O "colecionamento de canções do povo" para o *Ensaio sobre Música Brasileira* de Mário de Andrade

Flávia Camargo Toni
(Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo - SP)

Resumo: Descrição dos procedimentos de pesquisa de Mário de Andrade para o preparo dos escritos sobre música brasileira anteriores à "viagem etnográfica" de 1928 ao Nordeste, tendo por base a correspondência com poetas, sobretudo Ascenso Ferreira e Rosário Fusco, do Recife e de Cataguases, respectivamente. Dentre seus interlocutores, traz a reflexão acerca da grafia dos cantos de tradição oral com o compositor Luciano Gallet, assim como o reconhecimento das fontes de pesquisas expresso na edição do *Ensaio sobre Música Brasileira* (1928). Analisa a cronologia dos escritos à luz dessas cartas, bem como a partir das edições da obra musicológica do autor, preparadas por Oneyda Alvarenga para a editora Martins.

Palavras-chave: Mário de Andrade. Etnografia. Música popular.

"Collecting folk songs" in Mário de Andrade's Essay on Brazilian Music

Abstract : *Based on Mário Andrade's correspondence with poets, especially Ascenso Ferreira and Rosário Fusco from Recife and Cataguases [Brazil], respectively, this text studies Andrade's essays on music written between 1926-1928 from a chronological perspective describing the research procedures used in preparation for his writings on Brazilian music prior to his "ethnographic trip" to the Brazilian Northeast in 1928. In this correspondence, there is a discussion on writing songs of oral tradition with the composer Luciano Gallet, as well as observations on the research sources provided in Essay on* Brazilian Music (1928)*. The text analyzes the chronology of the writings in light of these letters, as well as from publications of the author's musicological work prepared by Oneyda Alvarenga for the publisher Martins.*

Keywords: *Mário de Andrade. Ethnography. Popular Music.*

TONI, Flávia Camargo. O "colecionamento de canções do povo" para o *Ensaio sobre Música Brasileira* de Mário de Andrade. *Opus*, v. 27 n. 1, p. 1-21, jan/abr. 2021.http://dx.doi.org/10.20504/opus2021a2709

Recebido em 15/9/2020, aprovado em 14/1/2021

Em 1997 Elizabeth Travassos publicou *Os Mandarins Milagrosos*, resultado de muito bem-sucedida pesquisa para sua tese, avançando em questões nunca estudadas anteriormente em torno do Modernismo e do pensamento musical de Mário de Andrade. Logo no início ela esclarece que o "texto trata da relação entre o ideário estético e os trabalhos etnográficos de dois coletores de canções populares, Mário de Andrade e Béla Bartók" (TRAVASSOS, 1997: 7). Sua tese traz à tona inúmeros aspectos que aqui me ocupam, uma vez que ela situa a aproximação dos dois musicólogos no plano do "[...] colecionamento de canções do povo [...]" (TRAVASSOS, 1997: 8), e vou me reportar a essa prática específica na obra de Mário de Andrade entre os anos de 1926 e 1928.

Anterior à tese de Travassos, tese voltada sobretudo ao campo dos estudos literários, Telê Porto Ancona Lopez foi a primeira pessoa a estudar a "formação etnográfica de Mário de Andrade", expressão que batiza um dos capítulos de seu livro, apontando a data de 1922 para situar as primeiras pesquisas de campo do musicólogo, o que ela conclui ao estudar o trabalho que ele fez para a publicação de *Modinhas Imperiais* (LOPEZ, 1972: 77). Mas foi devido à análise do poema *Parada*, discutindo a incorporação de dados colhidos junto a fontes populares, que ela afirmou que naquele momento, 1922, ele "[...] se sente capaz de domar a composição popular, fazê-la sua, atualizá-la de acordo com sua sensibilidade [...]" (LOPEZ, 1972: 77). No campo da música, no entanto, possui poucos exemplos musicais, serão necessários alguns anos ainda para que ele acumule matéria suficiente para estudos aprofundados sobre nossa música.

A mesma autora, com base na pesquisa na biblioteca do escritor e confrontando com sua expressão lírica, por meio de poemas, estabelece o ano de 1925 como o período em que Mário de Andrade lia "[...] autores que lhe dessem base para estudos de Folclore" (LOPEZ, 1972: 78). Avançando para a exploração das obras lidas por Mário de Andrade, afirma que ele não buscava no Folclore a configuração de uma disciplina ou sequer o avaliava como disciplina, base para a pesquisa que apoiará a construção de *Macunaíma*, que Telê considera "[...] como testemunho da formação folclórico-etnográfica de Mário de Andrade até 1927, quando conclui o texto" (LOPEZ, 1972: 79).

Com base nesses critérios, Telê considera que *Ciranda*, estudo de Mário de Andrade em torno do registro do *Tanguinho do clarinetista*, constitui o primeiro texto do escritor sobre folclore nacional, e *O romance do Veludo*, seu "[...] primeiro trabalho de sistematizador de Folclore" (LOPEZ, 1972: 81).

Em estudo recente, Maria Laura Cavalcanti também recorre a Telê A. Lopez para asseverar que "o amadurecimento do interesse de Mário de Andrade pelo folclore em si e o começo das leituras mais sistemáticas dos teóricos evolucionistas da antropologia de fins do século XIX" localizam-se no início dos anos 1930 (CAVALCANTI, 2019: 153). Ela visa demonstrar as maneiras pelas quais Mário de Andrade associa folclore e etnografia – ainda que esse segundo campo de estudos flutue conceitualmente –, indo do diário íntimo da viagem de 1927 aos preparativos da seguinte, de 1928, poucos dias após a publicação do *Ensaio sobre Música Brasileira*, acrescento eu. Embora a antropóloga se reporte a certo conjunto de textos de Mário de Andrade escritos depois de 1928, vale ainda para nós sua constatação para o fato de que nos escritos do autor as ideias de etnografia e folclore flutuam, mas que no primeiro caso existe a

> [...] preocupação com a autenticidade do material folclórico apresentado nas fontes bibliográficas. [...] Predomina aqui a ideia de coleta feita por outrem de um fato em sua pureza e sem nenhuma intervenção em seu registro escrito por parte do autor; e tais registros servem de base à discussão mais especulativa, que tanto absorvia o pensamento antropológico evolucionista,

> acerca da origem nacional ou étnico-racial das expressões artísticas em pauta (CAVALCANTI, 2019: 155).

Somando-se ao amadurecimento do intelectual o fato de que ele era um escritor, seríamos tentados a imaginar que o cuidado com as descrições pormenorizadas poderia estar relacionado com a atividade literária, embora François Laplantine ensine que as relações entre o texto etnográfico e o texto literário sejam "muito mais complexos do que habitualmente supomos" (LAPLANTINE, 2004: 45). Nos exercícios preparatórios para a viagem de pesquisa de 1928, Mário de Andrade está às voltas com a prática da escuta e da transposição da performance para o rigor acadêmico da grafia musical – tarefa inglória, como será visto adiante, no diálogo epistolar com Luciano Gallet.

As análises acima são muito importantes, pois acompanham cronologicamente a formação antropológica do pesquisador polígrafo. Também será visto adiante que data de 1926 um texto fundador no qual Mário de Andrade escreve para os leitores da revista *Ariel* sobre cantos de trabalho.

Abrindo os manuscritos de Mário de Andrade e as páginas dos autores lidos em sua biblioteca, a autora calça a análise concluindo que, em 1929, ele "[...] teve realmente consciência das lacunas existentes em sua formação sobre Folclore e que a partir de então procurou saná-las com leituras adequadas" (LOPEZ, 1972: 86).

O período que me interessa estudar na sistemática de coletar melodias é imediatamente anterior a esse, ciclo que na música é concluído com a edição do *Ensaio sobre Música Brasileira*, em novembro de 1928. À semelhança de Travassos (1997), que se volta, entre outros, aos trabalhos etnográficos de Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga já o praticara ao preparar a edição de seis volumes da obra musicológica de seu mestre e amigo: *Música de Feitiçaria* (1963), *Danças Dramáticas do Brasil* (3 volumes, 1982), *Os Cocos* (1984) e *As melodias do boi e outras peças* (1987), como será visto adiante.

Mas, como o meu foco não inclui o fértil trabalho de coleta de Mário de Andrade durante e após a viagem de 1928/1929 – a segunda viagem etnográfica –, não me deterei nesse período durante o qual ele se reporta sobretudo às suas reflexões sobre o observar e descrever como os homens, mulheres e crianças fazem as músicas que ele descreve nas crônicas do *Turista Aprendiz* (2015)[1]. Vou me concentrar nos pequenos textos sobre música que ajudam a preparar o musicólogo para o trabalho de campo, todos eles escritos em breve espaço de tempo. O número de cantigas e melodias se avoluma rapidamente porque o pesquisador conta com uma rede de amigos que envia material respondendo às suas cartas, nomes que comparecem na Nota Final do *Ensaio sobre Música Brasileira* (1928), onde agradece a colaboração. Logo, também explorarei o diálogo epistolar que alimentou sua pesquisa.

