tratado mais discretamente. Antes de mais nada isso não representa propriamente a verdade. Na Amazônia mesma há quantidade vastíssima de nordestinos que ficaram lá, vivendo a vida civilizadamente precária de vilejos e de rio. E vá se perguntar então pros nordestinos que vieram pro Sul (aliás Centro) em principal médicos, doutores, e principalissimamente empregados- públicos se voltam, se estão voltando pro Nordeste. Vivem todos, é certo, num saudosismo admirável e exaltado das doçuras naturais lá da terra, maravilhosa, mas é também incontestavelmente certo que 99 por cento não têm a mais mínima intenção de voltar. Mas observemos os analfabetos e gente do povo. Esses também numa percentagem vitoriosa não pretendem nunca voltar. Mas há sempre um grupo numeroso que volta. São os retirantes da seca que buscam o Brejo no tempo de desgraça e depois voltam pro seu sertão. São ainda os "sampaleiros" ou "sãopaleiros", o que veio pra S. Paulo e depois volta pro seu sertão do São Francisco, e leva obrigatoriamente, pra provar que é sampaleiro a sanfona debaixo do braço. Sim, voltam pro sertão aspérrimo e comove muito pensamentear nessa volta. Porém, mais que virtudes heroicas e arroubos sentimentais que se encontrarão na boca dos retirantes de romance, quem diz que essa fuga de lugares mais civilizados, mais prósperos e mais propícios não reproduz aquela mesma indômita incapacidade de adaptação ao trabalho de esforço cotidiano e vida civilizada que Gilberto Freyre salientou tão bem do índio? Do índio que morreu no trabalho da escravidão, que desapareceu ao contato da "civilização", em vez de resistir a ela, se adaptar, como fez o negro, na inteligente observação de Gilberto Freyre, só porque tinha faculdades melhores de resistência, melhores qualidades de produtividade e maior estado de cultura. Eu não consigo mesmo reconhecer que a "civilização" cristã seja melhor que qualquer outro conceito

de civilização, sejam mesmo as civilizações naturais dos chamados "selvagens". Mas na volta tão ocasional e discutível do Nordeste pra sua terra, do sertanejo pro sertão, mais que virtudes heroicas, mais do que capacidade pro sofrimento (o que não pode ser considerado socialmente como virtude...) o que percebo é incapacidade de adaptação à civilização provavelmente estrábica do litoral e do Centro do país. (ANDRADE, MA-MMA-074-ARQUIVO IEB/USP).

As considerações sobre o nordestino vão se estendendo ao brasileiro, surgindo notas relacionadas aos *FVL*, as quais destacamos:

Povo Brasileiro / Psicologia/ Nº 59-XVIII-64
Sabe o que é brasileiro?
É um povo exagerado
Mas não é alcoviteiro

Vida de engenho.
Nº 59-XX-157
(ANDRADE, MA-MMA-074-IEB/USP).

Na sequência em que vamos identificando referências pertinentes ao tema, destacam-se registros sobre a seca, entre os quais dois recortes de jornal sobre o assunto, anotações críticas de Mário de Andrade, cujas considerações sociológicas são ambigualmente contaminadas de tom moralista, e notas, citações e versos populares reiterando referências aos *FVL*.

Seca (Em psicologia do nordestino tenho mais considerações).
Acho um verdadeiro perigo essa conversa lírica do sertanejo em herói, só porque vive no sertão, sofre os horrores da seca, foge mas volta quando o verde volta. É sim uma espécie de heroísmo porque afinal das contas a vida proletária é sempre uma espécie de heroísmo, seja a do sertão seja a paulistana. Mas o heroísmo daquela implica também o abandono de certos desejos humanos, de certas ambições, de certas coragens que podem depor fortemente contra a valorização do homem do sertão. Se o sertanejo é um herói, convém verificar com franqueza que o heroísmo dele está muito próximo da animalidade, do abatimento moral, da modorra das virtudes que obrigam a progredir e conquistam materialmente o bem-estar da vida. (ANDRADE, MA-MMA-074-ARQUIVO IEB/USP)

Seca
Dando uma imagem bonita a Pedro Sem, que ontem teve e hoje não tem. (citar a estrofe)./Nº 59-XX-174.

Seca
Debate do Sertanejo com o matuto./ Nº 59-XVIII-159.

Seca
Pelo final da fome/ Nº 59-XII-178
(Ver se já não está em livro)

Seca
São suspiros arrancados
Do peito dum sertanejo/ Nº 59-VI-45

Suspiros dum sertanejo.
(duplicata)
(examinar si igual) /Nº 59-X- 45

Sertão
Descrrevendo as coisas mudadas, um cantador teve sobre o sertão esta palavra impressionante:
“lá só tem Deus nos açude” Nº 59-II-26
(ANDRADE, MA-MMA-074-ARQUIVO IEB/USP).

Percorrendo as últimas pastas e as subpastas do arquivo, concluímos que todo conjunto são notas marcadoras de planos relativos ao *Na Pancada do Ganzá*: o início do prefácio, fichas e notas para sua elaboração, um esquema para o índice e folhas escritas que articulam partes de uma introdução para o incompleto prefácio. Retomamos, então, mais alguns registros que alinhavam esse arquivo, sem perder de vista que, a despeito de seu inacabamento, essa obra planejada e iniciada, (materializada nos arquivos) tornou-se um *locus* de mediação (em suspenso?) a mercê daqueles quantos queiram retomar seus fios, rearranjar seus escritos, afinar seus acordes, para *auscultar* sua melodia, seus contrapontos do imaginário poético- musical da cultura popular brasileira a que tão intensamente Mário nos remete com sua literatura, seja ela expressão “acabada” ou uma promessa...

Na cadência das notas, revelam-se os desdobramentos de um Prefácio inacabado, escrito em seis páginas do qual reproduzimos partes:

Pancada do Ganzá/Prefácio/ Livro que não é folclore científico. Não passa duma disposição amorosa, e se comparo e critico às vezes é por essa precisão natural de compreender e fazer compreender pelo menos na medida do meu amor (ANDRADE, MA-MMA-074-ARQUIVO IEB/USP)

Pancada do Ganzá/I/ Introdução.

Este não é um livro de ciência, evidentemente, é um livro de amor. Estarão sempre muito enganados os que vierem buscar nele a sistemática dos fatos musicais e poéticos do Nordeste. Eu não tive nunca, nem poderia ter pela falta de estudos organizados, a pretensão de ir no rasto dos fenômenos humanos, até aquele fundo profundo que retrata os homens do nosso tempo dentro do esquema das coletividades quase imemoriais. Deus me livre de negar que a ciência seja por sua vez fenômeno de amor, mas "conhecer" no sentido de decidir da Verdade, é um verbo que me assusta um bocado. [...]

[...] Quando se tem um coração bem nascido, encarar com seriedade os *abusos* do povo, uma coisa dessas comove muito e a gente não esquece mais. Do fundo das imperfeições de tudo quanto o povo faz, vem uma força, uma necessidade que, em arte, equivale ao que é a fé em religião. Isso é que pode mudar o pouso das montanhas. É mesmo uma pena, os nossos compositores não viajarem o

Brasil. Vão na Europa, enlambusam-se de pretensões e enganos do outro mundo, pra amargarem depois toda a vida numa volta injustificável. Antes fizessem o que eu fiz, conhecessem o que amei, catando por terras áridas, por terras pobres, por zonas ricas, paisagens maravilhosas, essa única espécie de realidade que persisto através de todas as teorias estéticas, e que é a própria razão primeira da Arte: a alma coletiva do povo. Teriam muito mais coisa a contar. Conquistariam o direito incontestável do seu Anastácio que chegou de viagem, o direito que eu tenho agora. Porque não basta saber compor. Carece ter o que compor. (ANDRADE, MA-MMA-074-IEB/USP).

Entremeando a introdução, Mário de Andrade desloca-se da “psicologia do nordestino” para a crítica ao estaduanismos e separatismos brasileiros, que levavam os Estados nordestinos a terem “birrinhas uns com os outros” e todos se juntarem “pra ter birra de São Paulo”. E nessas considerações referenda um poema dos *FVL*, cujo autor diz ignorar, mas que posteriormente foi identificado em sua coleção de folhetos populares pela pesquisa de Ruth L. Terra.

[...] Há porém dentro de tudo isso, que se dá entre nós apenas na gente alfabetizada, que é mais ou menos cômico, não tem importância e não vai além do falar mal, uma coisa tristonha. É que se todos têm birrinhas uns dos outros, todos se ajuntam pra ter birra de S. Paulo. Mas que o sentimento estava próximo a se generalizar mesmo no povo, pela boca dos cantadores, prova o admirável romance de "O Povo na Cruz" (59, III,116) de que ignoro o autor. Eis as estrofes que interessam:

[...]
 Não há mesmo quem resista
 Estes impostos de agora;
 Diz o Governo: Que tem
 Que morra tudo em ua hora?
 Quando o Norte se acabar
 Eu boto o bagaço fora.

E si não houver inverno.
 Como o povo todo espera.
 De Pernambuco não fica
 Nem os esteios da tapera.
 Paraíba fica em nada.
 Rio Grande desespera.

O Rio de Janeiro hoje
 Parece um grande condado.
 Ri-se o rico, chora o pobre
 Lamentando o seu estado;
 Diz o Governo: Eu vou bem,
 Tudo vai do meu agrado.

São Paulo, o Governo
 É primor de criação,
 Eu acho parecido
 Com sítio da maldição,

Aquele que Judas comprou
Com ouro da traição.
(ANDRADE, MA-MMA-074-ARQUIVO IEB/USP).

Note-se nesse registro como é original a natureza das relações dialógicas. A questão do dialogismo interior, o limiar das fronteiras entre os enunciados que, no caso, precede as formulações do autor balizadas em suas observações e experiências e o encontro com o enunciado/saber que sai da “boca do cantador” e se cria na prova poeticamente irrefutável da “birra contra São Paulo”, desaguando no prefácio inconcluso.

Vale a pena, ainda mais uma vez, recorrermos a Bakhtin nesse esforço de compreender e de captar as sonoridades que emergem desses enunciados:

O enunciado nunca é apenas um reflexo, uma expressão de algo já existente fora dele, dado e acabado. Ele sempre cria algo que não existia antes dele, absolutamente novo e singular, e que ainda por cima tem relação com o valor (com a verdade, com a bondade, com a beleza, etc.). Contudo, alguma coisa criada é sempre criada a partir de algo dado (a linguagem, o fenômeno observado da realidade, um sentimento vivenciado, o próprio sujeito falante, o acabado em sua visão de mundo, etc.). Todo o *dado* se transforma em *criado*. [...]
Em realidade, também se cria o objeto no processo de criação, criam-se o próprio poeta, a sua visão de mundo, os meios de expressão [...]
A relação com o sentido é sempre dialógica. A própria compreensão já é dialógica. [...] (BAKHTIN, 2010, p.326).

Assim, no arremate deste percurso do arquivo MA-MMA 074, selecionamos uma pequena nota indicativa, no esquema de Mário de Andrade, que finalizaria o prefácio:

III Final

Prefácio / Enfim paro aqui e principio mostrando os tesouros que ajuntei. Não tenho a mínima ilusão sobre o meu pouco trabalho e prazer formidável que tive coligindo estas coisas. Seria mesmo quase apenas um dar gosto ao tempo, se não fosse o verdadeiro ganho de vida em amor e entusiasmo com que trabalhei. Só me resta uma certa tristurinha indecisa de não ser profissional no assunto e não ter valorizado com mais base os tesouros de meu povo. Mas aí ficam pelo menos os tesouros pra quem melhor os possa engrandecer. "Tudo o mais vem a ser nada" (1), como no verso do cantador. (ANDRADE, MA-MMA-074-ARQUIVO IEB/USP).

Então, na “inquietação gostosa de procurar”, pedimos o arquivo dos *Fundos Villa-Lobos*. Professora Flavia Toni que há dias acompanhava o nosso deslumbramento com a riqueza do acervo de Mário de Andrade, se despede sorrindo, nos deixando com a surpresa de

ver chegar “um carrinho- de- chá” com as 22 pastas contendo o acervo dos *Fundos* repassado ao musicólogo por Villa-Lobos. Por onde começar a procurar *O Povo na cruz* e os outros indícios que confirmassem esse novo diálogo cultural entre Mário de Andrade, Pixinguinha e outros músicos populares e respondessem às mil e uma perguntas que borbulhavam em nossa cabeça? Aí já seria outra história... outro acorde na pauta deste sururu...

6.2-OS FUNDOS VILLA-LOBOS NO SURURU DA CIDADE

A propósito de como os *Fundos Villa-Lobos* entraram neste Sururu da Cidade cabe uma afinação a parte: a certa altura desse trabalho, afirmamos que a nossa curiosidade inicial de investigar as relações entre Mário de Andrade e Pixinguinha surge como uma provocação aparentemente desprovida de maiores consequências. Entretanto, num desvio ao que recomenda a racionalidade da “lógica acadêmica”, nos tomamos de amores pela possível aventura e nos rendemos aos sinais das poucas, mas não menos sedutoras evidências referendadas, muito por alto, na bibliografia crítica existente. E assim, nos embalamos macunaímicamente nas redes desses dois sujeitos historicamente próximos, mas distanciados pelas imposições do correr da vida, e propusemos o projeto.

Identificadas de pronto as paixões comuns - a música e a cultura popular brasileira e sua interseção mais significativa na literatura - optamos por iniciar a pesquisa a partir de Pixinguinha que, por razões de ordem técnica, parecia-nos mais complexa e menos acessível ao nosso entendimento. Então, logo evidenciado o tamanho do desafio e a necessidade de ajustes às condições objetivas da pesquisa, delimitamos nosso objeto de estudo entre os aspectos sócio-históricos e culturais do músico mediados por sua produção artística, sem nos fixarmos, entretanto, em suas especificidades musicológicas.

Mergulhamos, então, nos estudos biográficos e na bibliografia crítica sobre Pixinguinha (poucos, muito poucos para sua importância no cenário cultural brasileiro), e na extensa obra e na fortuna crítica de e sobre Mário de Andrade, buscando os fios de um diálogo cultural mais consistente. De pronto, as pesquisas iniciais sugeriam questões intrigantes e significativas para o estudo das relações entre o escritor-musicólogo e o chorão. Entre elas, duas pautas distintamente singulares, embora interligadas, exigiam uma escolha para delimitação do objeto de estudo. A primeira, dizia respeito a uma “desimportância”, meio que generalizada na crítica literária e musical, sobre o diálogo pessoal histórico, lítero-musical e cultural entre Mário e Pixinguinha, materializado esteticamente no capítulo

Macumba de *Macunaíma*, se considerarmos o peso da obra no contexto do Modernismo brasileiro, o peso do autor e do músico na construção da “identidade brasileira”, nos ideários da cultura nacional da época; diálogo relegado, em grande parte, a notas de rodapé ou a observações genéricas. A segunda pauta se revelava às margens da história de formação do músico e de seu grupo – os Oito Batutas –, suas estratégias de inserção social e o diálogo com os intelectuais e alguns setores da elite, que resultariam em suas viagens pelo Brasil financiadas por Arnaldo Guinle; rica e irrecusável oportunidade de expansão e divulgação de suas produções musicais e de um estreito diálogo entre seus pares, para recolha de material poético-musical com vistas a uma obra sobre folclore brasileiro. Que pesquisa era essa? De que se constituía? Haveria ainda registros dela? Onde estaria? Foi realmente organizada e publicada? Perguntas que ficaram no ar por um tempo...

O que não poderíamos imaginar era que esse acervo estaria incorporado aos arquivos de Mário de Andrade, sob guarda do IEB/USP, cuja pesquisa planejávamos empreender, em momento oportuno. As questões levantadas só foram parcialmente elucidadas quando tomamos conhecimento da obra de Virginia Bessa, publicada nos fins de 2010, cujo estudo sobre Pixinguinha citava a pesquisa de Edilene Matos sobre os *Fundos Villa-Lobos*, seu trajeto até Mário, e a participação dos Oito Batutas nas recolhas. A partir dessas informações outras questões se colocavam: O que seriam os *FVL*? Como seriam esses registros? Seriam apenas registros de textos e músicas já existentes, publicados em folhetos e/ ou “tirados da boca do poeta- cantador”? Haveria alguma partitura? Teria havido algum tipo de participação dos músicos na criação de algum registro? Haveria nos *FVL* algum indício ou comprovação da participação dos Oito Batutas em sua recolha? Mário teria se utilizado desse acervo em alguma de suas obras? Seria possível identificar as marcas desse acervo em sua poética ou em seus estudos sobre cultura popular?

O caldo do Sururu prometia engrossar... A pesquisa da pauta principal foi se afinando e os acordes dissonantes dessa história paralela só foram encontrando o tom mais harmônico quando pudemos nos deslocar até ao IEB/USP e fazer contatos diretos com pesquisadores, em especial, Professores Marcos Antonio de Moraes e Flávia Toni que nos indicaram os manuscritos do esboço da obra *Na pancada do Ganzá* e as publicações de Oneyda Alvarenga organizadas a partir da estrutura planejada por Mário de Andrade.