"Em preparo"

No verso da página de rosto do *Ensaio sobre Música Brasileira* editado em 1928, estão estampados os títulos das obras de Mário de Andrade, obras editadas até aquele momento e as que estavam "Em preparo". Ainda que não constem os dados biográficos do musicólogo,

[1] Com a alcunha "Turista Aprendiz" me reporto tanto ao estudioso da música brasileira que se prepara para uma viagem de campo de grandes proporções, em maio de 1927, e para uma segunda viagem de pesquisa entre 1928 e 1929, quanto à obra homônima que engloba os dois relatos. As duas viagens, acolhendo crônicas e diários de campo, foram estudadas, preparadas, anotadas e editadas por Telê Porto Ancona Lopez, em mais de uma versão, sendo aqui adotada a de 2015.

o breve catálogo alinha, em sequência cronológica crescente, tanto as obras literárias do universo lírico – poemas, contos – quanto o *Ensaio*, que acabava de sair:

> Do Autor:
> *Há uma Gota de sangue em cada Poema* – 1917 – (poesia)
> *Pauliceia Desvairada* – 1922 – (poesia)
> *A Escrava que não é Isaura* – 1925 – (poesia)
> *Losango Caqui* – 1926 – (lirismo)
> *Primeiro Andar* – 1926 – (contos)
> *Amar, Verbo Intransitivo* – 1927 – (idílio)
> *Clan do Jaboti* – 1927 – (poesia)
> *Macunaíma* – 1928 – (história)
> *Ensaio sobre Música Brasileira* – 1928 – (estética e folclore)
> (ANDRADE, 1928: ii).

Na sequência, complementando este rol, as obras sobre as quais o musicólogo estava debruçado reforçam a imagem de uma imersão total nos estudos sobre música, estética, folclore, poesia e prosa.

> Em Preparo:
> *Compêndio de História da Música*
> *Histórias de Belazarte* (contos)
> *Gramatiquinha da fala brasileira*
> *As Melodias do Boi* (folclore)
> *Tempo de Maria* (idílio)
> *João Bobo* (romance)
> (ANDRADE, 1928: ii).

Pela listagem dos trabalhos, avalia-se a intensidade do ritmo de leituras em livros e periódicos, um dos motores dos projetos do polígrafo que, autodidata, busca metodologia de trabalho para estudar as melodias de interesse. Estávamos às vésperas da grande voga da fonografia que mudaria os rumos dos estudos sobre música, bem como a memória das músicas dos diferentes segmentos da população, mas Mário de Andrade ainda não podia contar com música gravada para seus estudos.

A música era tema privilegiado nas atividades de Mário de Andrade, quer como crítico de ópera, na década de 1910, quer como professor particular ou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Mas, no verso da página de rosto do *Ensaio*, a lista não estava completa, porque ali não figuravam as obras que o musicólogo preparara em 1926, como a composição da modinha *Viola quebrada*, o ensaio *Crítica do Gregoriano*, o livro didático *Introdução à estética musical*, o artigo *Cantos de trabalho no Brasil*, publicado na revista *Ariel*, ou *Romance do Veludo* e *Lundu do Escravo*, publicados na *Revista de Antropofagia*. No plano literário, mas certamente já colocando em prática tantos assuntos que serão discutidos no *Ensaio*, Mário de Andrade deixou de elencar o libreto da ópera *Pedro Malazarte*, escrito para a música de Camargo Guarnieri.

Logo, datam da década de 1920 os primeiros estudos encorpados de Mário de Andrade ao analisar a música de grupos sociais tanto da cidade quanto do interior, um exercício musicológico inaugural que envolvia recolher e estudar músicas. Esse exercício balizou também a obra de 1928, o *Ensaio sobre Música Brasileira.*

Onde ele colecionou as primeiras melodias estudadas? Como anotava? Em quais obras localizou melodias registradas por outros estudiosos?

Em meados da década de 1920, quando o intelectual passou a sistematizar seus estudos, ele não tinha como adquirir equipamento para a pesquisa em campo, não estava associado a nenhuma instituição que pudesse custear tarefa de tal porte. Se colhia algumas cantigas anotando de próprio punho, na cidade de São Paulo, ou pedindo para seus colaboradores cantarem para ele repetir ao piano, o método de colheita de cantigas sofre uma transformação importante após os anos de 1926/1928, período da gênese do *Ensaio sobre Música Brasileira*. Eis um dos aspectos que pretendo abordar aqui porque, além de situar no plano biográfico o momento em que o escritor começa a estudar as melodias que coleciona, quero analisar de que forma ele qualifica o que recebe em sua casa pelo correio, pela origem de suas fontes: música folclórica? Música popular? Pelos gêneros das cantigas e melodias? E quais são os atores que fornecem tais recursos para a pesquisa? Músicos de palco? Trabalhadores de vários ofícios? Das cidades? Da zona rural?

Outro aspecto passível de observação resulta do fato de que o processo de trabalho para reunir as cantigas que estuda auxilia a percepção do momento em que, autodidata, Mário de Andrade acolhe modelos de pesquisa de outros autores, como se pode observar na obra de Julien Tiersot (1915). Mas acompanhar essa fase de maturação da pesquisa para o *Ensaio sobre Música Brasileira* é sinônimo de ler a correspondência que trocou com seus colaboradores: o que e como ele pedia que fossem realizadas as coletas? Como as recebia para estudo? O que discutia ou pedia que fosse verificado na fonte? Ou seja, como ele se reportava ao que pretendia colecionar e estudar e os porquês.

Tendo a viagem do Turista Aprendiz de 1928/1929 como limite cronológico, a partir de 1926 o exercício da análise de cantigas e melodias instrumentais se opera em pequenos artigos para revistas de literatura e música, ou numa comunicação para Congresso, como será visto. Nestas situações, os planos das obras se mesclam.

Também cabe esclarecer que neste momento Mário de Andrade ainda não se utiliza de muitos veículos para escrever sobre as músicas brasileiras que estuda, os espaços dos jornais assentam as críticas dos concertos. Ele ainda não publicara nenhum ensaio ou artigo mais longo falando sobre suas análises em torno do cancioneiro do Brasil, nem escrevera nenhuma obra didática. É nas cartas endereçadas aos amigos que encontramos as expressões dessas "campanhas" do musicólogo, razão para transcrever muitos e longos trechos das missivas, pois se trata de matéria inédita.

Antes do emprego da fonografia como ferramenta de fixação das músicas que se pretendia estudar, antes da constituição de coleções de registros de cantos e danças, os pesquisadores tinham na bibliografia impressa e nos "informantes", que lhes traziam essas obras para estudo, suas fontes de trabalho. Como pesquisador da musicologia, Mário de Andrade vive essa transformação entre o registro artesanal dos objetos de estudo e a "mecanicização" dos registros, para usar uma expressão que era comum. Na década de 1940, ao editar um álbum com as músicas anotadas em campo por Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Camargo Guarnieri e Martin Braunwieser, a Discoteca Pública apelidou-o de *Melodias registradas por meios não mecânicos*. Ali houve uma preocupação sistematizadora de apresentação dos conteúdos, uma vez que Oneyda Alvarenga, a organizadora do volume, criou várias maneiras de se pesquisar por meio de índices, e cada coleção vem acompanhada de observações que auxiliam o leitor a compreender o contexto do trabalho de campo.

"Quero, mas é o seguinte"

No caso das melodias e cantos estudados por Mário de Andrade na década de 1920, o exercício para localizar os colaboradores, as obras que encaminharam e, eventualmente, a época em que enviaram tais contribuições para os diversos projetos que ele alimentou ainda não está concluído, mas foi iniciado por Oneyda Alvarenga no momento em que a musicóloga passou a preparar a edição das obras de seu mestre e amigo para a editora Martins: *Música de Feitiçaria* (1963), *Danças Dramáticas do Brasil* (1982), *Os Cocos* (1984) e *As melodias do boi e outras peças* (1987). Ela teve por base a análise de vários dados colhidos nos manuscritos do autor e o planejamento que alinhavara para a edição de sua *Obra Completa* pela editora Martins. Oneyda trabalhou no vasto material de pesquisa que resulta do trabalho de campo realizado durante a viagem de Mário de Andrade ao Norte e Nordeste, nos idos de 1928/1929, mas, como seu princípio editorial contemplava o conjunto da pesquisa legada pelo musicólogo, ela eventualmente publicou trabalhos anteriores à viagem do Turista Aprendiz mesclados aos que resultam das análises do momento subsequente. Ou seja, tanto o ensaio *A literatura dos cocos* quanto *Influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil*, publicados respectivamente n'*Os Cocos* (1984) e n'*As melodias do boi e outras peças* (1987), são anteriores à viagem de 1928/1929, são contemporâneos ao amadurecimento de Mário de Andrade enquanto trabalhava também para o *Ensaio*.