Diga-se de passagem, vinte dias de “comoções essenciais”, tal como afirma o autor no prefácio inacabado da obra. Emoção indescritível ver e sentir entre as mãos, mesmo enludadas, os manuscritos de obras diversas e as tais pastas dos *FVL*, número 59 dentre as 837 obras relacionadas na bibliografia básica de “Leituras iniciadas prá *Na Pancada do Ganzá*”,

conforme registra Mário de Andrade. Conjunto constituído de 22 pastas de textos, ainda carentes de uma organização arquivística mais rigorosa, em que se pode identificar, embora modestamente, referências explícitas aos Oito Batutas, ao Donga, ao João Pernambuco, aos locais, às datas das viagens, e até a um registro da Pensão em que se hospedaram¹³⁵. Os documentos impressionam pelo vigor histórico, poético e musical que avultam das folhas: registros e memórias da criação de múltiplas vozes ali materializadas no acervo; documentos que passaram em mãos atentas, criativas, em mãos de nossos músicos populares ou anônimas, em mãos do maestro Villa-Lobos; registros que consumiram, certamente, longos momentos da escuta aberta e crítica de Mário de Andrade que os conservou “por ser demais obra de amor”, e dos quais ainda se pode ouvir ao fundo um aboio, uma tirana, um desafio em acordes de tempos idos, revividos nessa presença: beleza e prazer...

E como perguntas pedem respostas e geram outras perguntas, muita das pontas que se ligaram no percurso dessa pesquisa naturalmente conduziram a escolhas e limites que forçosamente deixarão em suspenso outras questões, cuja busca de respostas implicaria em não concluir esse trabalho nos prazos estabelecidos, e por sua abrangência, exigiriam outros projetos de pesquisa que se dispusessem a esmiuçar, escavar documentos e afinar ainda mais os acordes de tantas outras histórias.

Então, frente à complexidade do sururu apresentado, optamos por priorizar as relações dialógicas entre Pixinguinha e Mário de Andrade em sua interseção mais significativa apresentando uma abordagem analítico-interpretativa do capítulo macumba de *Macunaíma* que resgatasse o papel sócio-histórico desse diálogo legitimado pela literatura e o inserisse no contexto mais amplo onde suas vozes ressoam, se cruzam e lhes reserva papel de destaque na construção dos ideários de “brasilidade” da cultura brasileira. Tarefa que pensamos e esperamos ter cumprido no corpo desse trabalho.

Entretanto não nos furtamos ao compromisso e ao prazer de traçarmos um pequeno inventário que trouxesse à cena esse novo diálogo cultural tão importante, mas tão estranhamente desconhecido.¹³⁶

¹³⁵ As datas e os locais correspondem ao período e as cidades, estados, por onde viajaram os Oito Batutas na época. Registros confirmados pela imprensa da época, citados na bibliografia crítica sobre Pixinguinha.

¹³⁶ Na tentativa de encontrar parte do acervo musical recolhido para os *FVL* e provavelmente guardado por Villa-Lobos, a pesquisadora foi ao Museu Villa-Lobos/RJ e constatou que equipe de pesquisadores da instituição desconhecia a existência desse acervo ou qualquer informação a respeito de sua relação com a encomenda de Arnaldo Guinle, mesmo guardando em seus arquivos as cartas dos irmãos Guinle e o recorte com entrevista do maestro ao *Jornal do Comércio de São Paulo* em 8/1/1925. No Instituto Moreira Salles/RJ onde a pesquisadora também indagou sobre a tal pesquisa empreendida por Pixinguinha e seu grupo, não obteve informação satisfatória sobre os *Fundos*. No Museu da Imagem e do Som/RJ, cujo setor de pesquisa disponibilizou audição e

Desse modo, ao afinarmos os acordos para a pauta desse capítulo, nosso empenho inicial fixou-se em dar um pequeno panorama das “notas” que sugeriam o diálogo cultural em questão, contextualizar e apresentar, em síntese, o esboço e o plano de organização da obra em preparo *Na Pancada do Ganzá*, projetada para ser uma grande obra em que Mário de Andrade reuniria seus estudos sobre o folclore e a cultura popular brasileira em suas diversas manifestações: música, dança, poesia, religiosidade. Para tanto, empreendemos um sintético dossiê descritivo, pautando-nos no esboço e notas de trabalho encontrados em seus arquivos que nos indicaram as fontes e os caminhos de seu processo de criação, a partir dos quais apontamos uma *nova pauta* no diálogo cultural entre Mário de Andrade, Pixinguinha e outros artistas populares. Assim, ancorando o “projeto enunciativo” de Mário de Andrade em uma metáfora semântico-cultural de “brasilidade”, relacionamos algumas marcas dialógicas no acervo dos arquivos do autor, sobre a guarda do IEB/USP, identificadas no percurso dessa pesquisa e cotejadas com a bibliografia de Oneyda Alvarenga.

6.3-NOVO ACORDE NA PAUTA

Entre o acervo de notas de trabalho, bibliografia, recortes de jornais e documentos diversos, reunidos para preparação da obra *Na pancada do ganzá*, insere-se um conjunto expressivo de manuscritos e datiloscritos em 22 pastas, denominado *Fundos Villa-Lobos*.

Os *Fundos Villa-Lobos*, denominação criada provavelmente por Mário de Andrade, integram um projeto que visava sistematizar e publicar uma produção popular brasileira, sendo posteriormente incorporados como fonte de pesquisa por Mário de Andrade. Segundo Ruth Terra, que fez uma primeira apresentação e catalogação dos *FVL*, o acervo é diversificado:

[...] as pastas cotêm 633 textos, alguns copiados mais de uma vez, num total de 527 diferentes obras. A maior parte dos textos são de literatura popular em verso do Nordeste (folhetos): romances, desafios, e poemas de época. Os demais são trovas, poemas popularescos (de Catulo da Paixão Cearense) letras de música popular urbana e alguns poemas de autores como Castro Alves e Tobias Barreto, seguidos de paródias. Os textos não trazem indicação de autoria, local e data de publicação, salvo exceções. (TERRA, 1981, p.3).

Em síntese, as pastas dos *FVL* reúnem poemas de folhetos, sobretudo poemas de época, romances que abrangem histórias da tradição como *Imperatriz Porcina*, contos maravilhosos, e variantes ou versões de poemas, alguns ainda hoje editados. Esses textos revelam particular interesse aos estudos de como os poetas populares trabalham um mesmo tema da tradição oral, fonte comum a todos. Além disso, permitem uma visão de toda a temática desta literatura e dos seus autores nas duas primeiras décadas do séc. XX. Destaque-se, também, que se encontram no acervo dos *FVL* textos de difícil localização, como por exemplo poemas de época que trazem “queixas gerais” –que denunciam a carestia, os baixos salários dos trabalhadores no campo ou cidade, e sobretudo a miséria dos retirantes na seca e no trabalho do engenho, os desmandos dos poderosos e outras mazelas – ou ainda aqueles sobre as “salvações do norte”; além de inúmeros desafios ou o *Marco Paraibano* completo. Aí, encontram-se textos de autores diversos: Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista, João Martins de Athayde, Pacífico Pacato Cordeiro Manso, dentre outros. (TERRA, 1981, p. 4-5).

Sabe-se, até o momento, que esse conjunto foi, em parte, constituído por recolhas poético-musicais empreendidas entre 1919 e 1921 pelos Oito Batutas, conjunto musical do qual faziam parte Pixinguinha, Donga, China e João Pernambuco (este último, incorporado ao grupo nas viagens). Tal pesquisa, financiada por Arnaldo Guinle, grande mecenas cultural da época foi, posteriormente, repassada a Heitor Villa-Lobos para que o músico organizasse e elaborasse uma antologia poético-musical folclórica¹³⁷. Entretanto, consta que o maestro envolveu-se em outros projetos e substabeleceu sua responsabilidade a Mário de Andrade por volta de 1929, conforme intenção revelada em carta ao musicólogo, em dezembro de 1928:

[...] Creio que D. Olívia já te falou dos meus projetos em entregar-te todo meu compromisso para acabar a *Alma do Brasil*, assim como todo o meu imenso material folklórico. Como não deves ignorar tenho todo o 1º volume que tem uma longa introdução e um minucioso estudo documentado sobre nossos índios. Porém reconheço que toda essa obra é fraca, porque não possuo a capacidade sintética de historiador, nem tenho tempo para cansar a minha imaginação (que está inteiramente voltada para um outro assunto) em consultar livros e exercitar-me para o aperfeiçoamento de linguagem clara e curta que é o que mais requer as obras nesse gênero.

Tu és o único que pode assumir essa responsabilidade. E se achares útil, meu concurso, estarei sempre às tuas ordens. [...] (VILLA-LOBOS, Paris, 25/12/1928. MA-C-CPL nº6994. ARQUIVO IEB/USP; cf. Anexo 42).

¹³⁷ Dados confirmados tanto pela entrevista de Villa-Lobos ao *Jornal do Comércio de São Paulo* em 8/01/1925, quanto pela carta de Arnaldo Guinle, identificada pela pesquisa, referindo-se ao assunto em pauta. (ARQUIVO DO MUSEU VILLA-LOBOS/RJ; cf. Anexo 41).

O empenho de Arnaldo Guinle em reunir folclore de música e de poesia brasileira, de atribuir essa tarefa a músicos populares, e de encomendar a Villa-Lobos a organização e a sistematização desse material revela o interesse de alguns intelectuais e artistas do país, naquele momento, pela cultura popular no debate sobre a formação da “identidade brasileira”.

As pastas dos *FVL*, entretanto, não contêm toda documentação reunida por Arnaldo Guinle. Em entrevista de 8/1/1925, concedida a Alcântara Machado para o *Jornal do Comércio* de São Paulo¹³⁸ no Salão do Mappin, Villa-Lobos declara que o mecenas o havia convidado em Paris para organizar e sistematizar grande quantidade de dados e documentos de folclore que iam “além de mil”, dá informações sobre o projeto e encerra a entrevista com um apelo aos brasileiros:

[...]

Dr. Arnaldo Guinle me convidou, em Paris, para organizar e sistematizar o nosso folclore de música e poesia, sobre o qual já dispunha ele de grande quantidade de dados e documentos, mandados colher em todo o Brasil e que lhe custara muitos contos de réis. [...]

Pus-me então a elaborar a grande obra em que estou empenhado e que compreenderá 3 volumes. O primeiro, unicamente sobre música [...] O segundo e o terceiro volumes, sobre poesia e danças, serão divididos em 3 capítulos: folclore das matas, dos sertões e das capitais.[...] Tive necessidade de classificar, de maneira absoluta, todas as músicas e todos os dados e documentos, que vão além de mil.[...]

Para levar a cabo esta importante obra regionalista, eu solicito o concurso de todos os brasileiros pedindo-lhes que me enviem para a casa Arthur Napoleão, no Rio de Janeiro [...] tudo que diz respeito ao nosso folclore. (“Villa-Lobos e o Folclore Nacional”. *Jornal do Comércio de São Paulo*, 8/1/1925. *Apud* TERRA, 1981, p.5).

Confrontando as informações dessa entrevista com o depoimento de Donga ao MIS/RJ, informando que eles trouxeram músicas escritas, e que “Pixinguinha trouxe tudo escrito, tudo bem feito”, e considerando que nos *FVL* há apenas 4 partituras¹³⁹, o que se pode inferir é que Villa-Lobos entregou a Mário de Andrade apenas a parte referente à poesia. E embora o fato não invalide a importância da participação dos músicos e de Pixinguinha, em particular, na recolha sensível de uma amostragem tão ampla da literatura popular daquele período inicial, muito provavelmente, no acervo musical guardado por Villa-Lobos se

¹³⁸ A síntese da entrevista e o recorte do *Jornal do Comércio*: “Villa-Lobos e o Folclore Nacional”, datado de 8/1/1925 encontram-se no Arquivo do Museu Villa-Lobos/RJ e foram cotejados com a citação de Ruth Terra.

¹³⁹ Canção de Viola é uma das partituras presentes nos *FVL*. Observar o registro de local, de data ao final da partitura. e a indicação de um nome do copista ou compositor(c.f. Anexo 43.) Ao mostrar parte da cópia ao pesquisador do MIS ele elucidou que E. Wanderley possivelmente se tratasse de Eustórgio Wanderley, músico, poeta, estudioso da cultura popular e jornalista de Recife, à época, e que foi para o Rio de Janeiro no meados da década de 20 e lá se estabeleceu como jornalista. Escreveu a obra: *Tipos populares do Recife Antigo*, em 1953.

explicitariam as contribuições mais diretas de Pixinguinha para a pesquisa folclórica, pois o que o distinguia entre os músicos do grupo era sua competência para fazer notações musicais. Além disso, é possível que Villa-Lobos tenha mandado datilografar alguns poemas de folhetos ou de obras de folclore constantes nas pastas, e que nos *Fundos* constem outros textos além daqueles reunidos por Donga, Pixinguinha e João Pernambuco.

Ainda pelo que se pôde verificar, somente duas pesquisas se debruçaram sobre esse acervo: *A literatura de folhetos nos Fundos Villa-Lobos*, da antropóloga Ruth Brito Lêmos Terra, publicada pelo IEB/USP, em 1981, e *A outra face dos Fundos Villa-Lobos*, de Edilene Matos, estudo de pós-doutoramento ainda não publicado. Pelo seu amplo potencial dialógico, o acervo de 22 pastas, contendo 527 diferentes obras (textos e partituras), incorporado como fonte de pesquisa por Mário de Andrade, aguçou, e muito, os sabores e os saberes deste caldo de sururu.

Sem pretender ir além do que foi possível identificar na confirmação ou não das questões levantadas sobre o novo encontro, inusitadamente articulado, *no grande tempo da cultura* entre Mário, Pixinguinha e os músicos populares, das mediações possíveis, e das possíveis implicações desse novo diálogo cultural para a literatura e para a obra de Mário de Andrade, cabe registrar que foge ao escopo dessa pesquisa, empreender estudos analítico-interpretativos da produção textual encontrada, de sua tipologia ou de suas características estilísticas como discurso calcado na oralidade, ou ainda do hibridismo com que se configuram grande parte dos textos caracteristicamente produzidos para serem cantados, ou tantas outras abordagens literárias ou sócio-históricas possíveis. Não obstante a essas abordagens por demais sedutoras, o que nos propusemos foi sintonizar a imagem poético-musical polifônica desse acorde cultural com os demais já apresentados, e abrir algumas brechas a partir do enfoque dialógico proposto.

Afinando os acordes dos *FVL*, Mário de Andrade deixou marcas de suas leituras e anotações críticas. Aí ele pesquisou termos populares referentes a dança, modalidades musicais, nomes de instrumentos, zoofonia, expressões e provérbios para um dicionário que pretendia publicar como parte da obra *Na pancada do ganzá* e que deveria abranger a cultura popular e o folclore, em especial do Nordeste. (TERRA, 1981, p. 4).

Importa lembrar aqui, que há no acervo indicações de que Mário de Andrade fez uma “organização” dos conteúdos e das pastas, numerou-os e empreendeu uma pequena classificação aos textos como “Desafios”, “Romances Narrativos”, “Romances históricos” (o que hoje se denomina poemas de época) “Romances líricos”, “ABCs”, “Trovas”, “Glosas e motes”, “Gírias e diálogos cantados”. (TERRA, 1981, p. 4). Por outro lado, apesar de indicar

em cada título a pasta correspondente e se este era encontrado em folhetos de sua coleção, o autor não fez distinções entre os poemas de folhetos, poemas “popularescos” e paródias, do que se pode inferir que aos textos *como fontes de pesquisa* não foi atribuído valor esteticamente hierárquico.

Sabe-se que o projeto esboçado da obra *Na pancada do ganzá* contemplaria uma parte à poética nordestina que denominou, preliminarmente, “A Poesia Cantada e Dançada do Nordeste”. Dessa parte o que se tem são notas e anotações, marcas de suas leituras e pesquisa de termos populares, modalidades musicais, expressões e provérbios, vocabulário, algumas considerações sobre a colheita folclórica, sobre a psicologia do cantador, estabelecidas no esboço do prefácio e na relação de notas dos temas. Mário não chegou a escrever sobre essa parte da obra que, certamente, seria a mais importante para os estudos literários. Oneyda organizou as anotações, os estudos afins indicados pelo autor em seu plano e publicou o que era de sua competência e encargo: o acervo musical sobre as danças dramáticas, as músicas de feitiçaria, os cocos e as melodias do boi. A poética nordestina da poesia cantada e dançada, então, caberia, em parte, aos estudos sobre *os Fundos Villa-Lobos*. Daí a importância das duas pesquisas já realizadas: a de Ruth Terra e, mais particularmente, a de Edilene Matos, e as por realizar, como forma complementar aos estudos de Oneyda Alvarenga.