No verso da página de rosto do *Ensaio*, na relação das obras em preparo, as que pertencem ao domínio da música são o *Compêndio de história da música* (1929), trabalho didático para os alunos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, e *As melodias do boi*. A primeira obra foi editada como contrapartida pelo fato de a editora ter aceitado imprimir o *Ensaio*, conforme Mário de Andrade confessa ao amigo Manuel Bandeira (ANDRADE; BANDEIRA, 2000: 400). Já a pesquisa sobre o boi permanece como repositório de dados de leitura de forma quase independente em relação às danças dramáticas colhidas em 1928/1929. Se de início o projeto maior considera ser um dos temas incluídos em *Na Pancada do Ganzá*, com o passar do tempo se torna um plano autônomo de trabalho. E, como se sabe, a *Pancada*, uma enciclopédia de vários volumes que acolheria os estudos sobre a cantoria do Nordeste, foi desmembrada nos volumes preparados por Oneyda Alvarenga. Foge de meu escopo detalhar o tema, mas importa esclarecer que, entre 1926 e 1928, aquela pesquisa, que no título perderá o artigo definido plural, passando a se chamar apenas *Melodias do boi*, era composta, provavelmente, pelas primeiras fichas das leituras bibliográficas e pelas melodias fornecidas pelos amigos Antônio Bento de Araújo Lima e Mário Pedrosa, como será visto em seguida.

Mário de Andrade viajara poucas vezes para fora do estado de São Paulo, à exceção das visitas que fazia aos amigos no Rio de Janeiro. Ainda não realizara pesquisa de campo demoradamente, e o estudo de sua correspondência demonstra que, dentro dos envelopes que chegavam à rua Lopes Chaves, em São Paulo, havia mais do que cartas. Havia partituras! Alguns pesquisadores, ao lerem e anotarem tais missivas, localizaram os empregos que Mário de Andrade fez das contribuições que recebeu pelo correio, deixando indicações precisas sobre em quais escritos ele mencionou ou reproduziu as cantigas e melodias. Nesse sentido, o trabalho de Ana Lúcia Guimarães Richa Lourega de Menezes (2013), estudiosa da correspondência de Mário de Andrade com os poetas de Cataguases (Minas Gerais), que serão mencionados adiante, situa onde o musicólogo publicou as contribuições enviadas pelos jovens amigos. Da mesma maneira, o trabalho de Ana Luísa Dubra Lessa (2012), leitora da correspondência de Ascenso Ferreira e Stella Griz Ferreira, acolhe as cartas trocadas entre os interlocutores, mencionando os títulos das canções e descrevendo certos detalhes de coleta.

O interesse de se buscar os colaboradores de Mário de Andrade por meio das cartas aumenta quando é possível recuperar o diálogo epistolar, porque se torna claro o formato da encomenda do pesquisador. Um bom exemplo é a carta apresentada a seguir, quando, a 7 de abril de 1928, Mário de Andrade conta para Luciano Gallet (ANDRADE, 1928e: 4) como ele faz para transcrever as melodias oferecidas por um amigo comum e conta também os impasses relativos à transcrição. Naquela época, os dois interlocutores discutem a grafia de certas melodias que o compositor pretende analisar e usar para escrever uma obra nova, mas eles têm dúvidas quanto ao que cada um escutou e qual seria a melhor solução a ser adotada para a notação. Destaque-se, em parênteses, que, apesar de ambos já conhecerem o emprego do fonógrafo como auxiliar no estudo da música de tradição oral ou no estudo da música de alguns grupos indígenas – eles já conhecem as pesquisas de E. Roquette Pinto, de 1913, e já ouviram falar dos registros feitos por Koch Grunberg entre 1917 e 1923 – eles se aplicam no exercício da busca de uma escrita precisa dos cantos e melodias que escutam "em campo", ainda que os amigos, oriundos de outras regiões do país, cantassem para eles em São Paulo e no Rio de Janeiro. Além disso e apesar da longa reflexão de Mário de Andrade a respeito da inviabilidade de se capturar as nuances do cantar natural, ele não discutia as limitações intrínsecas às normas da escrita da música ocidental que não alcança recuperar, graficamente, as sutilezas da performance. E outro parêntese se faz necessário para destacar que o segundo colaborador mencionado na carta em epígrafe, Mário Pedrosa, será focalizado novamente adiante.

> Os trabalhos que você fez sobre danças e o sobre o Boi estão ótimos. Absolutamente ótimos. Só por folclorismo mesmo é que tenho muitas dúvidas sobre as complicadíssimas notações rítmicas que você grafou. Isso é muito discutível e tanto mais discutível que estou convencido que não são complicações rítmicas e sim liberdades populares de dicção levando o canto pra um rubato contínuo e sempre variável. Uma prova boa disso está em você grafar complicadamente o que o Antônio Bento canta e grafar com simplicidade rítmica (apesar de riqueza rítmica) as danças populares que escutou no estado do Rio. Eu estive no Norte embora só tenha passado de relance pelo Nordeste. Mas escutei muito paroara cantando, cearense da gema e nordestino puro, pois. Que-dê complicação neles! Nenhuma. É nisso que o músico está prejudicando você. Quer grafar liberdades de dicção e isso leva a complicações que me parecem verdadeiras falseações da realidade que basta que já seja riquíssima, não carece de ser complicada. Você se esquece duma circunstância essencial e primordial: é que não está tomando as cantigas do natural porém de quem as aprendeu e que ainda possui uma musicalidade muito deficiente. Eu nessas coisas sou duma esperteza voltaireana. Quer saber o que fiz? Falando sobre rítmica [e mostrando] eu uma notação que tinha feito, o Antônio Bento me falou: Assim está certo porém o Gallet me executou essa notação de **você muito dura**! Falei pra mim: espera aí que já te pego seu Gallet. Deixei o esquecimento passar sobre a conversa e tempo depois no dia seguinte, os dois no piano, também fiz a mesma coisa com uma das notações complicadas de você, executei ela bem duro. Imediatamente o Antônio Bento não gostou. Está claro, Gallet, tudo executado dessa forma, por mais sutil que seja a notação, não pode dar a realidade. Isso são coisas que só podem ser transmitidas pela tradição oral e atualmente fonográfica. Imagine que Chopin

> tinha de notar os rubatos dele pela notação, como que seria! Mas o rubato especial de Chopin, com todas as mutações que nele causa, a intromissão e deformação dos intérpretes, foi transmitido pela tradição oral, ou pianal, se você quiser. Desconfio muito que já está hoje completamente deturpada. Porém isso é uma fatalidade e não tem importância porque o essencial subsiste e se hoje Chopin aparecesse num concerto e executasse as peças dele desconfio muito que seria vaiado. Não se esqueça que no concurso que fizeram de imitadores de Carlito, o próprio Carlito concorreu e teve não me lembro se quinto ou sétimo lugar! Quanto a melodias propriamente não tenho nada que falar, você corrigiu certo. Porém a culpa não é minha, é do Antônio Bento que reescutando as músicas lá no Nordeste corrigiu, consciente às vezes, outras inconscientemente e que cantava errado. Assim que ele me cantou também percebi logo as mudanças. Está claro que ele não quer concordar comigo que tenha modificado nada porém as melodias todas que tomei foram tomadas com o máximo cuidado, junto com o Mário Pedrosa que também reconhecia que estavam certas e todas repetidas depois de tomadas e aceitas integralmente pelos dois. E inda por cima como ficavam logo décor, cantadas muitíssimas vezes por nós três. Aliás mesmo agora que você pegou o Antônio Bento já bastante musicalizado por mim, você mesmo tenho certeza que concordará comigo que certos sons entoados por ele são a princípio quase indiscerníveis pra nós músicos. Carece tocar no piano, descobrir o som, pra firmá-lo na entoação do cantor.
>
> Bom. Mas mesmo com a restrição que faço a certas soluções rítmicas que você dá pros cantos do Antônio Bento, reconheço que às vezes a coisa melhora bem com a notação de você e adotarei o que julgar assim. E peço mesmo pra você que me mande as notações que fez dos seguintes cocos pra eu confrontar com as minhas e ver qual que acho preferível: *Adonde eu vi nove trubina*, *Da Baia me mandaram*, *Menina me dá teu remo*, *Oh lililiô, boi tungão*, *Baiana, quem foi que te disse*, *Ai eu comprei uma terra*, *Menina teu pai não qué*, *No pé da serra*, *Balão, Mané Mirá*, *Meu pai Cajuê*. E também quero saber se o coco *Boa noite, boa noite, boa noite lhe dê Deus* você não notou em compasso de cinco-por-quatro como eu. Se não foi em que ritmo então notou isso? Notei isso em quinário com acentuação no primeiro e terceiro tempos (ANDRADE, 1928e: 3).