Para os objetivos do nosso estudo, porém, dentre às questões possíveis de serem levantadas, entre tantas que surgem em uma visada sobre os *FVL*, diz respeito ao encontro dialógico de duas culturas, mediado pelo acervo recolhido: por um lado a de Mário, intelectual erudito, estudioso incansável da cultura popular, servindo-se de recolhas de músicos populares, como fonte de seu processo crítico e criador, incorporando e apurando saberes de sua própria cultura, projetando e iniciando a produção de uma obra pelas vias da *compreensão criativa* entre elas. Por outro lado, a dos músicos populares, na sua dupla contribuição tanto como pesquisadores de um campo abrangente da poética-musical popular da época, quanto como artífices de práticas sociossimbólicas de seu próprio campo cultural.

Para Bakhtin, há um equívoco na concepção de que para melhor entender a cultura do outro é preciso transferir-se para ela e, depois de ter esquecido a sua, olhar para o mundo com os olhos da cultura do outro. Para ele, essa é uma concepção unilateral, porque a *compreensão criativa* não renuncia a si mesma, ao seu lugar no tempo, à sua cultura, e nada esquece:

Um sentido só revela as suas profundidades encontrando-se e contactando-se com outro, como o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. [...] Nesse encontro dialógico de duas culturas elas não se fundem

nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade *aberta*, mas elas se enriquecem mutuamente. (BAKHTIN, 2010, p. 366)

Pelo que observamos nesse contato inicial, as pastas dos *FVL* se constituem de pastas de manuscritos e datiloscritos. Dentre as 22 pastas do acervo, nas pastas 6, 8 e 13 constam, predominantemente, os textos manuscritos cujas marcas indicam a recolha dos Oito Batutas. É preciso esclarecer, no entanto, que não foi possível identificar o quantitativo de textos recolhidos pelo grupo em todo o acervo, nem fazer um estudo das características dos mesmos inseridos no contexto geral desses gêneros poéticos populares e na classificação prévia de Mário de Andrade. Seleccionamos apenas aqueles que indicavam respostas às nossas indagações preliminares sobre a pesquisa feita pelos músicos e nos fixamos na índole dialógica dessa interseção entre os músicos populares e Mário de Andrade no *locus* polifônico do acervo. Assim, vejamos alguns exemplos, e note-se o registro explícito sobre os Oito Batutas e os músicos que compõem o conjunto, as datas e os locais identificados em alguns textos que correspondem aos períodos e locais em que o grupo empreendia a pesquisa e apresentava sua arte musical por diversos estados.

Aos Aplaudidos Batutas

1º Cantador-
A minha China¹⁴⁰ é trigueira
Mais trigueira que um pinhão
Barriga d'égua madrinha
Olho de gato ladrão!

2º Cantador
A minha China é perversa
Deu-me um triste desengano
Fui encontrá-la nos braços
Dum mascate italiano!

1º Cantador
Me trata como cachorro
Só me chama animal;
Não há China mais maléva
Que Zéfa do Fachinal!

2º Cantador
A mulher com quem casei
É toda a minha arrelia:

¹⁴⁰ China era denominação dada à mulher mestiça de branco e índio, acaboclada; concubina, companheira conjugal; meretriz, prostituta. (Disponível em <http://aulete.uol.com.br>. Acesso em 29/01/2013) Por se tratar de uma homenagem aos Oito Batutas, infere-se que “China” aqui é, também, uma referência irônica ao China, irmão de Pixinguinha, o “cantador” do conjunto.

Quando está com seus azeites
Me dá três sovas por dia!

1º Cantador
A mulher é como gato
Que mia quando namora
Porém assim que se casa,
Põe logo as unha de fora!

2º Cantador
Saibam todos meus senhores
Saiba todo sisindario[sic]
Que prá semana me caso
C'o a filha de seu vigário.

1º Cantador
Vendo tudo quanto tenho
Só pra me chegá a ti
E só não vendo a ceroula
Porque nunca a possui!

2º Cantador
Fui fazer uma viagem
Andei seis meses por fora
Na volta encontro a mulher
Já pronta prá toda hora!

1º Cantador
Dirijo meus cumprimentos
Ao cantador Malaquias
Que vem mostrar nesta casa
Sua grande valentia.

2º Cantador
Eu sou muito conhecido
Na Cruz Alta e S. Sepé
Na Cachoeira , em Pelotas
E no Rio Grande e Bagé.

1º Cantador
Pois eu também tenho
Nos págos da Encruzilhada
Em Rio Pardo, em Porto Alegre,
Eu tenho feito a gachada.

2º Cantador
Eu já fui peão de estância
Fui capataz e tropeiro,
Agora, lavrando a terra,
Vou ganhando meu dinheiro

1º Cantador
Enganaste, amiguito,
Não sou amante da pandega
Empreguei-me em Porto Alegre

Como servente da Alfandega!

2º Cantador
 Si queres ver minha força
 Toma nota do que eu sei,
 Me faz algumas perguntas
 Que eu tudo responderei

1º Cantador
 Aceito sua preposta
 Diz agora por favor
 Que bicho é esse daninho
 Que todos tratam de amor.

2º Cantador
 O amor é bicho de concha
 Que se entormette no peito
 Quanto mais se enxota o bicho
 Mais elle nos tem sojeito.

1º Cantador
 Si amor é bicho feio
 Tu me deves explicar
 Porque é que o amor de mãe
 Se faz tanto respeitar?

2º cantador
 O amor de mãe é sagrado
 É sentimento divino,
 é como o sol que allumia
 nossa estrada do destino.
 (FUNDO MÁRIO DE ANDRADE, *Fundos Villa-Lobos*, pastas 6 e 13.
 ARQUIVO IEB/USP; cf. Anexos 44 e 45).

Esta homenagem aos *Aplaudidos Batutas* está num contexto que legitima as viagens dos Oito Batutas, unindo o interesse artístico do grupo de divulgar seu trabalho e a pesquisa encomendada por Arnaldo Guinle. O sucesso do grupo foi fartamente registrado pela imprensa da época. Além disso, o contato do grupo com artistas locais possibilitava intercâmbios de estilos e ritmos que enriquecia sobremaneira tanto o repertório do grupo, como o processo criador dos músicos. A crítica musical sobre Pixinguinha registra que os contatos feitos nessas viagens pelo interior e pelo nordeste acentuam o estilo dos músicos que, nesse período de formação, apresentavam um repertório “típico e genuíno” de música brasileira. É fato que Pixinguinha produziu vários choros, sambas, chulas raiadas, lunduns, maxixes agregando influências das emboladas, cateretês, catimbós, em rica polirritmia. “Urubu” e “Urubatã”, por exemplo, tão ao gosto de Mário de Andrade, expressam as influências do bumba-meu-boi e catimbó. Além disso, era praxe entre os chorões e músicos

populares criar músicas no calor dos encontros festivos, ao sabor do momento, marcando ocasiões especiais, datas, e circunstâncias cotidianas diversas.

Observemos o desafio abaixo, também produzido no calor das homenagens aos Oito Batutas e ao Donga, que registra sua co-autoria na música. E ainda a Nota de Mário de Andrade transcrita abaixo:

Desafio de Mané Pequeno com cumpade Antonico
Música de Ernesto dos Santos (Donga)

“Escrito por Eduardo Faria, especialmente para os 8 Batutas
do autor ao Ernesto dos Santos”

Cumpade você me diga
Porém sem sahi dahi
(Se há coisinha mais boa
Que um copo de paraty) Bis.

Pelo que vejo cumpade
Você qué desafiá
Pois antão feche o seu corpo
Vá logo se confessá
Pois está morto comigo
Se principia a cantá.
Eu canto de noite e dia
E quem fô mais cantado
Que venha em riba de mim
Só pra vê o meu valo
Não tenho medo de home
Que home também eu sou.

Eu conheço muita gente
Que diz ser valente até
Mas na hora do baruio
É valente, mas no pé
Corre mais que um veado
Tem mais medo que muié.

.....

Pois antão cumpade veio
Me arresponda o que pergunto
Porque quando a gente morre
Muda nome prá defunto
Me arresponda ao pé da letra
Sem porém fugi do assunto

Isso cumpade arrespondo
Sem o meu sabê profundo
Se você dissé praque
Tanta mardade há no mundo
Embatuque amigo veio,
Embatuque e vá ao fundo

Proque há tanta mardade
 Eu lhe posso arrspondê
 Se você dissé agora
 Sem fugi, sem escondê
 Pru que é que Deus existe
 E muita gente não crê.

Cumpade prá esta progunta
 Eu posso resposta dá
 Si você disse prunque
 Quem não tem voz qué cantá
 E quem não pode c'as moda
 As moda qué inventá.

Eu não gosto de negaçã
 Nem quero contá história
 Mas conheço um burrico
 Que só gostava de espora
 Era mêmo do seu corpo
 E contava a mema história.

Essa sua valentia
 Agora de certo foi-se
 Bem minha vó me dizia
 Que machado não é foice
 E quem andava em cocheira
 Estava sujeito a coice.

Não insurte desse modo
 Um home como eu de bem
 Só prunque perdeu a seisma
 De sê cantado também
 Vá pros inferno meu veio
 Que lá você se dá bem.

(Fecha o tempo- solo)
 (FUNDO MÁRIO DE ANDRADE, *Fundos Villa-Lobos*, pasta 13,
 manuscrito. ARQUIVO IEB/USP; cf. Anexos 46 a 51).

Este Desafio composto de uma quadra refrão e mais dezoito estrofes de seis versos, totalizando dezenove estrofes, está no *FVL* em duas vias: em datiloscrito na pasta 2 e em manuscrito na pasta 13. Além da coleta dos músicos, o texto evidencia a interação dialógica no processo de criação do texto poético- musical e, na mediação do acervo, a outra “voz”, a da recepção recuperada no registro de Mário de Andrade:

Nota de M.A-Muito bom pela esperteza de não responder às perguntas e tem estrofe genial. (FUNDO MÁRIO DE ANDRADE, *Fundos Villa-Lobos*, pasta 2. ARQUIVO IEB/USP).

Encontramos ainda nos *FVL* registros referindo-se a João Pernambuco como copista, como co- autor de músicas e como homenageado na transcrição de poemas.

Nos *FVL* há indícios de que possivelmente grande parte do acervo poético colhido pelos Oito Batutas tenha sido registrada por João Pernambuco. Destacamos como exemplo o poema abaixo, *Saudades do Sertão*, de Pelino Guedes. O longo poema apresenta cinco partes, com número de estrofes variadas em cada parte, compostas de 4 e 8 versos, totalizando 45 estrofes. A cópia datilografada registra uma nota de Mário de Andrade e ainda, ao fim da cópia em manuscrito, a autoria do poema, o copista, o local, a data e a pensão da hospedagem do grupo. Vejamos as duas primeiras e as duas últimas estrofes:

Saudades do Sertão

Oh!que saudozas lembranças
 Que profundo sentimento
 Se expandem nesse momento
 Em meu triste coração.
 Só vejo no peito a sombra
 Das minhas perdidas flores
 Saudades dos meus amores
 Recordações do sertão.

.....

Tenho saudades de tudo
 De tudo guardo a lembrança
 Mas já o raio da esperança
 não rilha no coração

Só vejo no peito sombra
 Das minhas perdidas flores
 Saudades dos meus amores
 Amores do meu sertão.

Autoria do escritor Pelino Guedes.

Cópia de João Pernambuco

Pensão Estrangeira- Bahia, 18 de junho de 1921.

(FUNDO MÁRIO DE ANDRADE. *Fundos Villa-Lobos*, pasta-6, ARQUIVO IEB/USP; cf. a última parte do poema no Anexo 52).

Em nota na cópia Mário de Andrade registra:

Embora cheio de reminiscências de Casimiro de Abreu e de Gonçalves Dias, este poema é magnífico. A suavidade, naturalidade e cadência dos versos é admirável.

(FUNDO MÁRIO DE ANDRADE, *Fundos Villa-Lobos*, pasta 6, ARQUIVO IEB/USP).

João Pernambuco aparece também como compositor de várias músicas. Em *Canções do Norte*, em *Toada do Norte* e em *Comparações do Norte* nas quais fez parceria com Cícero de Almeida.

Comparações do Norte (Tyrana)

Por Cícero de Almeida (Casquinha).

Fulô de maracujá
Que imbarga o coração
Teu cheiro martrata tanto
Que nem tem comparação.
.....

Meu amô tem um cheirinho
Do cangote p'ras roseira
Os beijo quella me dá
Tem gosto de mé d'abeia
.....

Os zóio quella me óia
Tem brio de lua cheia
Quando ella canta uma loa
Inté parece sereia.
.....

As vez eu saio prá roça
Pros entre os canaviá
Fico parado escutando
A caboclinha cantá
.....

Caboca fia no Norte
Que é fia de fazendeiro
È bonita que é danada
Que deixa nego banzeiro
Sapateia noite e dia
Pinicando no terreiro.
.....

Caboca assim não tem arma
Não tem fé nem coração
Não tem luxo e vaidade
Tem arma d'anjo pagão
Mato morro bebo sangue
Pelas fulô do Sertão.

Letra por Cícero Almeida
Música de João Pernambuco
Meu distinto amigo.

(FUNDO MÁRIO DE ANDRADE. *Fundos Villa-Lobos*, pasta 13. ARQUIVO IEB/USP; cf. Anexos 53 e 54)

O poema *A Boiada*, trovas da Bahia, formado de 10 estrofes de quatro versos, está registrado nas pastas 6 e 8. No poema manuscrito, há dedicatória a Pernambuco e registro de autoria, local e data, entretanto comparando-o com a cópia datilografada observamos que a dedicatória, importante indicação das recolhas feitas, é omitida. Isso nos leva a questionar, então, se na transcrição de outros textos datilografados não teria havido omissões de dados importantes para identificação dos documentos. Vejamos as trovas que formam o poema desse manuscrito:

A Boiada

Trovas da Bahia (em anotação transversal)
Ao “Pernambuco”

Já desponta o dia. A arvorada
O gallo disse que é vem
Dou de mão numa viola
Que eu manejo muito bem

Bebo café com farinha
E faço o sinal da cruz!
Amonto a minha eguinha
Que ao trabaio me conduz.

Chego ao currá, junto o gado,
Escôio a rez que vendê
Chamo o paje já montado
Numa punga que nem si vê

E toco em frente a boiada
E nós tóca a viajá
ao som das bellas toadas
Que só nós sabe cantá

O gado todo no passo
Pelo campo, monte até
Caminha num só compasso
Convencido do papé.

Nanja visse que o demonho
Ou que visse malhor má
No sírio de Ze Antonho
O gado qué se estourá.

E estoura mêmo. Espaiando
Pela catanga sem fim
Chego a ferro e galopando
grito cão de junto a mim.

Sahimo em carreira louca
Corre aqui, corre acolá

Os boi, da venta e da boca
Nebrina se vê botá

Finarmente nós juntamo
Todo o gado que estourô
E chegamo onde o vendemo
Pelo preço que se achô

Esse estoro da Boiada
Pode tê comparação
no horrô dessa estiada
deste nosso coração.

B.^a 19-6-21

Antonio de Sá.

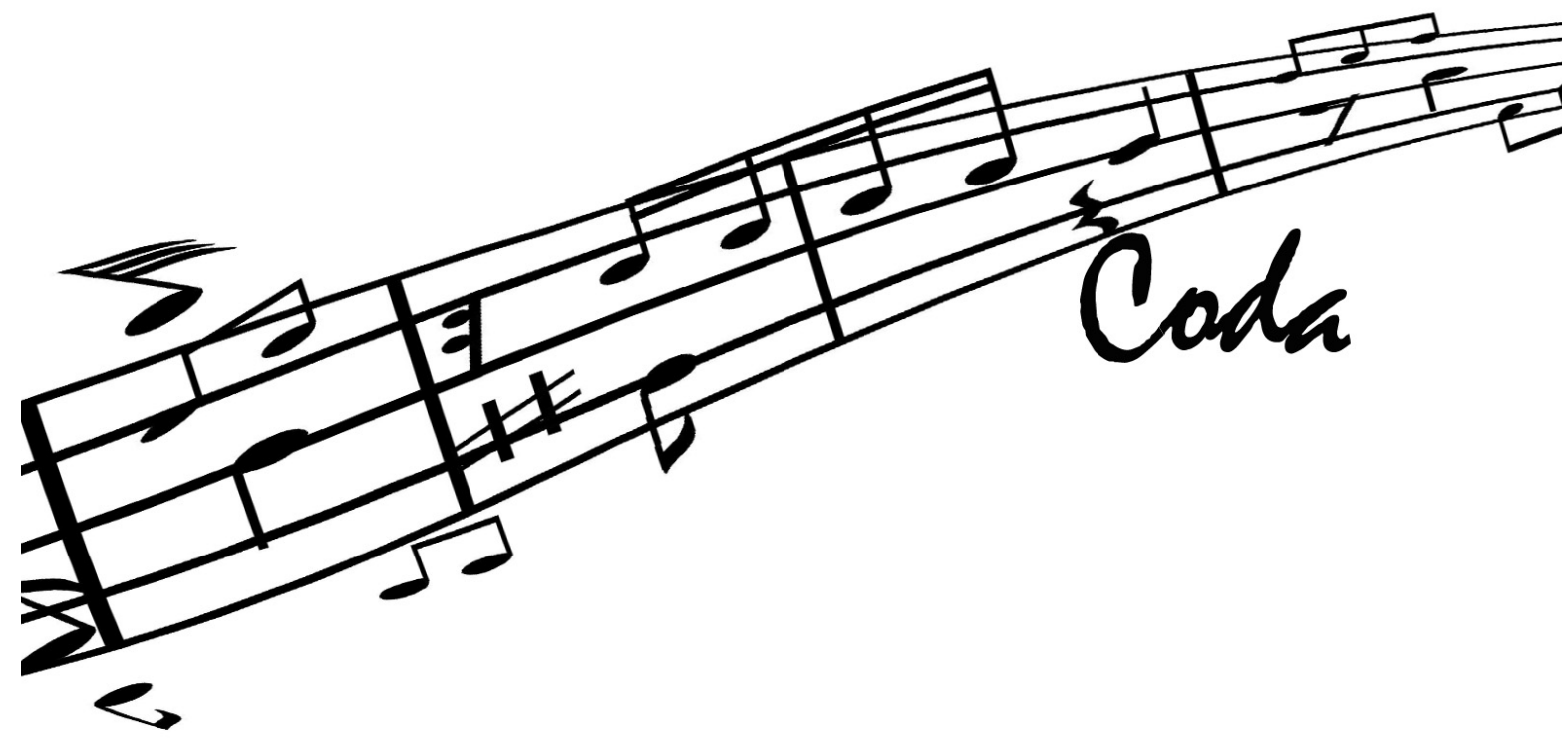
(FUNDO MÁRIO DE ANDRADE. *Fundos Villa-Lobos*, pastas 6 e 8. ARQUIVO IEB/USP; cf. Anexos. 55e 56).