A longa transcrição da carta justifica-se, entre outros motivos, pela possibilidade de se acompanhar os pontos nevrálgicos da transcrição de uma cantiga, no entender de Mário de Andrade. Sua preocupação fica explicitada logo no início. Ele voltará ao Nordeste, agora em longa permanência, para registrar à mão centenas de melodias. Mas o curioso, como será visto, é que, mesmo vivenciando a dificuldade de trazer para o papel o complexo cantar dos colaboradores, no momento em que ele está recolhendo as contribuições de seus interlocutores, ele aceita todos os exemplos que lhe são enviados sem controlar com rigor as origens das anotações. Assim, como escreve para Luciano Gallet, Mário de Andrade escreve para muitas pessoas durante a fase de coleta de melodias para figurarem em seu trabalho – ou seja, entre meados de 1926 e setembro de 1928 – e também foi pródigo ao narrar para seus amigos os percalços da vida de musicólogo. Há cinco projetos em pauta, embora ele não fale a respeito de todos para as mesmas

pessoas: o *Ensaio sobre Música Brasileira* (que inicialmente se chamava *Bucólica sobre a Música Brasileira* e começa a ser projetado em setembro de 1926); *Cantos de trabalho no Brasil*, escrito para a revista *Ariel* e editado em dezembro de 1926; dois artigos para a *Revista de Antropofagia* – *O Romance do Veludo* e *Lundu do Escravo*, editados em números subsequentes nos meses de agosto e setembro de 1928 – e *Influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil* (que por certo tempo foi chamado de *Elementos Melódicos Nacionais* e foi publicado em versão reduzida pelo autor em *Música, doce Música*). Esse último, preparado como uma memória para ser enviada ao Congresso Popular de Praga, possui algumas cantigas comuns ao *Ensaio sobre Música Brasileira*, e Oneyda Alvarenga localizou a permanência das melodias nos dois trabalhos ao preparar a edição de *As melodias do boi e outras peças* (1987), conforme também já foi mencionado. Há um sexto projeto segredado em carta para Luciano Gallet do qual pouco se sabe até o presente, um livro sobre cantos e danças populares do Nordeste que Mário de Andrade teria planejado no regresso da viagem de 1927, quando conheceu pessoalmente Luís da Câmara Cascudo, anterior, portanto, à edição do *Ensaio sobre Música Brasileira*, mas contemporâneo à memória escrita para o Congresso de Praga.

Mário de Andrade discutia com Luciano Gallet as formas de se grafar certas melodias. Tinha dúvidas sobre o que estudar para enviar ao evento internacional e confessa não saber o que destinar para cada âmbito de análise:

> Enfim não sei bem como farei porém mesmo as melodias citadas nesse trabalho exclusivamente crítico, entrarão também no trabalho expositivo que juntarei ao *Ensaio sobre Música Brasileira* que pretendo sairá por novembro ou início de dezembro, se Deus quiser. Nesse *Ensaio* darei todas as melodias que já tenho coligidas menos as em que estou em dúvida sobre a rítmica. Essas que são todas das dadas pelo Antônio Bento sairão num volume separado sobre Cantos e Danças populares do Nordeste que publicarei talvez até sobre patrocínio do Governo do Rio Grande do Norte assim que vier da minha viagem por março do ano que vem. O *Ensaio* é necessário que saia antes pra eu mostrar a seriedade dos meus trabalhos nesse sentido pro Governo de lá [...] (ANDRADE, 1928f: 2).

Porém, mais do que entender a geografia de origem de cada tema que ele estuda, aqui se faz pertinente saber como e o que ele solicita aos amigos, quais os tipos de peças pretende estudar e onde ele acredita que elas estejam.

Cantos de trabalho no Brasil

Em dezembro de 1926, a revista *Ariel* publica artigo de Mário de Andrade, onde ele transcreve e analisa cinco cantigas de várias partes do país usadas para organizar a rotina do trabalho: uma cantiga de engenho, oferecida pelo amigo Antônio Bento de Araújo Lima, do Rio Grande do Norte; um canto de pedreiros, do Rio de Janeiro, comunicado pela amiga e cantora Germana Bittencourt, cantiga que também será incluída em *Música Socializada*, do *Ensaio sobre Música Brasileira*. Para poder ilustrar o trabalho com um canto de remadores, o pesquisador recorre à cantiga colhida por Spix e Martius no rio Negro (SPIX; MARTIUS, 1823: xv), em expedição do século XIX. Aquele canto que Mário de Andrade chama curiosamente de *Grito de vaqueiro*, ou seja, um aboio, é descrito com o auxílio de um amigo, Ascenso Ferreira.

E, para concluir, apresenta um pregão anotado por ele mesmo em São Paulo, o que ele chamou de *Improviso do Pasteleiro*, colaborador que deve ter sido entrevistado, pois o autor afirma que a esposa era a cozinheira e originária da Bahia.

Mas o final do artigo testemunha o empenho quase dramático do estudioso devotado ao trabalho de coleta de material:

> Só vendo com que dificuldade tenho conseguido registrar essas coisas. Ninguém se incomoda, ninguém deu atenção pro que escutou, ninguém se apressa em me dar o que possui e pouco ou nada posso fazer nesta aridez de cidade civilizada. Carecia que estes brasileiros fossem mais camaradas. Me mandassem ou publicassem por si os cantos-de-trabalho nacionais que conhecem. Tudo isso é ouro-de-lei, ouro bruto certas feitas porém sempre ouro (ANDRADE, 1926: 16).

Na época em que escreveu esse primeiro artigo analisando as cinco cantigas, o poeta Ascenso Ferreira, morador no Recife, enviara várias melodias para São Paulo. No diálogo epistolar, Mário de Andrade confessa ao amigo, a 2 de novembro de 1926, estudar música brasileira todos os dias contando planejar um livro. Reconhecido, menciona o apoio que recebia de Antônio Bento de Araújo Lima e de Luís da Câmara Cascudo. Estudiosa desse diálogo epistolar, Lessa (2012: 93) esclarece em nota:

> O interesse de Mário por aboios ressurgiu em carta de Antônio Bento de Araújo Lima: "Sim Mário ouvi uns aboios de engenho lindíssimos. São cantigas de trabalho dos nossos antigos engenhos tangidos por [ilegível]. Eu quero crer que sejam os cantos mais bonitos e mais importantes da nossa música popular. São difíceis de cantar como o diabo. Só você mesmo vindo aqui e ouvindo (carta de 15/11/1927, escrita do Engenho Bom Jardim) (LESSA, 2012: 37).

Mas, a 7 de fevereiro de 1927, a autocrítica de Mário de Andrade, ao contar para Ascenso Ferreira o texto escrito para *Ariel*, aponta para a ciência de que não podia se pautar apenas no que recebia pelo correio ou encontrava em livros. Aquele se tratava de "artiguete" adaptado ao público da revista.

> Por enquanto aliás é só colher elementos porque o livro carece de raciocínio e não pode sair tão já. Primeiro terei de ir por aí não tanto pra escrever melodias como pra ver como se canta e outras observações. As melodias vêm vindo graças a Deus e gente como você é das que mais me têm ajudado. Creio que vai sair coisa que presta e bem útil se Deus quiser [...] (LESSA, 2012: 67).

Poucos meses após, Mário de Andrade conhecerá Ascenso Ferreira e terá oportunidade de observar "como se canta" durante a viagem ao Norte e Nordeste de 1927.

"Caia em cima do sujeito": as melodias enviadas de Minas Gerais

No início de 1927, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade já se correspondiam e trocavam impressões sobre seus respectivos trabalhos com muita camaradagem. Após o casamento com Dolores, o poeta mineiro morara algum tempo em Itabira, mas há pouco voltou para Belo Horizonte, para onde Mário de Andrade escreve solicitando apoio para que reunisse material de interesse para seu novo projeto, *Elementos melódicos nacionais*, o embrião do *Ensaio*, publicado em 1928.

> Ora o que eu quero é isto: que você procure interessar os músicos ou simples tocadores pelo meu trabalho, fazendo que escrevam as melodias, com *alguma* letra só. Só as melodias, sem acompanhamento. É portanto fácil porque com acompanhamento o pessoal pode ficar envergonhado com medo de errar harmonia. Quero músicos populares daí. Chefes de banda-de-música, tocadores de instrumentos mais ou menos nacionais (violão, cavaquinho, sanfona), professores de piano, tudo serve, todos os que você conhecer. Melodias populares modernas e tradicionais. E que não se importem que as músicas sejam bonitas ou feias. Isso não tem a mínima importância pro caso. E também trate de saber por perguntas com gente antiga daí, se não conhecem cantos-de-trabalho nosso. De negros como de mestiços, é indiferente. Não se cantava na mineração do ouro? Enfim tudo isso não tem pressa nenhuma. Quero apenas que você fique sempre prevenido e sempre que topar alguém que de qualquer forma possa ser útil caia em cima do sujeito, tire os esclarecimentos e vá me mandando. Esclarecimentos e músicas (ANDRADE, M.; ANDRADE, C., 2002: 279-280).

Ao preparar a edição das cartas que recebeu de Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade apenas esclarece, em nota, que nada contribuiu para o trabalho de Mário de Andrade. No ano seguinte, um grupo de poetas de Minas Gerais, da cidade de Cataguases, recebe encomenda semelhante, e os resultados são destinados sobretudo à pesquisa para outro texto, o primeiro de 1928, uma Memória a ser enviada para um congresso internacional a ser realizado na cidade de Praga, antiga Tchecoslováquia. Ou seja, a pesquisa para o texto que se converteria no *Ensaio sobre Música Brasileira* fica paralisada, e o estudioso passa a trabalhar para a Memória.

A 2 de junho de 1928, graças a uma carta enviada a Manuel Bandeira, recupera-se, de forma sintética, esse segundo projeto, que passa de "[...] uma exposição de elementos nossos, com mais de 100 melodias inéditas [...]", para um trabalho dedicado à *Influência portuguesa na música popular brasileira* [...]. Com a imersão na pesquisa e a fonte de pesquisa que se multiplica na consulta a sua biblioteca, Mário de Andrade percebe que o ensaio, em volume de dados, "dava um livro". O foco da pesquisa é então redimensionado e, ao invés de abordar a "música popular brasileira" volta-se para a *Influência portuguesa na roda infantil brasileira* (ANDRADE; BANDEIRA, 2000: 390). Enquanto essa última versão foi incluída pelo autor quando da primeira edição de *Música, doce Música*, a versão completa – *Influência portuguesa na música popular brasileira* – foi incluída postumamente por Oneyda Alvarenga n'*As melodias do boi e outras peças* (1987).

A existência das duas versões díspares no comprimento se deve ao fato de tanto Mário de Andrade quanto Luciano Gallet não conhecerem as normas do Congresso, que solicitavam o envio de textos curtos, tendo em vista a publicação em Anais. Logo, a 25 de fevereiro de 1928, em período durante o qual ainda não separa com segurança o que será destinado ao *Ensaio*

sobre Música Brasileira, escrevendo para o poeta Rosário Fusco, são flagrados dois aspectos de ordem metodológica na pesquisa do musicólogo: alcançar melhor representatividade de todas as partes do país em seu estudo e manter as peças analisadas apenas com a melodia principal, sem a parte eventual do acompanhamento instrumental (harmonização). As cartas enviadas para Fusco são exemplares:

> [...] Quero, mas é o seguinte. Vocês dois, Ascanio [Lopes] e Você, falam em **aboios** que escutaram por aí. Por acaso vocês se lembram das notas desses aboios? Peçam pro músico do grupo registrá-los, sem compasso (em geral esses gritos têm compasso), tomando a semínima por unidade de batida e marcando os acentos com o sinal ^. URGENTEMENTE. E também se vocês souberem alguma modinha, alguma toada, algum desafio, registrem isso e me mandem. URGENTEMENTE. Fui convidado pra apresentar trabalho musical folclórico na Exposição Internacional de Arte Popular de Praga este ano. Vou enviar um trabalho útil de registração de melodias populares brasileiras creio que "Cinqüenta elementos melódicos do Brasil", com comentários e introdução. **Coisa urgente**, não esqueçam. De Minas só tenho uma cantiga inédita. Quero mais e se vier de vocês boto no livro. Mas tenho urgência. **Registrem só a melodia** sem harmonização.
> Me escreva qualquer coisa logo sobre isto. Se é possível ou não mandar, porque irei me guiando por isso e ficarei na espera (MENEZES, 2013: 141).

Rosário Fusco se esforça para enviar documentos para o trabalho do amigo paulista – as peças enviadas serão mencionadas adiante –, mas o faz através de um músico que ele escolhe entre os demais de Cataguases: Pierre Teotônio da Silva. A seleção de obras é bastante variada porque ele conseguiu peças para sanfona, toadas e aboios (MENEZES, 2013: 142-143). Em São Paulo, as melodias recebidas agradaram ao musicólogo, que, cioso do trabalho, solicitou detalhamento em carta datada de 9 de março de 1928:

> [...] Mande estas explicações: *Danç[a do] caroço* (magnífica) é só instrumental ou cantada? Se for cantada mande os versos. E o mesmo do *Jabirá*, do *Cará* e do *Sô Mané Joaquim*. Se não souber todos os versos não faz mal. Mande pelo menos uma quadra pra encher as citações. Agradeça também pro Pierre. [...] Não esqueça os aboios e também você prometeu uma berceuse (acalanto) que não veio.
> Sinceramente: gostei muito da contribuição. A nossa cooperação musical folclórica de S Paulo e Minas é quase que absolutamente a mesma. O caráter da música "caipira" é um só. O Nordeste é mais rico como variedade e boniteza. Mas em folclore boniteza não entra em consideração. E duma coisa simples (o canto popular nunca é feio. Quando não é bonito, é simples) um músico pode fazer uma obra prima. Mas a *Dança do caroço* é absolutamente deliciosa. Que monotonia de cocor[ar]. Não?
> E cantigas-de-trabalho, cantigas de remeiros pra remar, de mineiros, de pedreiros, pregões de vendedores ambulantes, toadas de carregadores de pianos, cantigas infantis de roda ou não, desafios, não se esqueça que tudo serve. Tudo é elemento de estudo e merece fixação.

> Insisto porque percebo em vocês aí em Cataguases esta mesma força sadia de trabalho, de Ação eficiente que eu tenho. Você nem imagina que poder de cartas tenho escrito pedindo melodias. Porém ninguém não se importa! Vamos a ver se agora aparecendo os frutos, vou ser mais marupiara! (MENEZES, 2013: 144).

Duas semanas após, a 23 de março, conta para o mesmo poeta amigo que a vida literária estava aguardando que a pesquisa musical desse passagem, pois ele ainda não recebera outras melodias que Rosário enviaria "e mais algumas que estou esperando deste país. Classifico e entram" (MENEZES, 2013: 152). Se pela datação da carta a destinação das melodias poderia servir aos dois projetos, tanto o *Ensaio sobre música brasileira* quanto *Influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil*, pelos títulos das melodias, sabemos hoje que elas foram acolhidas no primeiro texto. Mas o que importa aqui é a expressão "Classifico", operação de reconhecimento de documentos ao serem organizados para finalidades diversas segundo alguns padrões determinados ao acaso, ou melhor, a partir de princípios que não são necessariamente claros ou rígidos. Eles se destinam à segunda parte do *Ensaio*, onde importa sobretudo agrupar as melodias em gêneros musicais destinados a certos grupos sociais ou categorias. Retomarei este aspecto.

Meses após, a 25 de junho de 1928 (MENEZES, 2013: 178), Mário de Andrade retomará o assunto das cantigas enviadas de Cataguases para solicitar o nome completo de Pierre, pois quer registrá-lo nos agradecimentos do *Ensaio sobre Música Brasileira*, cantigas acolhidas na seção *Música Socializada*, item Danças, *Jabirá*, *Dança do Caroço, Cará* e na seção *Música Individual*, toadas, *Zé Pum*, *Sô Mané Joaquim*. As demais peças, não utilizadas na obra de 1928, Menezes (2013: 430) localizou como tendo sido alocadas em outros trabalhos do musicólogo que fogem ao meu objeto aqui enfocado.

Revista de Antropofagia

Na *Revista de Antropofagia*, Mário de Andrade publica dois pequenos ensaios, em números sucessivos do periódico, e ambos descrevendo e analisando cantigas colhidas por ele mesmo. A abertura do primeiro traz uma declaração curiosa, logo na primeira frase: "Não sou folclorista não". Uma dupla negativa de um autor que se considera "múltiplo" como observador dos assuntos que lhe interessam diz afirmar seus "direitos de liberdade", mesmo estudando documentos folclóricos. Segundo Telê Porto Ancona Lopez (1972: 83), a definição mostra que ele "desdenha o apoio científico de maior envergadura antropológica, [...] por essa época sua vinculação com o Folclore fica na área de pesquisa de nacionalismo estético [...]". Mas na *Revista* não se encontra a discussão sobre músicas populares ou folclóricas, ele analisa peça que colheu em Araraquara, "cantada por moças", sem especificar nada sobre as condições da coleta. Pelas informações obtidas, ele supõe que quem a cantava era um palhaço conhecido como Veludo, inspiração para o título da matéria do mês de agosto, *Romance do Veludo*. Trata-se provavelmente do mesmo cantador que já no Império cantava um lundu, aquele que será analisado no número seguinte da *Revista*.

Na sequência, o tratamento da cantiga obedece a uma disposição recorrente em outras análises de cantigas esparsas. Mário de Andrade primeiramente discorre a respeito dos versos, procurando aproximar os procedimentos de escrita de outros poemas cantados em tempos e terras distantes. Aqui, ele entende que um refrão afro-brasileiro muito divulgado tenha se ajuntado a um texto tradicional português, mesmo que deformado, em procedimento que remonta à Idade Média e encontra similitude na Escandinávia, Bretanha, Itália, França e Catalunha.