Feito esse apanhado geral, o que se apreende é que as relações dialógicas na esfera da cultura são bem mais amplas. Nosso entendimento é que, sob esse ponto de vista, Mário de Andrade assumiu a recepção da recolha dos *Fundos Villa-Lobos* como um entendedor participante do diálogo, e como observador/entendedor integrou sua observação como componente do objeto observado. Sua compreensão criativa tornou-se elemento constitutivo do enunciado total; o conjunto poético musical tornou-se também sua pauta de compreensão responsiva, abrindo caminhos que não se detêm na compreensão imediata, mas abre caminhos mais a frente, de forma ilimitada.

Nessa perspectiva, esse diálogo cultural, mediado pelos *FVL*, revela, tal como a “pancada no ganzá”, a expressão definidora da função de apoio não só do ritmo, mas de toda a invenção músico-poética do acervo em seu conjunto.

Por tudo que se apresentou até então nesse acorde final e ao que a ele se ligou dos demais acordes, não nos cabia categorizar as partes que compõem o acervo dos *Fundos Villa-Lobos*, nem era essa a nossa intenção. O que nos interessava era apurar a escuta para as histórias e os dados que nele se entrelaçam e seus sentidos polifônicos que procedem do movimento, da pluralidade, da ressonância das vozes transgressoras que se inserem a todo o momento nos manuscritos de Mário, nos registros dos músicos populares, na intervenção de outros atores na constituição e no percurso desse acervo que se fez/faz ouvir, pois “a leitura do texto poético é a escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e espírito o percurso traçado pela voz do poeta: o do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui sobre a página”. (ZUMTHOR, 2007, p.87).

Desse modo, o diálogo cultural entre Mário de Andrade, Pixinguinha e os músicos populares envolvidos nesse *novo acorde* singularmente produzido extravasa a materialidade de suas marcas e registros, de suas práticas sociossimbólicas, em sentidos que serão “relembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). [...] cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo”. (BAKHTIN, 2010, p. 410).





7-CODA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo quando a alma se esconde, num escrito meu. Meu Deus! procurem-na. De todas as minhas vaidades do mundo, uma há que me agrada, porque não é vaidade. É ver minha alma escondida fazendo o Inteligente dançar. Eu estuo e quebro-me de amor. Por todos os homens.

.(Mário de Andrade, *Carta a Manuel Bandeira*, 5/1924).

E o prazer é o mais alto valor do espírito, pois é ele ao mesmo tempo alegria e signo: o signo de uma vitória de e sobre a vida, esta vitória que nos faz humanos.

(Paul Zumthor, *A imaginação crítica*).

Retomando as motivações que moveram os acordes em torno de nosso objeto de estudo e os pressupostos analítico-interpretativos que as sustentaram, passemos em revista os aspectos apresentados e desenvolvidos pela pesquisa, nos arremates dessas considerações finais.

Para Bakhtin, pergunta e resposta não são relações (categorias) lógicas; não podem caber em uma só consciência (una e fechada em si mesma) toda resposta gera uma nova pergunta. Perguntas e respostas supõem uma distância recíproca. Se a resposta não gera uma nova pergunta, separa-se do diálogo, e entra no conhecimento sistêmico, no fundo impessoal. (2010 p. 408).

Ancorados nesse movimento dialógico, as considerações apresentadas agregaram os acordes propostos na análise inicial como uma via de compreensão desse sururu, visando a constituição de um *corpus* analítico-interpretativo aproximando Mário de Andrade e Pixinguinha em suas interações culturais.

Mário de Andrade e Pixinguinha são reconhecidas personagens do cenário artístico-cultural brasileiro. Suas obras literárias e musicais ultrapassam os limites históricos de seu tempo e os projetam como portadores e disseminadores dos ideais de “brasilidade” na cultura nacional. Ambos são contemporâneos de um contexto histórico em que as confluências entre a modernidade, os avanços tecnológicos, a modernização e as efervescências socioculturais das cidades, associadas ao advento do Modernismo, deslocam as concepções de Cultura para a centralidade nos/dos debates sobre o projeto de construção de “uma identidade brasileira”, de valorização do nacional e do popular, e ensejam trocas sociossimbólicas diversas. Com base nessas premissas, foi possível identificar nas produções artísticas e nas representações sociais do intelectual e do músico, as múltiplas possibilidades dialógicas da cultura brasileira

e, a partir da curiosidade sobre um particular encontro relegado ao “léu das circunstâncias”, esse estudo se propôs a recuperar as fontes desse diálogo entre o escritor e o músico, tendo como eixo analítico-interpretativo o capítulo “Macumba” de *Macunaíma*, cujas marcas socioestéticas intermediaram o acorde entre a *littera* e a *lira* desses artistas que ainda ressoam suas vozes criativas em diálogos interartes no “*grande tempo*” da cultura. Para tanto, à luz dos pressupostos teóricos de Bakhtin, (dialogismo, polifonia, prosificação da cultura, carnavalização, paródia), dos estudos interartes sobre melopoética de Solange Ribeiro, e das ideias acerca do papel do intelectual de Edward Said e Norberto Bóbio, identificamos e analisamos, em obras críticas e literárias de Mário de Andrade, sua polifonia cultural nos diversos campos da arte e seu papel de intelectual da cultura, bem como, ampliamos a escuta sobre o percurso de reconhecimento e legitimação de Pixinguinha, seu diálogo cultural com os intelectuais e sua singularidade artística na construção de uma memória musical brasileira.

No primeiro e segundo acordes da pauta, conjugamos ao traçado do perfil do artista Mário de Andrade as relações entre cultura e modernismo e a expressão cosmopolita de suas interações artísticas, moduladas pelo tratamento dado à Pauliceia em suas crônicas de *São Paulo*, identificado como tempo de gestação e amadurecimento do intelectual que iria despontar como grande articulador dos ideários de renovação da cultura brasileira.

Integrados a esse tema, identificamos e analisamos sua escuta singular e crítica sobre a música popular brasileira em sua vitrola e o papel desse suporte no processo de criação do autor que, pelas vias da melopoética, tece sua crítica musical de expressão nacionalista. Ainda articulando-se a essa questão nos detivemos na análise de textos em que se depreende uma nacionalidade artística como uma instância “ética”. Nessa perspectiva, destaca-se o papel do intelectual artista empenhado num processo de formação da cultura nacional, pela “educação estética” das classes sociais, diminuindo a distância entre a cultura erudita e a cultura popular, na configuração de um nacionalismo que está longe de se reduzir a um problema de “pátrias insolúveis”, mas que concerne, em última instância, à funcionalidade primeira da arte, no sentido em que “a arte é sempre uma crítica da vida” e contribui na tarefa primordial de colaborar com a transformação e a realização do homem.

No terceiro acorde da pauta, empreendemos uma abordagem sobre Pixinguinha em que sua história se confunde com a história da música popular brasileira. Como artista, negro e boêmio, cuja arte dialogava com o seu tempo, com parte da intelectualidade e com outros fazeres artísticos, como o teatro, o cinema, o rádio, destaca-se o músico consolidado no panorama cultural brasileiro. Para a memória musical popular brasileira, ele tornou-se, ao mesmo tempo, um representante de uma procurada “ancestralidade” africana e o responsável

pela sistematização do choro como gênero musical e pela modernização do samba, por meio das roupagens orquestrais para ao rádio e o disco. Tudo isso coroado pela percepção de se tratar de um instrumentista quase mitológico: “o flautista mágico” o “homem da flauta mágica”, “o instrumentista sublime” e “turuna dos nossos ritmos populares” e fonte no processo de criação de Mário de Andrade, que o consagrou como personagem de *Macunaíma*, uma das obras mais representativas do Modernismo brasileiro.

No quarto e quinto acordes, sintonizando as aproximações entre o escritor e o músico, privilegiamos o ponto de interseção entre eles na estetização literária da macumba carioca em *Macunaíma*. Para tanto, a despeito de não se pretender uma “nova leitura” da obra como um todo, buscamos explorar as lacunas e apurar a “escuta” entre as fronteiras dos estudos críticos consagrados sobre a obra, apresentando outras vias de acesso à análise específica do capítulo “Macumba”, fundamentados no percurso de seu processo de criação (dentre os quais o relato de Pixinguinha), na apreensão de uma crítica cultural “nacionalista” e no diálogo entre a literatura e a música, elementos dos quais resulta a representação socioestética na alegoria literária do capítulo. Nos fios que atamos entre os elementos pesquisados e a análise feita, apreende-se a “faculdade poético-musical-corográfica” do capítulo na articulação poética mais ampla da obra; apreensão intensamente concreta, do real particular de uma manifestação da cultura popular e seus atores legítimos que o autor alegoriza literariamente em analogias diversas na universalidade de um “ideário nacional-popular” da cultura brasileira.

No sexto acorde, apontamos perspectivas para um novo desdobramento na pauta, tomando como base um pequeno dossiê sobre o esboço da obra em preparo *Na pancada do Ganzá* e o acervo nela inserido denominado *Fundos Villa-Lobos* em que se configuraram possibilidades de um novo diálogo cultural entre Mário de Andrade, Pixinguinha e outros artistas populares.

Desse modo, para além da pauta dos acordes estudados, a “escuta aberta” às assonâncias e dissonâncias desse complexo fenômeno dialógico sócio-lítero-musical e o desejo de compreender sua alquimia cultural nos instigaram a redimensionar elementos analítico-interpretativos e a resgatar o valor histórico do encontro pessoal e do diálogo cultural entre Mário de Andrade e Pixinguinha como representação de um fenômeno sócio-histórico e cultural mais amplo. Recuperada e revigorada a interação polifônica entre os artistas, nossa pauta reserva-lhes um papel de destaque como articuladores de um ideário nacional-popular no processo cultural brasileiro. Por um lado, o intelectual erudito, bebendo no popular, entrelaça sua polifonia cultural e sua escuta crítica, para entender esse “larguíssimo Brasil” e formular concepções teóricas e estéticas sobre a identidade brasileira;

por outro, o músico popular, bebendo no erudito, desenvolve uma arte musical criativa, como instrumentista, compositor, arranjador, orquestrador, também entrelaçando a sua polifonia cultural e sua escuta singular, como sistematizador e representante de um estilo musical que estenderia e ampliaria sua influência no imaginário sonoro da música popular brasileira de toda uma época. Dois arranjos que se cruzam em uma rica e inusitada interseção, sobretudo, quando as implicações desse diálogo, legitimado pela literatura como unidade diferenciada da cultura, faz emergir uma narrativa singular em que Mário de Andrade e Pixinguinha, consagrados artistas de nossa cultura erudita e popular, afinam seus acordes, se embalam na rede de *Macunaíma* e ficam banzando no céu, não como “brilho inútil das estrelas”, mas como vozes criativas e plurais, puxando um “canto novo” na rede do *grande tempo da cultura*.



Referências



8-REFERÊNCIAS

8.1-BIBLIOGRÁFICAS

8.1.1-Obras gerais

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 5ªed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBATO, Roberto Jr. *Missionários de uma utopia nacional-popular- os intelectuais e o departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo : Annablume, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica; arte e política*. Obras Escolhidas v.1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOBBIO, Norberto. *Os Intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Unesp, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre, Zouk, 2008.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teorias e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural : o direito à cultura*. São Paulo: Editora Fundação Perceus Abramo, 2006.

CUCHE, Denys. *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. São Paulo: Edusc, 2002.

DANIEL, Maria Irma Lopes. “Crítica e malícia: E assim se fez a revista”..In: *Follies: um teatro em revista: Mary Daniel*. Organização Maria Cristina de Souza. Curitiba: Ed. UTFPR, 2008.

ECO, Umberto *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Tradução Guido Antônio Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico* 14.ed. — Rio de Janeiro: JorgeZahar Ed., 2001.
- LAFETA, João Luís. *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas cidades, 2000.
- MORIM, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Tradução Elaine Lisboa. 4ª ed. Porto Alegre : Sulina,2011.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração.1995.
- NEPOMUCENO, Nirlene *Testemunhos de Poéticas Negras*. Dissertação de Mestrado. Disponível em www.Dominiopublico.gov.br. Acesso em 05/05/2012.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro. “Leituras Intersemióticas: a contribuição da melopoética para os Estudos Culturais”. *In: Cadernos de Tradução*. Florianópolis: NUT, 2001, v. 1, n. 7, p.291-306.
- _____ *Literatura e Musica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- RAIMOND Williams. *Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade* São Paulo: Boitempo, 2007.
- SAID, Edward. *Representações do intelectual: as conferências Reich de 1993*. Tradução de Maria Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas das letras: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SQUELFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira. Música*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- SOUZA, Roberto Acízelo Quelha, *Teoria da Literatura*. São Paulo: ática, 1986. Série Princípios.
- SUBIRAT, Eduardo. *Cultura como espetáculo*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.
- _____ *Vanguarda, Mídia, Metrôpoles*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- QUINTILIANO, Deise. *Engenho e arte: pós-modernidade e relatividade em Sartre*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TERRA, Ruth Brito Lêmos. *A Literatura de folhetos os Fundos Villa-Lobos*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1981.
- TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular. Temas e Questões*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 4 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. UFRJ, 2002.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. 1ª.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

8.1.2-Obras de Mário de Andrade

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1962
- _____ *Música, doce Música*. São Paulo: Livraria Martins, 1963.
- _____ *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- _____ *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1975
- _____ *Macunaíma*. São Paulo: Livraria Martins, 1976.
- _____ *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- _____ *O Turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- _____ *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Ed Itatiaia; [Brasília]: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.
- _____ *Pequena História da Música*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1987.
- _____ *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 1988
- _____ *Dicionário Musical Brasileiro*. Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89, Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- _____ *Vida de Cantador*. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte: Villa Rica Editora, 1993.
- _____ *Carta ao pintor moco*. Apresentação e preparação de texto de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: Jinkings Editores Associados LTDA, 1995.

_____ *Macunaíma- o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica. LOPEZ, Telê Porto Ancona, Coordenadora, 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

_____ *Coleção de Mário de Andrade – Artes Plásticas*. Organização de Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima. IEB/USP, 1998.

_____ *Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

_____ Mário de. BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2000.

_____ *Cartas a Manuel Bandeira*. Prefácio e notas de Manuel Bandeira. São Paulo: Ediouro, 2001.

_____ *Carlos e Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond (inédita) e Mário de Andrade*. Organização e Pesquisa iconográfica de Lélia Coelho Frota. Apresentação e Notas às cartas de Mário de Andrade: Carlos Drummond de Andrade; prefácio e notas às cartas de Carlos Drummond de Andrade: Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

_____ *Coleção Mário de Andrade: Religião e Magia, Música e Dança, Cotidiano*. Organizadora Marta Rossetti Batista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004- (Uspiana: Brasil 500 Anos)

_____ *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921* Organização, introdução e notas de Tele Ancona Lopez. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

_____ *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. Organização de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

_____ *A escrava que não é Isaura. Discurso sobre algumas tendências da poesia moderna*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

8.1.3-Obras sobre Mário de Andrade

CAMARGO, Suzana. *Macunaíma: ruptura e tradição*. São Paulo: Massao Ohno/ João Farkas Editores, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia de Macunaíma*. 2ªed.Ed. Ilustrada, São Paulo: Perspectiva, 2008.

CARDOSO, Cassiana Lima. *Cultura e Sociedade pelo viés Poético de Mário de Andrade*. Disponível em www.psicanalisebarroco.pro.br/revista/revistas/09/6/2009 .Acesso em 03/05/2011.