Na parcela musical de sua análise, Mário de Andrade também não mede esforços ao discutir as relações intervalares e os esquemas rítmicos em repertório que vai de E. Lalo até os **spirituals** e obras de **jazz**. Conclusão: "O Romance do Veludo é um documento curioso da nossa mixórdia étnica" (ANDRADE, 1928d: 6).

No número seguinte da revista, o de setembro, o *Lundu do Escravo* tem por mote o fato de ter uma variante do refrão em comum com o Romance. O lundu, porém, consta do livro de Alexina Magalhães Pinto ([1911]: 82), embora se entenda que ele localizou o mesmo refrão nas cidades de São Paulo, Araraquara e Tietê, sendo que em Araraquara e na capital contou com duas colaborações. Dentre todos os que lhe forneceram informações, o musicólogo só identifica um deles, um "praceano" que, menino em 1876, frequentava um circo onde o palhaço Antoninho Correia, branco, se pintava de preto.

Mário de Andrade apresenta o lundu reunindo e ordenando as partes colhidas nas fontes discriminadas num exercício de recuperar a narrativa do escravo que conta sobre sua vida, operando de forma semelhante à que avalia da prática das músicas quando afirma:

> A reunião de documentos musicais distintos é muito comum no populário brasileiro. [...] Exemplo típico desse engrandecimento foi no Nordeste (Silvio Romero) a mania de finalizar qualquer chegança ou reisado com a representação do Bumba-meu-boi, embora discrepando do assunto anterior (ANDRADE, 1928d: 6).

Ele parte dessa conclusão para conduzir o tema que desenvolve no *Ensaio sobre Música Brasileira*, qual seja, a tendência brasileira da suíte reunindo danças e peças contrastantes, aparentemente isoladas. Só a partir desse momento discutirá as características do lundu, objeto do artigo escrito para a *Revista de Antropofagia*.

Os colaboradores de Mário de Andrade no *Ensaio sobre Música Brasileira*

Como foi dito, entre 1926 e 1928 Mário de Andrade pediu a muitos amigos que enviassem melodias que direcionou ora para o artigo *Cantos de trabalho no Brasil* (1926), ora para *Influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil* (1962, 1987), ora para o *Ensaio sobre Música Brasileira* (1928). Nesse último, ele assegurou os agradecimentos para aqueles que atenderam aos seus chamados, enviando canções de suas cercanias na "Nota Final" do livro, arrolando os nomes sem, contudo, indicar quais os títulos das peças que enviaram: Germana Bitencourt, Antônio Bento de Araújo Lima, Ascenso Ferreira, José Américo de Almeida, Lionel Silva, Mário Pedrosa, Rosário Fusco, Pierre Silva, Benedito Dutra Teixeira, Rui Cirne Lima, Fabiano Lozano, Aída de Almeida, João Cibella, Mário Amaral e João do Norte. Curiosamente, o nome de dona Maria Luísa de Almeida Leite Moraes de Andrade, mãe do autor e que lhe cantara duas das 122 melodias acolhidas na obra, *Soldado da guerra do Paraguai* e *Nas horas mortas da noite*, não consta da relação de colaboradores. Aliás, outros nomes não figuram na lista de agradecimentos. Nem todas as melodias podem ser identificadas hoje pela procedência porque em certas localidades o escritor possuía mais de um colaborador.

Entre as cantigas sem identificação de colheita, *Canto de Xangô*, alocado por Mário de Andrade como um canto religioso, na seção *Música Socializada*, talvez tenha sido ofertado por Geraldo Barroso do Amaral, "Dodô", amigo de Manuel Bandeira e de Jaime Ovalle, morador no Rio de Janeiro. O nome dele foi identificado por Marcos A. de Moraes, ao preparar a correspondência

de Mário de Andrade e Bandeira (2000: 299), e a menção à cantiga vem da carta do musicólogo paulista para Luciano Gallet, de 18 de abril de 1928, anteriormente mencionada.

Obedecendo a ordem dos parceiros citados, temos:

De Germana Bittencourt, cantora que incluiu algumas das canções encaminhadas a Mário de Andrade em seu repertório, o *Ensaio* traz *Pedreiros* (na seção *Música Socializada*, item Cantos de Trabalho) e *Prenda minha* (seção *Música Socializada*, item Toadas). Em relação à essa última peça, ocorre uma revisão crítica da parte do autor, que, em certo momento, posterior à publicação da obra, demonstra rigor excessivo nos critérios de anotação da amiga. Explica-se.

Ao preparar a edição do *Ensaio sobre Música Brasileira* para a editora Martins, publicada em 1972, Oneyda Alvarenga obedeceu a disposição da vontade do autor agrupando no mesmo volume o ensaio *A música e a canção populares no Brasil* (ANDRADE: 1972). Na "Explicação", a musicóloga informa ter localizado, junto a esse segundo trabalho, nota do escritor que sintetiza os propósitos do texto de 1928:

> Estuda [o *Ensaio sobre Música Brasileira*] algumas das constâncias e tendências rítmicas, tonais, harmônicas, melódicas e formais da música popular cantada do Brasil. Tem um repositório de 122 melodias populares, de que um numeroso grupo foi colhido diretamente da boca dos cantadores. As outras foram colhidas de pessoas cultas, mas de garantida autenticidade e bom conhecimento de canto popular. Só o documento "Prenda minha" é ritmicamente falso, e está ritmicamente certo na harmonização que dessa toada fez Ernani Braga (*Prenda Minha*, ed Ricordi) (ANDRADE, 1972: 7).

Curiosamente, o escritor nada menciona em relação à outra cantiga ofertada por Germana Bittencourt, um pregão de vendedor de sorvete, alocada por Oneyda Alvarenga n'*As melodias do Boi* (ANDRADE, 1987: 246), peça para a qual o musicólogo oferece uma variante por ele colhida na cidade de São Paulo.

Como também foi visto, em 1926, mesmo antes da primeira viagem ao Norte e Nordeste, Mário de Andrade entabula conversa de camaradagem com Ascenso Ferreira, casado com Stela Griz, casal que conhecerá pessoalmente no regresso da viagem de 1927, ao aportar na Paraíba. Eles possuem um amigo em comum, Antônio Bento de Araújo Lima, nascido na Paraíba e criado no Rio Grande do Norte. Foi Ascenso Ferreira que enviou, por exemplo, a melodia do canto do Lampião (ANDRADE, 1972: 115), considerada "interessantíssima sobretudo por conter uma sétima abaixada, coisa característica nossa e talvez mesmo, único caráter absolutamente nacional da nossa melódica" (LESSA, 2012: 36).

Do amigo Ascenso Ferreira, pode-se acompanhar, pela carta de 6 de dezembro de 1926, quais outras melodias enviadas foram alocadas na segunda parte do *Ensaio sobre Música Brasileira*: na seção *Música Socializada*, item Cantos de Trabalho: *Cana-Fita*, *Ai! Baiana*; no item Danças Dramáticas, *Samba do Matuto*; no item Cocos, É *Lamp, é Lamp, é Lampa*, *Mulher Rendeira*; na seção *Música Individual*, item Martelos, Desafios, Chulas, *Esperança* e *Desafio a Manué do Riachão*. Mas o mais provável é que tenha sido ele o encarregado de localizar, fazer grafar e enviar também: *Ou-lê-lê-lê* (*Música Socializada*, item Danças Dramáticas); *Mulher não vá*, *Mariá* (*Música Socializada*, item Cocos). Ferreira teria oferecido grande variedade de obras, pois Mário de Andrade estudou-as distribuindo-as entre outros ensaios, como sete delas n'*As*

melodias do boi[2] (ANDRADE, 1987), além de *Danças Dramáticas do Brasil* (1982) e de *Música de feitiçaria* (1963).

Antônio Bento de Araújo Lima, já se sabe, está entre os amigos que mais contribuíram para esta fase da pesquisa de Mário de Andrade. As contribuições dele semeiam toda a segunda parte do *Ensaio*, pois pode-se atribuir a ele o envio de *Despedida* (*Música Socializada*, item Danças Dramáticas); na mesma seção, em Cocos, *Capim da Lagoa*, *Maria Mulé*, *Nunca mais eu vi*, *Balão, Mané Virá*, *Pá-pá-pá*, *Coco do Aeroplano Jaú*, *Coco do Engenho Novo*, *Boa Noite*, *Olê Lioné*, *Rochedo, Sinhá*, *Onde vais, Helena*, *Vapor de seu Tertulino*, *Eu vou, você não vai*. Foi de Antônio Bento que o poeta também escutou o coco *O Vapor de seu Tertulino*, conforme a confissão que abre o ensaio *A literatura dos Cocos* (ANDRADE, 1984: 345-368), canção que estruturou os versos do *Coco do Major*, publicado em *Clan do Jaboti* (2014). Da mesma forma, foi ele o provável colaborador a cantar [*Assovia esse coco*], na seção *Música Individual*, item Coros de Cocos e, certamente, as toadas *Canto Antigo*, *Menina teu pai não quer*, *Pae Cajuê*, *Não há home cumo o reis*[3].

José Américo de Almeida, amigo de Antônio Bento de Araújo Lima e que receberia Mário de Andrade na Paraíba, em 1929, foi o colaborador que enviou os cocos que estão na seção *Música Socializada*, item Danças Dramáticas, *Nau Catarineta*. Apesar de não nomeadas no *Ensaio*, as informações prestadas constam das cartas trocadas entre 15 de abril e 24 de julho de 1928, conforme se lê no acervo do escritor de São Paulo.

De Lionel Silva Febo, o musicólogo publicou, em *Música Individual*, item Pregões, *O Cego*, peça que o musicólogo admirava enormemente.

Mário Pedrosa figura entre os colaboradores do musicólogo, apesar de não ser possível precisar quais cantigas foram por ele oferecidas. Assim como Antônio Bento de Araújo Lima, Pedrosa morou certo tempo em São Paulo e sabia do interesse do crítico paulista pelas cantorias do Norte e do Nordeste. No único registro sonoro que se conhece de Mário de Andrade cantando, hoje no acervo do Archives for Traditional Music, da Universidade de Indiana, Pedrosa é o entrevistador do grupo, aquele que provavelmente fez a mediação entre nosso estudioso e Lorenzo Dow Turner, o linguista norte-americano que visita a Bahia e o Rio de Janeiro em 1940. No entanto, Oneyda Alvarenga indicou Mário Pedrosa como o colaborador que teria cantado as peças que Mário de Andrade separou para seus estudos sobre *As melodias do boi* (ANDRADE, 1987: 80, 141, 201).

Da região de Piracicaba, chega a contribuição de Benedito Dutra Teixeira e de Sebastião Ortiz Camargo, este último conhecido como Nitinho Pintor [*Home casado num pode*], Toada classificada como *Música Individual*. Esta mesma melodia Mário de Andrade reproduzira no último número de *Ariel* por ele editada, em outubro de 1924 (ANDRADE, 1924: 492). Mas a colaboração de Benedito Dutra Teixeira é mais extensa. Ao analisar um conjunto de melodias originárias de Cananeia, estudadas por Mário de Andrade para *As melodias do boi e outras peças* (ANDRADE, 1987: 320), Oneyda Alvarenga levantou a hipótese de que tanto aquele conjunto quanto o que está representado por fandangos tenham sido fornecidos por este mesmo colaborador. São elas: *Padre Francisco*, *Algodão*, *De Manhã*, *Dois Fandangos da Madrugada*, *Que moça bonita*, *Vamo dança*, *Não canto por cantá*, *Tenho um vestido*.

Também do primeiro semestre de 1928 são as melodias colhidas por Rui Cirne Lima, do Rio Grande do Sul, como as que chegaram na carta de 18 de maio de 1928: na seção

[2] Oneyda Alvarenga, responsável pela preparação dos originais para a edição, indicou as seguintes melodias como tendo sido ofertadas por Ferreira: p. 53, n. 3; p. 55, n. 6; p. 83, n. 30; p. 195, n. 129; p. 217, n. 155; p. 235, n. 176; p. 289-290, n. 232 e 233.

[3] Segundo Oneyda Alvarenga, Araújo Lima ofereceu ainda outras canções para Mário de Andrade, como as que a musicóloga publicou n'*As Melodias do Boi e outras peças* (1987).

Música Socializada, item Cantos de Trabalho, *Ronda*, item Danças, *Vacariana*, e no item Canto Religioso, *Terço*; na seção *Música Individual*, item Toadas, *Toada do Chico Sorro*, *Toada do Lauro Louro* e *Toada do Oneron*. Segundo Oneyda Alvarenga, Cirne Lima, por sua vez, talvez tenha contado com a colaboração de Armando Amorim de Albuquerque para anotar as melodias, ao menos as que foram publicadas n'*As melodias do boi e outras peças* (ANDRADE, 1987: 35, 110).

Do interior de São Paulo, Piracicaba, veio a toada *Para te amar*, na seção *Música Individual*, fornecida pelo maestro de coro e arranjador Fabiano Lozano.

Sempre obedecendo a ordem dos nomes citados por Mário de Andrade nos agradecimentos do final do *Ensaio*, há três deles aos quais ainda não foi possível associar melodias ofertadas: Aída de Almeida, João Cibella e João do Norte. O primeiro trata-se provavelmente da esposa de José Américo de Almeida, acima mencionado, mas não temos dados suficientes se foram dois envios de melodias separados, se apenas um deles colheu etc.

Já Mário Amaral, apesar de ter ofertado apenas uma melodia, *Saudosa*, valsa que está na seção *Música Socializada*, importa para nos aproximarmos do pesquisador de campo e das maneiras pelas quais ele conseguiu reunir as 122 melodias que analisou. No corpo da segunda parte do livro, ao narrar a origem da peça, ele explica:

> Esta valsa em duas partes foi Mário Amaral que fez. Era músico a valer. Não estudou nada ou quase nada e por essa felicidade conservava um cunho forte de Brasil dentro de si. Ficou hético trocou o violino prejudicial pelo violão e morreu moço. No violão chegou a possuir um toque virtuosístico. Só executava composições dele mesmo e eram muitas. Dentre tarantelas, prelúdios, peças-características etc. só se destacavam mesmo pela originalidade e espontaneidade as peças brasileiras, maxixes, tangos, valsas. Não ficou nada escrito dele, com exceção desta "Saudosa" valsa lenta de boa tempera brasileira, melosa e seresteira como o quê, que ele escreveu por minha insistência e me deu (ANDRADE, 1972: 93).

De dona Maria Luiza Leite de Moraes, mãe de Mário de Andrade, foi visto, são reproduzidas a modinha *Nas horas mortas da noite*, na seção *Música Individual*, e *Soldado da guerra do Paraguai*, na seção *Músicas Militares*. O próprio musicólogo coletou algumas obras analisadas no *Ensaio*, como Lá vem seu Juca, em Araraquara, conforme informação de Oneyda Alvarenga ao editar *As Melodias do boi e outra peças* (ANDRADE, 1987: 179, 328), o *Tanguinho do clarinetista*, a *Chula da cachaça*, o *Refrão do Mutum* (na seção *Música Individual*), além de *Estela* e *Faz hoje um ano*. De uma de suas alunas pernambucanas, ele teria ouvido *Meu barco é veleiro* (na seção *Música Individual*).

Há, no entanto, um informante que não logrei localizar, Germano Borba, mencionado por Mário de Andrade na parte dedicada à "Melodia", pois é o autor de *Quando os meus olhos não se abrirem mais*.

Conclusões

Em dezembro de 1926, ao analisar as cantigas de trabalho para os leitores de *Ariel*, Mário de Andrade desabafou confessando a dificuldade para encontrar músicas de interesse na "aridez da cidade civilizada" que era São Paulo. De fato, uma vez que o processo de migração interna, dentro do Brasil, ainda não tinha acelerado, como se observa a partir da década de 1930, até uma cantiga ouvida de um homem proveniente da Bahia causava surpresa. Assim,

para alcançar alguma variedade na origem das músicas que pretendia estudar, Mário sugeria aos amigos buscarem de tudo, ele não lograva dizer o que não teria aplicação em sua pesquisa. Como escreveu para Rosário Fusco a 23 de março de 1928, em folclore – destaque-se o emprego do vocábulo –, "[...] boniteza não entra em consideração [...] o canto popular nunca é feio". E embora ainda não ampliasse o assunto, avançava afirmar que a "[...] cooperação musical folclórica de São Paulo e Minas Gerais é quase que absolutamente a mesma. O caráter da música 'caipira' é um só". Já o Nordeste ele considerava como sendo mais rico "como variedade e boniteza". Em meio aos muitos projetos de pesquisa do primeiro semestre daquele ano, a contribuição de todos era importante, e o que chegava de Cataguases, por exemplo, tinha destino certo: "[...]. Classifico [as melodias] e entram". Valia tudo: aboios, modinha, toada e desafio, para me reportar à correspondência com o poeta mineiro.

Para tanto, o estudioso qualificava suas fontes como sendo músicos populares que supostamente seriam os chefes de bandas, músicos que tocavam violão, cavaquinho e sanfona, e sugeria ainda que se escutasse os professores de piano. Afoito para conseguir o material de trabalho, entendendo que Drummond seria elo importante para alcançar muitas cantigas, aconselhou ao jovem poeta "cair em cima" de um potencial colaborador, evocando o trecho do *Ensaio sobre Música Brasileira* transcrito acima, onde o escritor explicou como conseguira a valsa cantada pelo violonista Mário Amaral, escrita por "insistência" dele (ANDRADE: 1972, 93-94).

Pelas cartas daquele período, não logrei localizar discussões conceituais em torno de expressões como música popular, urbana ou folclórica, "Melodias populares modernas e tradicionais", mas aparentemente o que ele entendia por folclorismo era o detalhe, a minúcia, como foi observado na carta para Luciano Gallet datada de 7 de abril de 1928 (ANDRADE, 1928a: 4), conflitando com Laplantine, como foi visto, para quem o cuidado no detalhe é comum à escrita etnográfica e à descrição literária.