CHAMIE, Mário. *Intertexto: escrita rapsódica- ensaio de leitura produtora*. São Paulo: Ed. Praxis, 1970.

LOPEZ, Telê Ancona. Mário de Andrade: *ramais e caminhos*. São Paulo :Duas cidades.1972
 _____ *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: HUCITEC, Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, 1974.

_____ *Mariodeandrando*. São Paulo:Ediora Hucitec, 1996.

MORAES, Jardim, Eduardo. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

_____ *A morte do Poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

PEREIRA, Maria Elisa *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1987.

SOUZA, Gilda de Mello. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*: São Paulo, Duas Cidades, 1979.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor.1997.

8.1.4-Obras sobre Pixinguinha

ALENCAR, Edigar. *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Cátedra/MEC, 1979.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha- História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. Prefácio de Hermano Vianna. São Paulo Ed.34, 1998.

DINIZ, André. *Pixinguinha: O gênio de o tempo*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

LEME, Bia Paes (organização). *Pixinguinha na pauta: 36 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, em coedição, 2010.

_____ Bia Paes; ARAGÃO, Pedro; ARAGÃO Paulo (Organização) *Pixinguinha: inéditas e redescobertas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012.

PEREIRA, João Batista Borges. “Pixinguinha”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: USP, n.42, 1997, pp.43-47.

RANGEL, Lucio. *Sambistas e Chorões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves., 1962

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol.1-1901-1957*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed.34, 2008.

SILVA, Marília T. Barbosa da, OLIVEIRA FILHO, Artur L. de. *Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

8.2-SITES

Acervo de Hermínio Bello de Carvalho

www.acervohbc.com.br

Biblioteca Nacional do Brasil

www.bn.br

Domínio Público

www.dominiopublico.gov.br

Instituto de Estudos Brasileiros

www.ieb.usp.br

Instituto Moreira Sales

<http://ims.uol.com.br/>

8.3-ARQUIVOS INSTITUCIONAIS

Arquivos do Instituto de Estudos Brasileiros USP/SP.

Manuscritos, datiloscritos de notas, cartas, esboço de obras e ensaios, coleção de discos/ álbuns musicais, coleção de partituras, peças da coleção de arte popular do Fundo Mário de Andrade.

Arquivos do Museu Villa- Lobos RJ

Cartas, partituras, arquivo de áudio do acervo Villa-Lobos.

Arquivos de Áudio do Museu da Imagem e do Som RJ

Depoimentos de Pixinguinha de 1966 e 1968 Vozes desassombradas do museu. Áudio.

Depoimento de Donga de 1969 Vozes desassombradas do museu. Áudio.

Programa *Caricaturas*. (Caricaturas de Pixinguinha) Áudio.

Arquivos do Instituto Moreira Salles RJ

Programa da Rádio Batuta- Programa Pixinguinha em 6 blocos .Vida e obra.

Programa da Rádio Batuta- Programa Inéditas e Redescobertas de Pixinguinha em 4 blocos.

Disponível em <http://ims.uol.com.br/Radio/D979> Acessos em 10 de junho de 2012 e 8 de outubro de 2012.

8.4-CRÉDITOS DAS IMAGENS/ILUSTRAÇÕES

Afinando acordes

Montagem com imagens. Catálogo Eletrônico. Coleção de Artes Visuais de Mário de Andrade. Disponível em www.ieb.usp.com.br; Acesso em 03/03/2013; Disponível em <http://www.editora.cosacnaif.com.br>; <http://www.robertodileva.blogspot.com.br>

<http://www.palavradofingidor.blogspot.com>; www.google.com.br Acesso em 5/3/2013.

Primeiro acorde

Sururu na roda. Disponível em <http://www.sururunaroda.com.br>. Acesso em 5/3/2013.

Segundo acorde

Retrato de Mário de Andrade. Anita Malfatti, s.d, Óleo s. tela. *In: A imagem de Mário*. (fotobiografia de Mário de Andrade) Seleção de textos e introdução de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento: Livroarte Ed., 1984.p. 16.

Terceiro acorde

Foto de Pixinguinha *In: LEME, Bia Paes; ARAGÃO, Pedro; ARAGÃO Paulo (Organização). Pixinguinha: inéditas e redescobertas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012.

Quarto acorde

Ilustração de Pedro Nava no exemplar de *Macunaíma* que Mário de Andrade lhe ofereceu em 1929. Guache s. papel. In: *Carlos e Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond (inédita) e Mário de Andrade*. Organização e Pesquisa iconográfica de Lélia Coelho Frota. Apresentação e Notas às cartas de Mário de Andrade: Carlos Drummond de Andrade; prefácio e notas às cartas de Carlos Drummond de Andrade: Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.p. 364.

Quinto acorde

Imagem de Exu Sete Caminhos, escultura de ferro batido. *Coleção Mário de Andrade: Religião e Magia, Música e Dança, Cotidiano*. Organizadora Marta Rossetti Batista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004- (Uspiana: Brasil 500 Anos) p.242.

Sexto acorde

Frevo-Carnaval Pernambucano. Luís Soares, s/d. Guache s. papel. In: *Coleção de Mário de Andrade- Artes Plásticas* Organização de Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima. IEB/USP, 1998, p. 227.

Coda

Caricatura de Pixinguinha. Disponível em passavantecr.blogspot.com Acesso em 20/01/2013;
Caricatura de Mário de Andrade. Disponível em palavradofingidor.blogspot.com;
www.google.com.br. Acesso em 20/01/2013.

Referências

Desenho de Cícero Dias. *Macunaíma desce por esse mundo a fora*. Lápis de cor e nanquim s. papel. In: *Carlos e Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond (inédita) e Mário de Andrade*. Organização e Pesquisa iconográfica de Lélia Coelho Frota. Apresentação e Notas às cartas de Mário de Andrade: Carlos Drummond de Andrade; prefácio e notas às cartas de Carlos Drummond de Andrade: Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, p. 265.

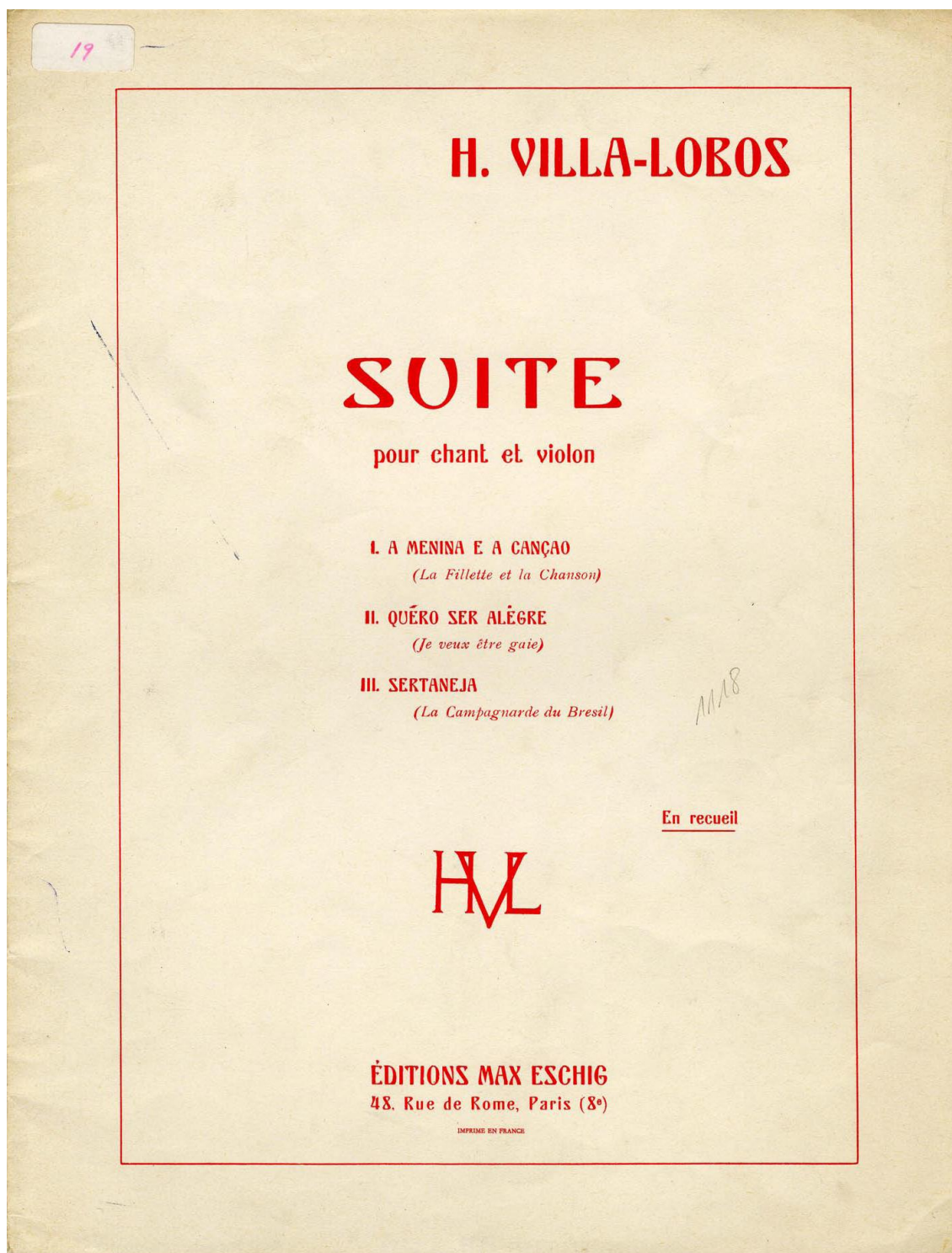
Anexos

Folclore. Carybé. Disponível em <http://www.elfikurten.com.br>. Acesso em 05/03/2013.





9-ANEXOS



MVL 1997. 21018-SUÍTE POUR CHA. ET VIOLN. H. VILLA-LOBOS, PARIS, 1923.
ARQUIVO MUSEU VILLA-LOBOS/RJ.

ANEXO 2

à A. STAAL 1

1 - "A Menina e a Canção"

(LA FILLETTE ET LA CHANSON)
Composto para Véra Janacopulos Staal

Poème de **Mario de ANDRADE** Musique de **H. VILLA-LOBOS**
Paris 1923

Un pouco moderato
Un peu modéré

CHANT

Tra-li - la -

VIOLON

Librement

Pizz. *ff*

Pizz. *ff*

- ra - ra... tra - ri - la... tra - ri - la... tra - ri - la...

(M. ♩ = 66)

sonoro e rythmado, sonore et rythmé (M. ♩ = 66)

ARCO

A me - ni - na es ga - ni -

- ça - da, ma - gri - ça, com a sa - ia vo - e jan - do por ci - ma dos jo -

ff p

Copyright 1925 by
MAX ESCHIG & C^{ie} Ed^{rs}, 48 rue de Rome, Paris M. E. 1484

TOUS DROITS D'EXECUTION DE TRADUCTION DE REPRODUCTION
ET D'ARRANGEMENTS RESERVÉS POUR TOUTS PAYS
Y COMPRIS LA SUEDE LA NORVEGE ET LE DANEMARK

MVL 1997. 21018. AMENINA E A CANÇÃO. POEME DE MÁRIO DE ANDRADE E MUSIQUE DE H. VILLA-LOBOS. PARIS, 1923. (1ª PARTE). ARQUIVO MUSEU VILLA-LOBOS/RJ.

ANEXO3

2

- e - lhos em nó, Vi - nha me - io dan -
 - san - do, cantan - do ao cre - pus.culo es - cu -
 - ro.
 Ba - ti - a compas.so com a va - ri - nha. na po - ei - ra da cal -
 - ça - da. Tra - ri - la - rá ra... tra - ri - la tra - ri - la...

Animado Animé (M. = 100)

M. E. 1484
 MVL: 1997.21.0184
 ANT: 60-MVL: 99.21.1112

MVL 1997. 21018 A MENINA E A CANÇÃO. POEME DE MÁRIO DE ANDRADE E MUSIQUE DE H. VILLA-LOBOS. PARIS, 1923. (2ª PARTE). ARQUIVO MUSEU VILLA-LOBOS/RJ.

3

tra-ri-la - rá rá... tra - ri - la tra-ri - la...

a vontade **Mais animado**
Plus animé (M. ♩ = 108)

De re-pen-te vol - tou-se para a - ne-gra - ve -

bem marcado
mf *rf > mf*
comme la guitare

- lha que vi - nha tro - pe - çan - do a -

- traz, e - norme trou - xa de rou - pa a ca - be -

- ça: "Oué mi da, vó?!" Nã - ão.

f *f apressando e decrescendo* *f (quasi falando) gliss.*
pouco a pouco vagaroso

M. E. 1484

MVL 1997. 21018 A MENINA E A CANÇÃO. POEME DE MÁRIO DE ANDRADE E MUSIQUE DE H. VILLA-LOBOS. PARIS, 1923. (3ª PARTE). ARQUIVO MUSEU VILLA-LOBOS/RJ.

ANEXO 5

4

a Tempo
Tra - ri - la - ra... tra - li - ra - ra... tra - ri -

ARCO
mf *f*

Allargando
f
- lá... Ná - ão tra - ri - la

a Tempo
mf *a Tempo*

Allargando
a Tempo

a Tempo
ra... tra - ri - la - ra... tra - ri - la - rá

Allargando *Rit.* *Un poco animado*
tra - ri - la... *Un peu animé* (M. 88)

Allargando *Rit.* *Un peu animé*
PIZZ. *ff* *ARCO* *f* *PIZZ.* *ARCO*

Cedendo pouco a pouco
tra - ri - la

PIZZ.

M.E. 1484
MVL: 1997.21.0184
ANTIGO-MVL: 97.21.1.112

MVL 1997. 210184 MVL 1997. 21018 A MENINA E A CANÇÃO. POEME DE MÁRIO DE ANDRADE E MUSIQUE DE H. VILLA-LOBOS. PARIS, 1923. (4ª PARTE). ARQUIVO MUSEU VILLA-LOBOS/RJ.

Choro

dia

Notar que da expressão chorar empregada metaforicamente em música, de extensão em extensão de sentido a palavra afinal se descurvou aplicada ao sentido de um gênero musical, música noturna de carácter popular coreográfico, para pequena orquestra.

Choro

dic

chorar

Não esquecer a
 audação lacrimo-
 sa dos índios, Ora
 o choro em grande
 usança é a re-
 kenota que vai
 cantar em tal casa
 em tal festa. enfim
 é festivo

Choro

dic

A concepção de Choro como designativo de agrupamento instrumental ainda se prova pelo carácter de irrisoramente anti-cancioneiro e anti-coreográfico de certos choros. (A discoteca nacional exemplifica isso muito bem.) Com efeito, se percebe, não só pela natureza dos agrupamentos como pela natureza conceitual das músicas pra choro, que ~~do~~ certos choros não eminentemente desinteressados, sem função utilitária nenhuma, nem as que a música exerce necessariamente no povo, isto é, servir de veículo pra textos de função sexual, económica, familiar, religiosa etc, ou ser agenciamento ritmico pra danças. Como agrupamento, se percebe que dos primeiros agrupamentos instrumentais arrebanhados, mais ou menos sem desvirtuação de instrumentos, sem intenção sinfónica nenhuma, apenas derivado da ocasião, dos instrumentistas que a gente tinha á mão, se foi pouco a pouco fixando a noção de escola, de preferência, de pesquisa, que se caracterizou especialmente pela procura de um ou dois instrumentos solistas com a companhia de outros em segundo plano meramente rítmico-harmónico. Vêla ho-

Os sublimou mesmo essa Tendência
 popular nos Choros no 2 pra flauta e
 clarineta(?). a preferência, a pesquisa
 de uma cor, de um ~~timbre~~ dominante e
 solista, é abundantemente exemplifi-
 ficada pela discoteca nacional, com
 os choros pra flauta, pra clarineta,
 pra saxofone e até pra instrumento
 que não sabem de si pro (dar exem-
 plos). Essa evolução do choro ~~conceito~~ e-
 voia extraordinariamente a evolu-
 ção histórica inicial da orquestra
 e a fixação do conceito de concerto
 pra certo pequeno numero de instru-
 mentos solistas com a acompanhamen-
 to de pequenos agrupamentos instru-
 mentais. De primeiro os agrupamentos
 orquestrais ~~foram~~ também ~~desse~~ ~~caráter~~
 do ocasionalmente, com os instru-
 mentos que se tocava à mão, é
 no sec. XVII. Banani, Veracini, Torelli, e
 escola bolonhesa toda, usava sempre pra
 2 violinos com a acompanhamento de cravo.
 às vezes a viola era apontada também.
Borelli já usava a acompanhar varios
 solistas de arco com pequenos agrupa-
 mentos sinfônicos de si pro, era o con-
 certo grosso, que pouco depois Vivaldi
 fixa no concerto um sistematização
 do solista unico.

Também a natureza conceitual das
 musicas "choronas" prova que o Choro
 é um termo que designa agrupanen-
 to instrumental puro. Peças ba, choro-

2

nas, em que o movimento já não se coaduna mais com a dança, pelo menos com as danças brasileiras. A rapidez é cada vez maior, se percebendo que a peça é concebida exclusivamente para execução instrumental (até virtuosística...) nem que sirva para mais coisa nenhuma, nem para se cantar nem para se dançar. Um exemplo admirável é o Tai Faíria (disco Odeon, 10946-b) que atinge um dinamismo rítmico de admirável gratuidade. A rapidez é já de verdadeiro allegro erudito e o ~~clarinetista~~ clarinetista é exigido com habilidade virtuosística, excepcional no povo. Outro disco a citar é o Urubú, maravilhosamente executado por Pixinguinha, uma das ~~perfeitas~~ excelências da música brasileira (Ver se este é também rapidíssimo e simplista rítmico. Não me lembro agora). Pode-se lembrar aqui que tais ritmos (quero dizer, tais agrupamentos) dão a forma ~~da~~ equivalência brasileira do hot-jazz, que também tantas vezes já é puro gozo instrumental, mesmo quando unido à voz, e de uma violência de movimento, verdadeiramente dinâmica, como é o caso do final do

Chimatonon, my Chimatonon e do $\frac{3}{4}$ got rythm, ~~fortissimo~~, o reguendo de gershwin, executados pelo hot-jazz admiravel de Luis Armstrong (Odeon, 1807). São por assim dizer choros-hot, ~~em~~ que o proprio caracter improvisatorio das linhas e ás vezes o processo da variação, ainda apontam mais caracter.

O conceito parece que mais inerente á palavra chôro é esse pois: Um conjunto instrumental ~~em~~ ^{entre,} ~~em~~ que se função puramente musical, composto de um ou pequeno grupo de instrumentos solistas, executo o resto do conjunto uma função acompanhante, antipolifônico, de caracter puramente ritmico-harmonico.

Choro
dic
Já no disco Victor
Uru batã, nº 33204,
vem a designação
"Choro Orquestral"
dando a choro o su-
tido de fôrma, ou de
gênero, e não de
"orquestra típica" como
noutro disco já cita-
do em papeteleto

Choro die

É curiosíssimo que
 esta palavra usada
 geralmente por várias
 raças da Guiné portu-
 guêsa, pra designar
 as "cerimonias que pre-
 cedem á morte" que
 são sempre acompa-
 nhadas de cantos e
 musica

622 pgs 159 e 221

O liôro
Canto chorado
Se diz tambem "vio-
la chorada": "E os
tropeiros, á noite,
á hora da fajeci-
ra, cantavam na
viola chorada."

233 p 82

Chão

diu

Daute Costa (nº 372 ps 17 e 22) descreve os meios inferiores, do Rio de Janeiro, da praça de São João, o seguinte afunamento instrumental "6 pandeiros, 4 flautas, violões, caracimbo, tamborim, cuicas", meio mal jogando os plurais, o que impede de conhecer o equilíbrio (?) exato da orquestração improvisada. Foi pro esmiuçado de surburis, burguesia pobre, mais explicitamente diz: "a música, sintética e democrática, revela a presença dum piano, dum bateria e dum pistón".

ANEXO 17

\$. Paulo, 9 de abril de 1940

Côco (atrás) die

Mário,

mando-lhe com esta as listas de discos. As cópias que se destinam a você trazem o seu nome. Das peças que constam da sua "Discoteca Folclorística Brasileira" só incluí na minha relação algumas que apareceram depois com outros números de disco. Observações para a sua "Discoteca": "No terreiro do alibibi" está exgotado e a matriz foi destuída. Dos discos Columbia n°s 7014-B, 22167-B e 22208-B (respectivamente- Cadê minha pomba rôla, Pisada cambinda, Dois de Ôro) até 1935 ainda existia a matriz e Byington & Cia (Largo da Misericórdia, 4 - S. Paulo) atendiam a pedidos de re-impressão de um mínimo de 5 exemplares de cada. Jurupanan e Aribú não existem mais em gravação Columbia; do 1° existia ainda em 1935 (data ~~max~~ em que a Discoteca a comprou) a gravação francesa feita pela E. Houston.

De algumas fórmãs não foi possível arranjar oito exemplos. Nas cópias destinadas a você marquei os melhores discos com uma cruz preta, acrescentando uma cruz vermelha nos mais facilmente encontráveis. Com exceção dos sambas, em que ha coisas bem boas, tudo o mais é de qualidade inferior. Emboladas: assim a ssim; as duas gravações do "Bambo bambú" ^{são europeias,} com artistas europeus, Toadas: choradeiras. Frêvos: borracheiras. Maracatús: fracos. Entre os côcos ha um com refrão muito bom, o "Meu limão meu limeeiro." Eu não garanto ~~max~~ nada a respeito da classificação dessa peça, que o Saia, por informações obtidas no Nordeste, jura ser mesmo côco. Na relação

MA-C-CPMMA N° 389-CORRESPONDÊNCIA PASSIVA-CARTA DE ONEYDA ALVARENGA A MÁRIO DE ANDRADE COM ANOTAÇÕES DO AUTOR EM MANUSCRITO. ARQUIVO IEB/USP. (Documento original e inédito)

ANEXO 18

de marchas incluí mais marchas de rancho do que marchinhas. "Katusha" é uma mixórdia incrível de temas russos na parte instrumental, mas tem refrão bom.

Abraços da

Me lembrei agora de que queria dar um palpite sobre o caso do choro, embora seja coisa que talvez você também já tenha observado. Na sua "Discoteca" você diz: "O que por enquanto mais distingue o choro, é a ausencia de canto, quer coral quer solista." Tem aparecido ultimamente, de uns 3 a 4 anos para cá, uma razoavel quantidade de choros vocais, dos quais a minha relação dá alguns exemplos. Pelo que o disco mostra, o caso da fórmula do choro me parece estar também em pé diferente, agora, do assinalado por você. A designação de choro vem sendo sistematicamente aplicada, pelo menos desde que eu trabalho na Discoteca, a peças com caráter de samba. Ha na nossa coleção uma ou outra valsa que é designada como valsa-choro, havendo muitas perfeitamente chorísticas que não trazem indicação nenhuma; e neste último caso o interessante é que elas se encontram quasi sempre nos mesmos discos dos choros declarados, A estrutura geral do choro instrumental, no comum movimento de samba ou no raro movimento de valsa, é esta: A - B - A - C - A ou então A - B - C - A. O choro vocal é sempre em estrofe-refrão, com o elemento instrumental desempenhando função acompanhante

De fato tenho um choro instrumental do Pixinguinha (colaco) muito pateticamente de novo reproduzido no meu disco Vitor B 34181 (tenho, ad hoc) com canto. É uma repopularização do choro, como sucedeu na repopularização maxixe-samba carioca.

MA-C-CPMMA Nº 389-CORRESPONDÊNCIA PASSIVA. CARTA DE ONEYDA ALVARENGA A MÁRIO DE ANDRADE COM ANOTAÇÕES DO AUTOR EM MANUSCRITO. ARQUIVO IEB/USP (Documento original e inédito)

batuta die

Batuta na gíria dos
 regaristas arcaica
 era o que dirigia
 qualquer manobra
 de soubro (227 p 50).

Depois é que pas-
 sou a significar
 mais genericamen-
 te na gíria brasi-
 leira; um habilis-
 simo em qualquer
 coisa. a palavra
 parece de origem mu-
 sicol.

1^o
Prefácio

Este livro carece algumas explicações pra
não iludir nem desiludir os outros.

Macunaíma não é símbolo nem se to-
me os casos defe por enigmas ou fabulas.
É um livro de férias escrito ^{no meio de} ~~entre~~ mangas
abacaxi e cigarra de Araraquara, Um brin-
quedo. Entre alusões a sua maltrada ou
sequencia ~~me desertei~~ de fadiga ~~de~~ o espirito
meu e capoeirã da fantasia ~~em~~ onde a
gente não esuta as proibições ^{os temores, os auctos} ~~imitantes~~ da
ciencia ou da realidade — apitos dos polluis,
bregues por engraxar. Porém, imagino que
como todos os outros o meu brinquedo foi
útil. Me desertei mostrando talvez tesouros em
que ninguém não pensa mais.

3 O que me interessou por Macunaíma
foi incontentavelmente a preocupação em gu-
4 nivo de trabalhar e descobrir o mais que
possa a entidade nacional dos brasileiros.
Ora depois de ~~fele por~~ muito ^{verifiquei} ~~constatei~~ uma
coisa que parece que certa: o brasileiro não
tem caracter. Pode aer que alguém já tenha
falado isso antes de mim porém a minha

conclusão é (uma) verdade, pois meu por-
quê tirada da minha experiência pessoal. É
com a palavra caracter não significa determi-
no apenas uma realidade moral ^(moral) ~~que~~ ^{tem} ~~um~~
entendo uma entidade psíquica perma-
nente, se manifestando por tudo, nos costu-
mes na ação exterior no acatamento na
língua na história em ^{em dedura} ~~em~~, tanto no
bem como no mal.

(O brasileiro não tem caracter porque
não possui nem civilização própria nem
consciência tradicional. Os franceses têm
caracter, e assim os japoneses e os mexicanos.
Quê sabe porque ~~possuem~~ civilização pró-
pria, ~~apesar~~ ~~porque~~ o perigo, iminente, ^{ou} ~~uma~~
consciência de séculos tenha auxiliado
o certo é que ~~esses~~ ~~uns~~ têm caracter.) (1)
Brasileiro (não) é até que nem o rapaz de
muito anos: ~~mas~~ ^{a gente} ~~mas~~ ^{mas} ~~no~~ ^{no} ~~menos~~ ^{no} ~~pode~~
perceber tendências gerais, ^{mas} ~~ainda~~ ~~não~~ ~~é~~
tempo de afirmar coisa nenhuma. Des-
sa falta de caracter psicológico creio opti-
mistamente, ~~que~~ ~~deriva~~ a nossa falta
de caracter moral. D'ahi nossa gaturagem
e sua esperteza (a ^a ~~esgrit.~~ ^{idade} ~~da ^{grande} ~~homens~~), ~~o~~
tirar todas estas partes e talvez não ir tanto ao do cabo.~~

2º prefácio. MA-MMA-61. (21)

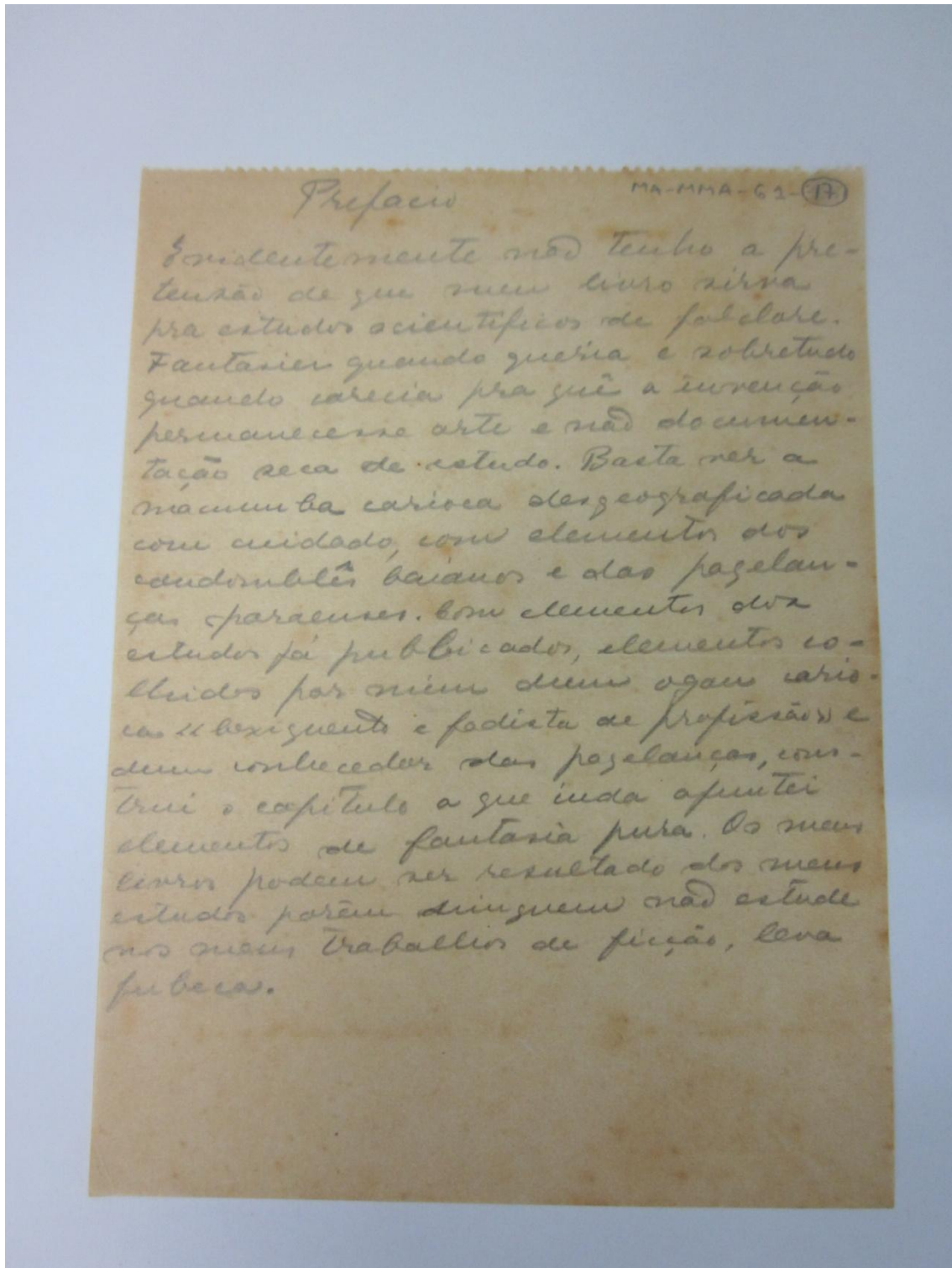
Este livro de pura brincadeira,
 escrito ^{na primeira redacção} em seis dias ininterruptos
 de redacção, cigarros e cigarras,
 na chácara de Pio Lourenço perto
 do moinho da luz que é Arara-
 guara, afinal resolvei dar sem
 mais preocupações. Já estava me
 engorriando... Jamais não
 tive tanto como diante dele, a
 impossibilidade de apunçar
 os valores possíveis duma
 obra minha.

Nunca não sei ter humilhações
 falsas não e se publico um
 livro é porquê acredito no valor
 dele. O que reconheço é que
 muitas vezes publico uma
 coisa ruim em si, por outros
 valores que podem resultar
 dela. É o caso por exemplo do
 poder de encaio de lingua
 brasileira, tão dispaes entre
 si, tão pessimo alguns. Não me

Sintoma de cultura

Uma colaboração pontual
do nacional e o internacional
onde a fatalidade de glaziele
se condiciona uns numa
escolha direcionaria e bem
aproposito desta. O que dá
o tom acudo pois num uni-
versalismo constante e
inconsciente que é por ven-
tura o sinal mais evidente
da humanidade superior
concebida como tal. coisa
que a gente já pode sentir.

ANEXO 24



MA-MMA-061-NOTA PARA O PREFÁCIO DE MACUNAÍMA. (fólio 17)
ARQUIVO IEB/USP.

Macumbos

Pais-de-santo são os feiticeiros
 nos mores, em suas casas
 se realizam os macumbos. São
 obrigados a realiza-los nos
 dias exatos como por exemplo
 8 de Dezembro, dia de Inhabã
 N. S. da Conceição. Também são
 obrigados conforme o dia do
 santo a matar um carneiro,
 um cabrito, um porco etc. Não
 perguntei se os macumbeiros
 comiam toda essa carne gostosa
 naturalmente. As vezes a fêmea
 se corta pais-de-santo se
 espalha. Uma das ~~as~~ mais
 recentes mãis-de-santo (pois
 que podem ser também mu-
 lheres) famosas foi a Tia
 Biatha, mulher também turuna

na música religiosa. Passava
 os dias de violão no colo in-
 ventando melodias maxixe-
 das e falava mesmo os más-
 lingues que muito maxixe
 que correm Brasil com nome
 de outros compositores meus
 eram dela e apropriações
 mais ou menos descaradas.