Aliás, entre as expressões musicais que ele empregou, chama a atenção também quando, na mesma carta mencionada acima, ele afirmou ter "musicalizado" Antônio Bento de Araújo Lima, seu companheiro de cantoria nos idos em que o amigo do Rio Grande do Norte cantava cocos para que ele anotasse. A palavra foi empregada na carta de 7 de abril de 1928, aparentemente com um dos sentidos que se pode interpretar do termo alcunhado por Christopher Small (1998), "musicking", e sem tradução direta para o português. No trecho da carta reproduzido atrás, entende-se que Araújo Lima alcançava esse estado, "musicalizado", após repetir muitas vezes as cantigas, não tanto pelo ato de repetir, mas de cantar, ensinar, repetir e cantar junto.

Naquele momento, ou seja, após as primeiras análises de cantigas colhidas espontaneamente, ao contrário das que encontrava em alguns poucos livros, após os primeiros ensaios publicados, após os primeiros exercícios de colheita de melodias na viagem ao Norte, em 1927, Mário de Andrade se organizou para a grande viagem de pesquisa de campo, como se percebe ao tecer promessas e planos com Ascenso Ferreira. Mas antes os exercícios para grafar aqueles cantos são imprescindíveis na discussão com o amigo compositor Luciano Gallet.

Segundo a carta de 7 de abril de 1928, a música cantada pelos amigos Antônio Bento e Mário Pedrosa não era complicada ritmicamente, a "dicção" do cantar é que destacava a existência de rubatos. Dessa maneira Mário de Andrade explicava a diferença na grafia de Luciano Gallet, ora anotando o canto, ora grafando as danças. Curiosamente, ele distinguia o cantador "autêntico" (ele não usa essa expressão) do homem letrado que aprende a cantar e, para provar que estava certo, pregou uma peça em Antônio Bento e em Gallet. O amigo cantador aparentemente rejeitara a escrita detalhada do ritmo melódico, o que o musicólogo paulista interpretou como natural da tradição oral ou assegurado pela fonografia. Finalmente, e quanto à anotação das melodias, na mesma carta de 7 de abril para Gallet se entende o método de trabalho que ele cristalizou para

empregar em sua viagem de 1928: conferir cada canção exaustivamente, pela repetição, antes de tocá-la ao piano e colocá-la no papel. Por isso, os "pousos" da segunda viagem ao Norte e Nordeste precisavam contar com um instrumento à sua disposição.

Se de início citei os trabalhos fundamentais e abrangentes de Telê Porto Ancona Lopez (1972) e de Elizabeth Travassos (1997), por aprofundarem temáticas importantes da obra do polígrafo, volto ao trabalho da musicóloga. Travassos considerou que tanto o Modernismo folclorista quanto a coleta de canções eram buscas semelhantes para as perguntas nas esferas das artes modernas, formuladas e respondidas de maneiras diversas por Mário de Andrade e por Béla Bartok. No caso do estudioso brasileiro, "[...] a reflexão sobre a música popular vinculou-se ao problema mais amplo da oposição entre indivíduo e sociedade" (1997: 219). Após lembrar que o indivíduo e a sociedade estarão entre os temas discutidos pela antropologia e pela sociologia, as duas últimas frases de seu livro ecoam neste presento texto de forma indelével:

> A busca do novo no velho e da modernização artística pela via das tradições populares estabeleceu um diálogo com a modernidade e com o Ocidente diferente daquele em que se engajaram sociólogos e antropólogos. Por essa razão, se não houvesse outras, as coletas musicais de artistas modernizadores podem ter interesse para cientistas sociais (TRAVASSOS, 1997: 219).

Referências

ALVARENGA, Oneyda. *Melodias Registradas por Meios Não-Mecânicos*. Organização, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Departamento de Cultura do Município de São Paulo, 1946.

ANDRADE, Mário de. Home casado num pode. *Ariel*: *Revista Mensal de Artes e Atualidades Sociais*, n. 13, p. 492, out. 1924.

ANDRADE, Mário de. Cantos-de-trabalho. *Ariel*: *Revista Mensal de Arte e Atualidades Sociais*, São Paulo, n. 42, p. 6-8, dez. 1926.

ANDRADE, Mário de. *Viola quebrada*. São Paulo, [1926]. MA-MMA 116, Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. 1 p.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre Música Brasileira*. São Paulo: Irmãos Chiarato, 1928a.

ANDRADE, Mário de. Lundu do escravo. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, n. 5, p. 5-6, set. 1928b.

ANDRADE, Mário de. *Pedro Malazarte*. São Paulo, [1928c]. MA-MMA 062-001-018, Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. 30 p.

ANDRADE, Mário de. Romance do Veludo. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, n. 4, p. 5-6, ago. 1928d.

ANDRADE, Mário de. [*Correspondência*]. Destinatário: Luciano Gallet. São Paulo, 7 abr. 1928e. 1 carta. 4p. Coleção Luciano Gallet, Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola Nacional de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ANDRADE, Mário de. [*Correspondência*]. Destinatário: Luciano Gallet. São Paulo, 18 abr. 1928f. 1 carta. 3p. Coleção Luciano Gallet, Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola Nacional de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ANDRADE, Mário de. *Compêndio de história da música*. São Paulo: Chiarato, 1929.

ANDRADE, Mário de. *Música de Feitiçaria no Brasil*. Organização, Introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Martins, 1963.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ANDRADE, Mário de. Crítica do Gregoriano. In: ANDRADE, Mário de. *Música, doce Música*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976. p. 25-38.

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil.* 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1982. 3 vols.

ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Preparação, ilustração e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, 1984.

ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. Preparação, ilustração e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, 1987.

ANDRADE, Mário de. *Introdução à Estética Musical*. São Paulo: Hucitec, 1995.

ANDRADE, Mário de. Clã do jaboti. In: ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. v. 1, p. 207-293.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo. Colaboração de Leandro Raniero Fernandes. Brasília: Iphan, 2015.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos do Folclore Brasileiro*. Estabelecimento do texto, apresentação e notas de Angela Teodoro Grillo. São Paulo: Global, 2019.

ANDRADE, Mário de; ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos e Mário*: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade. Prefácio e notas de Silviano Santiago. Organização e pesquisa iconográfica de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. Organização, Introdução e Notas de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: Edusp, 2000.

GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1935.

KOCH-GRUNBERG, Theodor. *Vom Roraima zum Orinoco*. Berlin: Dietrich Reimer; Stuttgart: Strecker und Schroder, 1917-1923. 5 vols.

LAPLANTINE, François. *A descrição etnográfica*. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LESSA, Ana Luísa Dubra. *Edição da Correspondência de Mário de Andrade e Ascenso Ferreira e Stella Griz Ferreira – 1926-1944*. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

LISBOA, Sérgio. *Da Bucólica ao Ensaio sobre a Música Brasileira*. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade*: ramais e caminho. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MENEZES, Ana Lúcia Guimarães Richa Lourega de. *Amizade "carteadeira"*: o diálogo epistolar de Mário de Andrade com o Grupo Verde de Cataguases. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PINTO, Alexina Magalhães. *Cantigas das creanças e do povo e danças populares*: coligidas e selecionadas do folklore brasileiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, [1911].

ROQUETTE-PINTO, Edgard. *Rondonia*. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1935.

SMALL, Cristopher. *Musicking*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

SPIX, Johann B. von; MARTIUS, Carl F. P. von. *Reise in Brasilien*. München: M. Lindauer, 1823.

TIERSOT, Julien. *Sixty Folksongs of France*. Boston: Oliver Ditson, 1915.

TONI, Flávia Camargo. A Música Brasileira e a Cooperação Intelectual no Congresso de Arte Popular de Praga (1928). *Debates*, Unirio, n. 17, p. 172-196, nov. 2016.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos*: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Funarte; Zahar, 1997.

Flávia Camargo Toni é professora titular do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, onde atua como pesquisadora na área de Música. Orienta nos programas de pós-graduação tanto do IEB/USP – Culturas e Identidades Brasileiras – quanto do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes. Suas áreas de interesse na pesquisa focalizam a produção musical do Brasil do século XVIII, sobretudo na região sul de Minas Gerais, e a música brasileira da primeira metade do século XX, mormente o pensamento musical e a obra de Mário de Andrade. Na década de 1980 escreveu sobre o acervo formado pela Missão de Pesquisas Folclóricas (*A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*, 1985), sobre a presença de Villa-Lobos em São Paulo (*Mário de Andrade e Villa-Lobos*, 1987) e editou o *Dicionário Musical Brasileiro*, de Mário de Andrade (1989), fruto de projeto empreendido por Oneyda Alvarenga. Recentemente estabeleceu o texto e preparou a edição com notas de pesquisa do *Ensaio sobre Música Brasileira*, de Mário de Andrade. E-mail: flictis@usp.br