Também se arrega o diabo
 sob a denominação de
 Echi. Alias um maxixe do
 Donga o prova quando diz:
 «Fui ~~uma mamba~~ em
 Dona Clara - uma mamba -
 com Echi falar, fazer um
 feitiço pra cima de ti, pra
 você me deixar»

O canto inicial das macum-
 -bas é o do salvação dos

Macumbos 2

cantos e expulsão de Eilú.
 É uma melopea monótona,
 verdadeira litania em que
 se repete infindavelmente
 o cânto:

Vamo raravá

a que segue uma fala
 mais ou menos melodi-
 gada « Ôh Ojoré », « Ôh
 Langô » « Ôh Ogun », com to-
 do o ~~flor~~ bém da religiosida-
 de negra e de quando em
 quando « Pai, Eilú » Expulsan-
 do o diabo, a palavra « raravá »
 é uma deformação de « solvaré »

É muito perigoso a um
 pai-de-santo fazer pouco
 caso ou abandonar o cuidado
 dum santo que está ou
 esteve na presença dele.
 Meu informante viu os
 olhos dele um pai-de-san-
 to racha ir diminuendo
 diminuendo por causa
 disso, ficando enfama-
 do, magrículo, macambu-
 no e quasi que morreu.
 Depois da litania de salva-
 ção dos santos se dão certos
 sermões em parte curas.
 grafias e a companhia
 taluz, os contos que não pode
 descrever por ter evitados de

Macumbas 3
 as descrever meu informa-
 dor. Essas cerimônias con-
 tinuam até que um dos
 presentes anuncia a chega-
 da de um santo nele. O in-
 formante crente p'd, me
 confessou amargurado que
 é uma pessoa certa
 macumbas de pararia em
 que ^{santo} aparece por aí cá aque-
 la palha. Não vê! Nas macum-
 bas que se preparam muitas
 noite se gasta sem que
 nenhum santo se lembre
 ou se diga de aparecer. Tem
 mesmo certos santos que se
 bozem ~~de~~ roçados por demais.

Entre esses se distingue
 O que para as vezes
 não tem sua afareça!
 O anúncio de um o canto
 não deixar de um premi-
 to de terror adiante no
 assistente. O pessoa um
 que o canto não entra no
 torna atenção de todos. De
 repente ela começa a jogar
 um canto a que o assis-
 tentes fazem coro. O canto
 duzen. Muitos vezes os
 instrumentistas, mesmo
 o organ (tocador de ataba-
 que, posto importante) pe-
 lejam pra acompanhar
 direito esses cantos extra-
 ordos, muitos vezes impro-
 visações de uma variedade

Mauubos 4
 ritmica ^{ritmo} ~~irregular~~ e avulsa
 que não tem compasso por-
 tinal pra elas. "Seria preci-
 so muitos compassos dife-
 rentes pra anotar esse can-
 to" me contou meu infor-
 mador. É essa maneira in-
 culca de dizer que esses
 cantos são ^{partes} de ritmo livre
 é absolutamente piqueti-
 nos pois quem me infor-
 ma sobre música brasilei-
 ra a fundo, ~~existem~~ ^é Teru-
 ma nos nomes ritmos popu-
 lares. Conta a pessoa em
 que o canto entrou, já in-
 teramente possessa e o
 cânto foi a adoração do
 santo. Depois então princi-

riam os pedidos pro santo
 que os dá ou não. Uma
 coisa curiosa é que todos
 os crentes, dessas macumbas,
 tem cada qual um santo
 que o protege. 8' filho-de-
 santo. Um é filho de
 Oforre, outro filho de Tan-
 gô e assim por diante.
 Quando um santo desce
 no corpo de alguém logo
 reconhece os filhos presen-
 tes e tem pra estes carinhos
 muito especiais. Condena
 o que os filhos merecem e
 mesmo descolhem o que
 falta a estes, se são infi-
 lizes, se são doentes. Muitas
 vezes mesmo o ~~santo man-~~
~~da ao pai-de-santo fazer~~
~~tal coisa pelo nome do santo~~

Manuelos 5

fazer tal coisa pelo fetiche
dele. É o pai-de-santo é
obrigado a abedecer sinão
carne de a graxa ~~de~~ ^{mele} ~~de~~
de honra o que é pior. Tem
aí por vezes de gastar
muito dinheiro ~~pra~~ com
o filho do santo. É justo.
Os cantos dos santos in-car-
nados são na infinita
maioria incompreensíveis
nos ouzões do Brasil. Ou
em linguas africanas ou
puramente mágicas em
palavras onomatopáicas ou
nao, porém de sentido o-
culto. Ou nenhum senti-
do... Os pedidos que os ma-

cumbeira fazem podem
 ser pra bem proprio
 ou pra bem e mal
 alleis. ~~Do~~ maxixe
 "Nao te quero mais" que citei
 o manumbeiro pede a dia-
 do pra quem ia amante o
 deixe. &...

Uma meza velha
 De caximbo torto
 Que tinha na boca
 ----- e? -----

Pejou de pausimbu,
 Jojou para o alto,
 Fez encruzilhada.

"Mionho vai se cubera,
 Me disse em rapêdo,
 A mulher está amarrada"
 São feitiços não te pesar,
 Os santos não te amarrar
 et.

& diz na estrofe seguinte:

Macumbos 6

"Vou pedir a Ogum
Pra falar com Xangô
Pra você aprender."

==

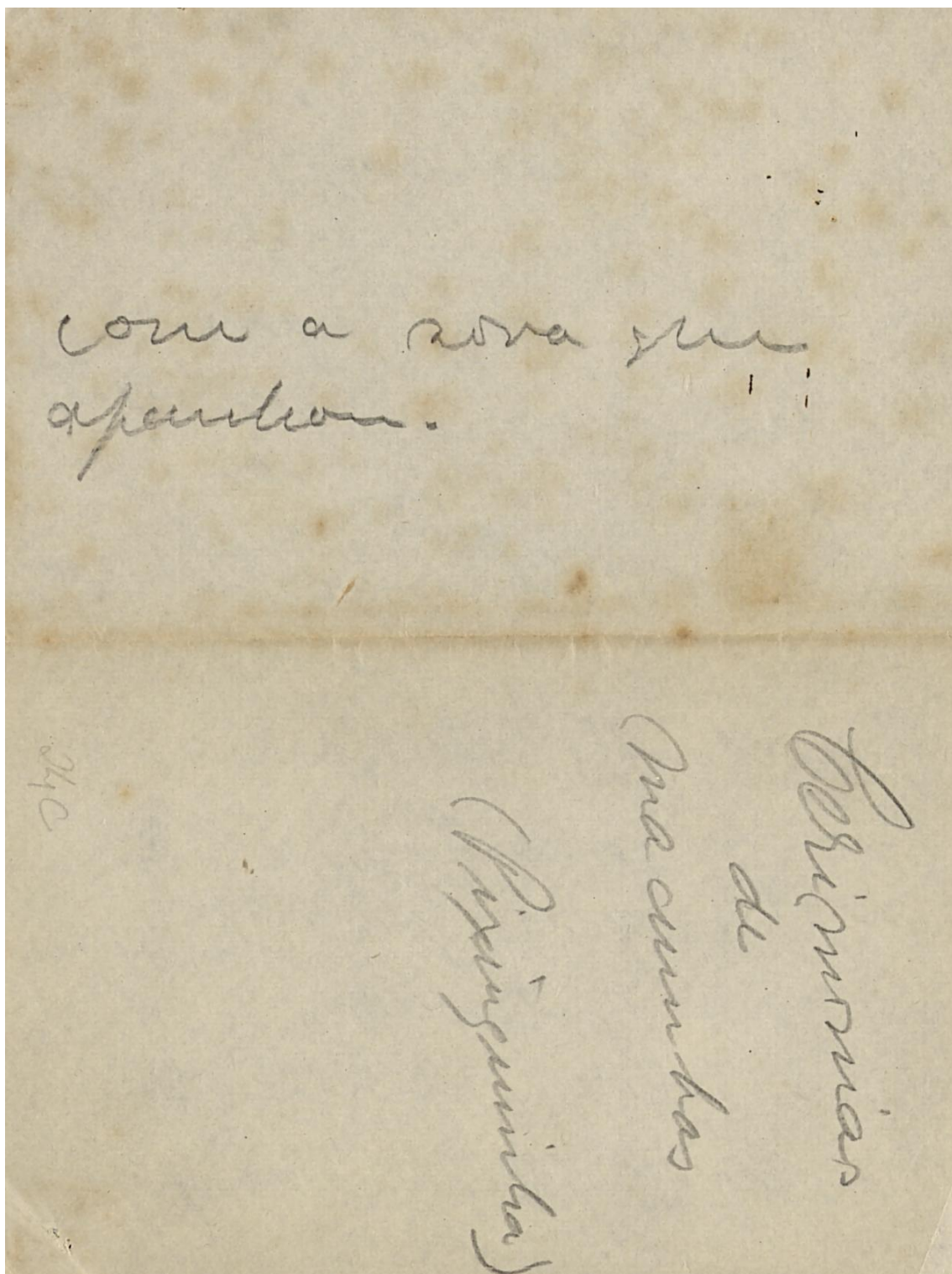
ANEXO 36

Canção: dan do fogo entre
os jarubas

Maquiagem

O cabido estava em casa
 parem o inimigo, trouxe
 o seu (palavra que eles
 supõem) na mesa
 e deu uma nova nele.
 Depois dizia vou levar
 voce na gruta de tal. O
 amedida ficou bom em
 tempo depois quando o
 eu do cabido voltou
 se parecia que ele tinha
 ido na gruta. E o suposto
 que estava dormindo em
 casa até ficou de cama

ANEXO 38

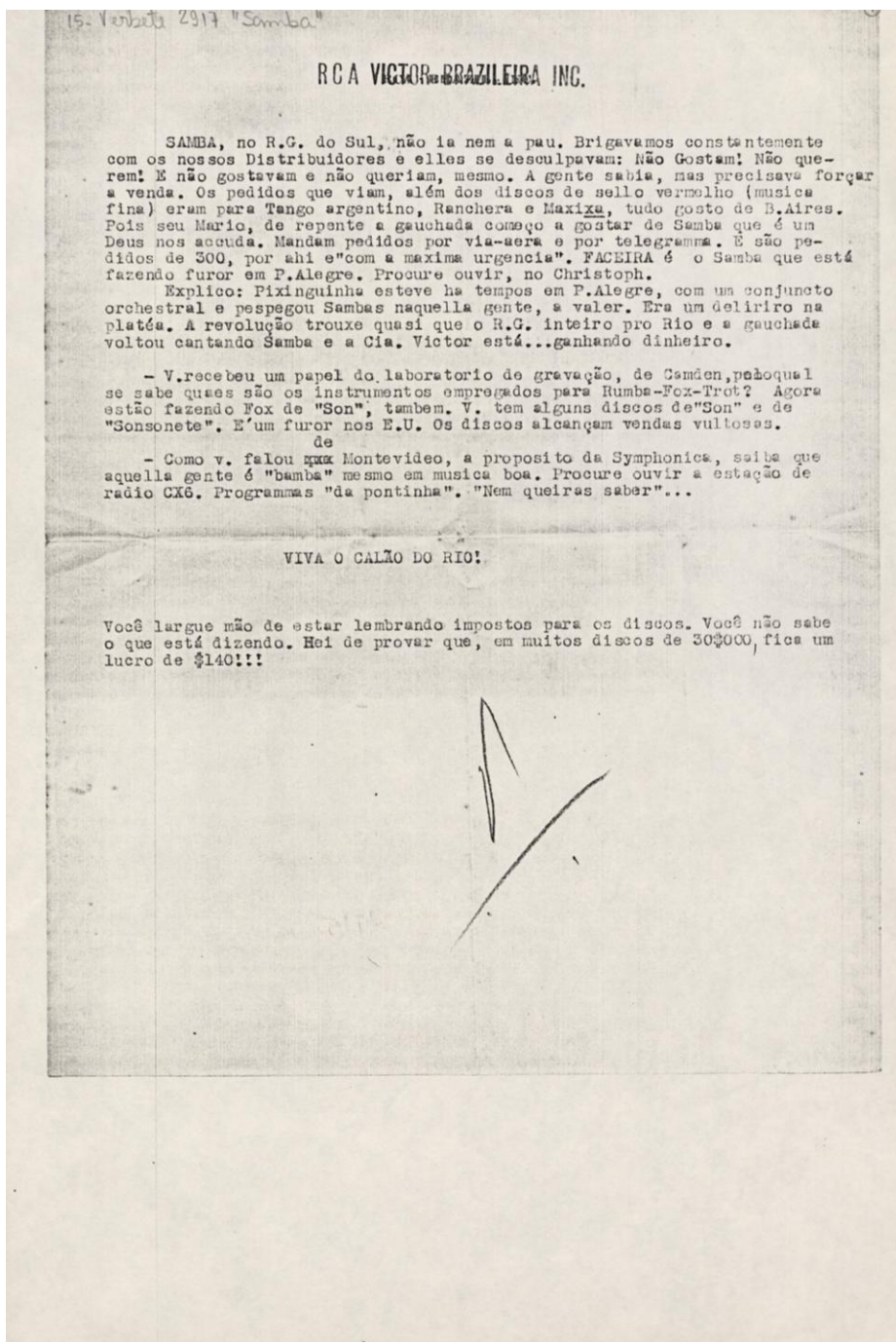


MA-MMA-070-MÚSICA DE FEITIÇARIA NO BRASIL. (fólio s/n) ARQUIVO IEB/USP.

Chula Raiada
 diz
 Pixinguinha diz
 que entre Chula Raiada
 e Samba ^{do partido alto} ~~do partido~~
 a "diferença é na
 batida". É a maneira
 de ritmar a bate-
ria que os distingue.

Veja "Patrão prenda seu
 gado" disco Victor n. 33492
 (tem
 do outro lado é Samba de Partido Alto

ANEXO 40



MA-C-CPMMA- N° 4429 - CARTA DE PAULO MAGALHÃES A MÁRIO DE ANDRADE S/D. ARQUIVO IEB/USP.

A. Guinle.

ENDEREÇO TELEGRAPHICO-ARNALDOGUI.

107/109, AVENIDA RIO BRANCO,

Rio de Janeiro, 12 de Janeiro de 1925

Meu caro Villa-Lobos

Acabo de receber a tua carta de 9 do corrente, bem como a entrevista que deste ao "Jornal de São Paulo" sobre o nosso trabalho de folclorismo. Achei-a muito interessante e penso que será uma obra de grande repercussão se fôr ella sériamente empreendida, como estou convicto o será, desde que te comprometteste neste sentido.

Desejando-te muitas felicidades para o anno novo e successo nos concertos que ahí deverás dar, aqui fica o amigo de sempre

Paul

R10

2493

ANEXO 42

Paris, 25 dezembro de 1928.

Meu grande Mário:

Li teu colossal Macunaíma. É mais que formidável. D. Olívia poderá dizer-te o meu entusiasmo. Talvez a alegria de um exilado que lhes tenham lembrado a terra.

Há mais de um ano comecei a escrever um bailado, saudosos da música fetiche dos nossos fantásticos makumbeiros. Não havia meio de me vir um título, nem me sentia com coragem de escrever um argumento.

Eis que recebo o teu último livro e logo devoro suas páginas com meus olhos contentes. Uma ideia me veio. O meu bailado chamar-se-á Macunaíma e seu assunto será de Mário de Andrade, extraído do capítulo Makumba.

Serve?

Já tenho me servido de tua poesia para completar minhas ideias sonoras.

“A menina e a canção” a Iara, o Pai do Mato, e a Viola Quebrada. Mas, tu és grande e cada vez cresces mais. Por conseguinte, desta vez sirvo-me de um dos teus gigantescos poemas, que é o capítulo Makumba.

A Viola Quebrada, cuja melodia é tua, mas tornou-se popular em quase todo o Brasil, harmonizei-a cá ao meu modo como verás no exemplo que te enviarei breve.

Creio que D. Olívia já te falou dos meus projetos em entregar-te todo meu compromisso para acabar a Alma do Brasil, assim como todo o meu imenso material folklore. Como não deves ignorar tenho todo o 1º volume que tem uma longa introdução e um minucioso estudo documentado sobre nossos índios. Porém reconheço que toda essa obra é fraca, porque não possuo a capacidade sintética de historiador, nem tenho tempo para cansar a minha imaginação (que está inteiramente voltada para um outro assunto) em consultar livros e exercitar-me para o aperfeiçoamento de linguagem clara e curta que é o que mais requer as obras nesse gênero.

Tu és o único que pode assumir essa responsabilidade. E se achares útil, meu concurso, estarei sempre às tuas ordens.

Envio-te, além de algumas músicas, uns papéis da Sociedade de Autores para assinares e me enviases logo.

No mais, lembranças aos velhos amigos e um apertado e saudosos abraço do amigo sincero e o mesmo de sempre.

Villa-Lobos.

Estes argumentos que seguem juntamente são a tua documentação Villalobica. Porém o Funil, tu me darás uma cópia a Tarsila assim como o exemplar do Choro nº 3 que escrevi dedicatória a eles e ao Oswaldo. V. Lobos (No manuscrito, anotação feita ao lado do vocativo).

MA-C-CPL nº6994. VILLA-LOBOS, HEITOR. PARIS, 25 DE DEZEMBRO DE 1928. TRASCRIÇÃO DE CARTA DE VILLA-LOBOS A MÁRIO DE ANDRADE. ARQUIVO IEB/USP.

27 Canção da viola

And.

re ce a quem
cu ta. Um so
lu go ou re cor
ta do

re ra que nos de se les can tes
Ge me a noi te me ra O seu canto
do

Para acabar

Recife - VII - 1921. E. Wanderley

D. E. 3 vez
e da 3ª vez ao 3.
Para acabar

FUNDO MÁRIO DE ANDRADE-FUNDOS VILLA-LOBOS. CANÇÃO DA VIOLA PARTITURA. RECIFE, JULHO DE 1921. E. WANDERLEY. ARQUIVO IEB/USP.

Aos applaudidos - Batutas -

110 1

1º Cantador

A minha china é triqueira,
Mais triqueira que um pinhão,
Barriga d'equa madrinha,
Olho de gato ladrão!

2º Cantador

A minha china é perversa,
Deu-me um triste desenganho:
Fui enloutral-a nos braços
D'um mascate italiano!

1º cant -

Me trata como cachorro,
Só me chama de animal!
Não ha China mais maléva
Que a Léfa do Fachinal!

2º cant

A mulher com quem casei
É toda a minha arrelia:
Quanto está com seus azeites
Me dá tres sovas por dia!

1.
E enganaste, amiguinho,
Não sou amante da pandega;
Empreguei-me em Porto Alegre
Como servente da Alfandega!

2.
Si queres ver minha força,
Tomar nota do que eu sei,
Me faz algumas perguntas
Que eu tudo responderei.

1.
Aceito a tua preposta:
Diz agora por favor
Lile bicho é esse damnhinho
Que todos tratam de amor.

2.
O amor é bicho de coucha
Que se entormette no peito;
Quanto mais se enxota o bicho,
Mais elle nos tem sujeito!

1.
Si o amor é bicho feio,
Tu me deves explicar,
Porque é que o amor de mãe
Se faz tanto respeitar?

4
113

O amor de mãe é sagrado
É um bicho m' b' divino,
Como o sol que alluma
Nossa estrada do destino

18
 Desafio Musical de Ernesto do
 Desafio de Mané Pequeno
 com cumpade Antonico
 (Donza)

Escrito por Eduardo Fa-
 ria, especialmente para
 os 8 halutas ao tenente do
 o ff astor ^{Santos}

Cumpade você me diga

Porém sem sair dali

(Se ha consinha mais boa
 Cus Sue um copo de paraty. Cus)

Pelo que ugo cumpade

Você que desafia

Pois autão peche o seu corpo

Vá logo se confessa

Pois está morto Comungo

Se principia a canta'

Em canto de morte e dia

E quem foi mais cantado

Seme venha em rito de mim

Só jim só o meu valo

Não tenho medo de home

Sue home também eu sou

Eu conheço muita gente
 Que diz ser valente até
 Mas na hora do barão
 É valente, mas nos pé
 Corre mais que um veado;
 Tem mais medo que mouse

Não venha cá com bobagem
 Pra não me fazê azeira
 Pra que quem nunca comungo
 Manda a roupa a lavadeira
 Já fiz isto duas vez
 Posso fazê a terceira

Eu não sou deste cumpade
 Você deve já sabê
 Pois quando pego a viola
 Vego o dia amareleê
 E tenho feito os valentes
 Sabei todos a corê

Pois antão cumpade veio
 Me responde o que pergunto
 Pra que quando a gente morre
 Muda o nome p'ra defunto

3 20

Me responde ao pé da letra
Sem porém fugir do assumpto

Isso cumpade responde
Sem o meu saber profundo
Se você disse porque
Tanta maldade ha no mundo
Embataque amigo veio,
Embataque e va' ao fundo

Porque ha tanta maldade
Eu lhe posso responder.
Se você disse agora
Sem fugir, sem esconder
Pra que é que Deus existe
E muita gente não cre'

Pra que é que Deus existe
E ha muita gente sem fé
Isso agora lhe responde
Porém se você disse
Pra que é que os ho^{mares} ~~ma~~
diferente das ^{muitas} ~~muitas~~

Cumpade ^{para} esta pergunta
 Eu posso reporta dá
 Se uocê disse porque
 Quem não tem voz que canta
 E quem não pode e' as moda
 As moda que inventa

Você meu vício não paca,
 Eu me esqueita' no nio
 Responda com certo jeito
 Porque uocê seu Boco
 Sendo pia de seu pae
 E' neto de sua vó

Não metta muita fama
 Quero mais sua attenção
 Se não en pi' lhe pergunto
 Se seus pae casaram ou não
 E tiro assim, meu cumpade
 Uma certa conclusão

Vamo duxá desse assumpto
 Não
 Responda

5 22

Mas com certa educação
 Pru que é que muie' veia
 É mais piô que rezão.

Estou sendo camarada
 Que visã não é valente
 E só conta valentia
 Para intuida' a gente
 Mas eu só conto cum fade
~~Eu não gosto de negão~~
 Nem quero conta' intora
 Mas conheci um burico
 Que só gostava de esposa
 Era mesmo do seu corpo
 E contava a mesma historia


Eu não lhe dou confiança
 Se não meu sangue se espacia
 E perdendo as estribera
 Eu saio logo da saia
 Por cum você eu não como
~~comendo no mesmo país~~

(6)

23

Essa sua valentia
 Agora de certo por se
 Bem muita us' me digia
 Sue enchado não era poise
 E quem aridava em coqueira
 Estava sujeito a coice

Não inserte deste modo
 Um nome como eu de bem
 Só pra que perdesse a sensua
 De si cantado Também
 Va' pros inferno meu vicio
 Que lá' voce se dá' bem

Tecna o Tempo -
 rolo etc


13^o

45

Sente saudades de tudo,
 De tudo quando a lembrança,
 Mas, há o calor da esperança,
 São frilhões em meu coração!

Do riso no peito a sombra
 Das minhas perdidas flores...
 Saudades dos meus amores,
 Amores do meu sertão.

fim

Autógrafa do escriptor Pelino Guedes.
 Cópia de João Pernambuco.
 Pensão Estrangeira Bahia, 18 de Junho, 1921.

1074

Comparações do Norte.
 Por Cicero de Almeida (Casquinha)

Fulou de maracujá — Tyrana

Qui nubrega es coraçõ
 Tem choro maitrada tanto

Qui nem tem comparaçõ

Men anõ tem um cherinho
 De caughte pira rancia
 Os buço quella me ad
 Tem gosto de me'dalicia

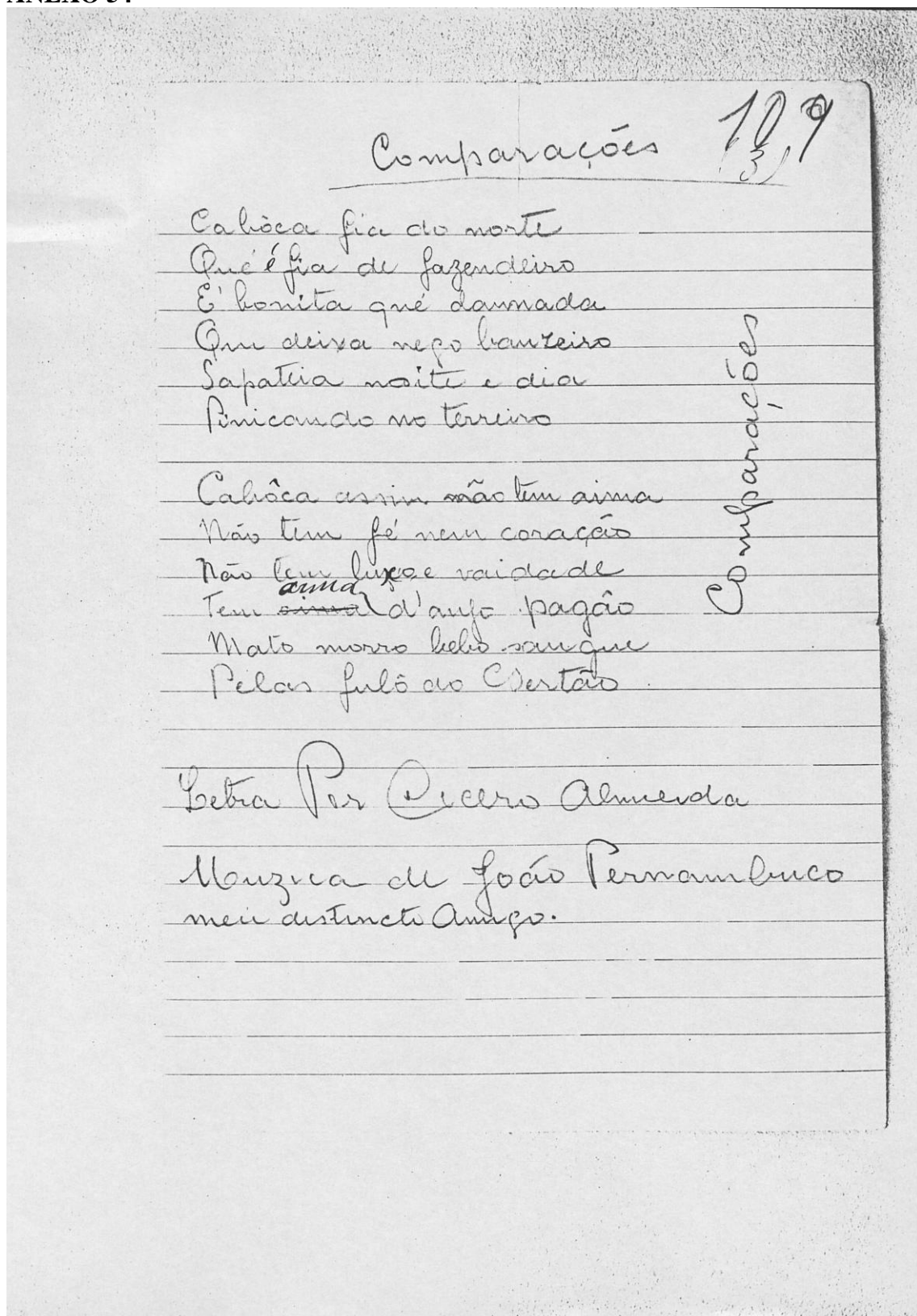
Os sois quella me sia
 Tem ~~grão~~ de lua eha
 Quando ella canta uma lã
 Inti parece sercia

Os calvõs do arraia
 Vê ella e sente paixão
 Mais a calvõca e ~~movada~~
~~marvada~~ como lã

Os vez eu saio pã roça
 Pra ~~atendo~~ ^{lute} es cammaria
 Fico parado escutando
 A calvoquinha canta

Pernambuco de Pernambuco

FUNDO MÁRIO DE ANDRADE. FUNDOS VILLA-LOBOS. COMPARAÇÕES DO NORTE. TIRANA. 1ª PARTE, PASTA 13. CICERO DE ALMEIDA CÓPIA DE JOÃO PERNAMBUCO ARQUIVO IEB/USP.



FUNDO MÁRIO DE ANDRADE. FUNDOS VILLA-LOBOS. COMPARAÇÕES DO NORTE. ÚLTIMA PARTE, PASTA 13. CICERO DE ALMEIDA E MÚSICA DE JOÃO PERNAMBUCO. ARQUIVO IEB/USP.

~~da Bahia.~~
 da Bahia. 29
 do Pernambuco

De frente o dia e a alvorada
 O gallo disse que é verão!
 Dora de mãos muias quicada
 Sue se manço muito tempo.

Bebo um café com farinha,
 E faço o signar das ruas!
 Amoreto na amarela equitua,
 Sue as trabais me conduz.

Chego as curra junto o gado,
 Então as rez que vendi.
 Chamo o pape já montado,
 Numa puzga que nimo se vi.

E tois em frente a boiada,
 E nos toca a vizia.
 No som das bellas toada,
 Sue só nos sabe canta.

O gado todo no passo
 Pelos campo, mont, até,
 Caminhos nuno só compasso
 Conveuido do pape.

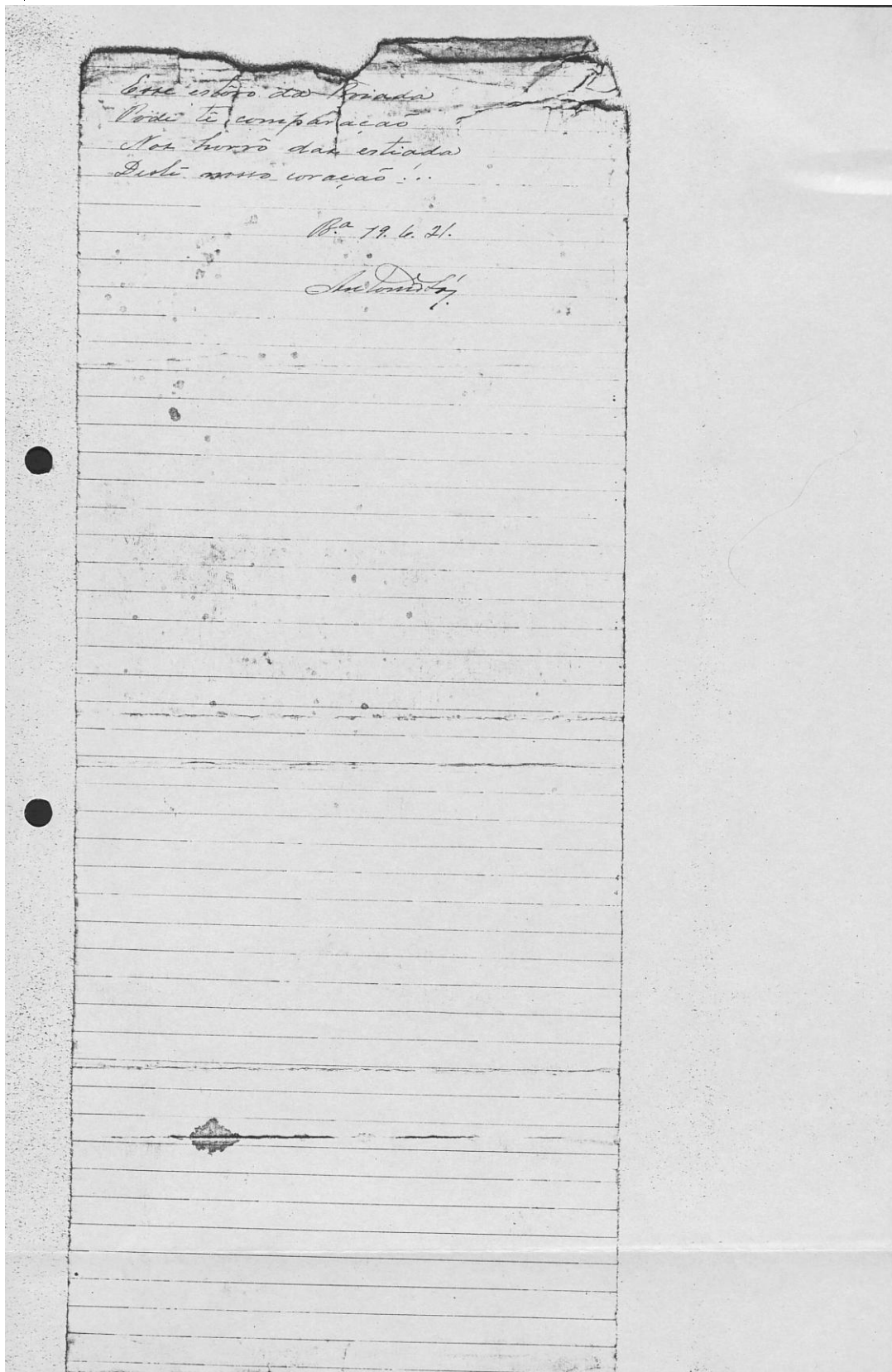
Nanga vise que o demochu,
 Ou que vise mather mia.
 No aitia do rei Antouho
 E gado qui se estoura.

E estoura mesmo Espaiando
 Pela catanga sem fim.
 Chego os ferros e galopando
 Jrito o cão, de junto a mim.

Sahimo em carreira louca,
 Corro aqui, corro acolá,
 Os tor da mnta e da toca,
 Metrinas se vi tota.

Simaximato, nio juntamo
 Toda o gado que estouro,
 E cheguo onde o mndumo
 E toco que se vito.

FUNDO MÁRIO DE ANDRADE. FUNDOS VILLA-LOBOS. A BOIADA.
 TROVAS DA BAHIA. 1ª PARTE, PASTAS 6 E 8. AO PERNAMBUCO.
 ANTÔNIO SÁ. BAHIA, 19 DE JUNHO DE 1921. ARQUIVO IEB/USP.



FUNDO MÁRIO DE ANDRADE. FUNDOS VILLA-LOBOS. A BOIADA. TROVAS DA BAHIA. ÚLTIMA PARTE, PASTAS 6 E 8. AO PERNAMBUCO. ANTÔNIO SÁ. BAHIA, 19 DE JUNHO DE 1921. ARQUIVO IEB/USP.

Orquestrinha Bra-
sileira

(10)

282 h 244 dá
a composição em
claros: flauta, vio-
lão, clarinetas e
oficelide; como
composição orques-
tral antiga.

Outra composição
em 282 h 248

(12)

~~Instrumentos da~~
constituição instrumental
Orquestra cabocla
em
Catulo Bearense
"Sertão em Flor"
pg 215
=
Saber qual era a
constituição instru-
mental dos 8 Batutas
=