

Da vanguarda ao folclore

o moderno e o popular em Mário de Andrade¹

Caion Meneguello Natal²

Universidade de São Paulo | Brasil

Resumo: O presente artigo focaliza as relações entre vanguarda e folclore segundo o pensamento de Mário de Andrade. São analisados estudos que o escritor produziu durante a década de 1920: dois manifestos estéticos (“Prefácio interessantíssimo” e “A escrava que não é Isaura”), e também o material elaborado a partir de suas viagens ao Norte e Nordeste do Brasil, entre 1927 e 1929. Tais estudos possibilitam enxergar semelhanças estruturais entre modernismo e cultura popular. Para Mário, as manifestações folclóricas serviriam de fonte para a renovação estética que se buscava naquele momento.

Palavras-chave: modernismo, vanguarda, folclore, nacionalidade.

¹ *From the vanguard to folklore: the modern and the popular in Mário de Andrade*. Submetido em: 15/08/2018. Aprovado em: 02/04/2019.

² Caion Meneguello Natal é professor de história e historiador. Possui doutorado na área pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e estágio pós-doutoral pela PUC-SP. Especialista em história cultural, pesquisa questões relativas a patrimônio histórico e artístico, memória, literatura, música, arquitetura e construção de identidades durante o período republicano no Brasil. Atualmente, participa do programa de pós-doutorado do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), onde desenvolve pesquisa no arquivo Mário de Andrade, a respeito do pensamento estético do autor modernista. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0357-3202>. E-mail: caionnatal@hotmail.com

Abstract: This article focuses on the relationship between vanguard and folklore according to Mário de Andrade's thinking. We analyse studies that the writer produced during the 1920s: two aesthetic manifestos ("Prefácio interessantíssimo" and "A escrava que não é Isaura"), and also the material elaborated from his trips to the North and Northeast of Brazil between 1927 and 1929. Such studies make it possible to see structural similarities between modernism and popular culture. For Mário, the folkloric manifestations would serve as a source for the aesthetic renewal that was sought at that moment.

Keywords: modernism, vanguard, folklore, nationality.

* * *

O modernismo paulista, capitaneado por Mário de Andrade e por seu compadre Oswald de Andrade, objetivou a renovação da artes nacionais a partir de uma equação básica: de um lado, trazer para o cenário brasileiro as novidades vanguardistas que se elaboravam em Europa; de outro, e para se diferenciar do Velho Mundo, incorporar nas obras artísticas traços das culturas populares, entendendo que aí se encontrariam as raízes da identidade nacional (LAFETÁ, 2000). Intentava-se justapor pesquisa formal erudita, cujo referencial eram as vanguardas europeias, e pesquisa de cunho mais antropológico, a abranger costumes, rituais, músicas, poesias e artes em geral produzidas pelo povo. Em outras palavras, o movimento que surgiu em plagas paulistanas em princípios de 1920 trazia a pesquisa da cultura popular para o âmbito da criação moderna (SOUZA, 1980). Com isso, pretendia-se formar um artista que não fosse apenas intelectual de gabinete, mas que entrasse em contato com os modos de vida das populações que habitavam os rincões do Brasil. Esses modos de vida correspondiam ao que Mário entendia por folclore. Considerava-se necessário conhecê-los para fazer arte moderna.

O presente artigo aborda a relação estabelecida por Mário de Andrade entre pressupostos estéticos de vanguarda e sua percepção de folclore. Para tanto, nos debruçamos sobre dois manifestos que o autor publicou na primeira metade dos anos 1920, e também em seus estudos musicológicos empreendidos na segunda metade do decênio. Embora o interesse do pesquisador fosse vasto, incluindo temas como arquitetura, escultura, teatro, literatura, ou mesmo cinema, etc., o artigo centra-se no diálogo entre poesia e música. Especificamente, analisamos dois textos programáticos – "Prefácio interessantíssimo", publicado em 1922, e "A escrava que não é Isaura", de 1925 –, além do material produzido a partir das

viagens que o poeta fez ao Norte e Nordeste do Brasil, em datas distintas, entre 1927 e 1929.

Os manifestos podem ser considerados ensaios com uma proposta estética geral, não obstante seja a poesia seu fio condutor. No tocante às viagens, o escritor observou e registrou fatos diversos, mas seu foco foram os ritmos, cantigas e danças populares. Como veremos, Mário percebeu uma estrutura comum entre vanguarda e folclore através do prisma musical e poético. Portanto, a relação entre música e poesia é o nosso eixo, mas não ignoramos o horizonte teórico mais amplo em que esses assuntos estavam inseridos.

No mais, esse intercâmbio entre música e poesia justifica-se se lembrarmos que Mário de Andrade foi músico de formação e um dos principais poetas de seu tempo. Formou-se em piano pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde também foi professor catedrático ao longo de duas décadas (de 1917 a 1938). As reflexões sobre música e poesia ocuparam a maior parte de sua breve existência e de sua gigantesca obra. O polígrafo impregnou de concepções musicais sua literatura, suas crônicas e artigos sobre arte, bem como seus estudos sobre cultura nacional (MORAES, 2015). Vejamos, pois, como ele pensou a ligação entre o moderno e o popular.

1. Técnica e lirismo

Na primeira metade da década de 1920, Mário de Andrade publicou dois manifestos vanguardistas em favor da renovação das letras e artes nacionais: “Prefácio interessantíssimo” e “A escrava que não é Isaura”. O “Prefácio” acompanha os poemas do livro *Pauliceia desvairada*, que veio a lume em 1922 (ANDRADE, 2013b). “A escrava” data de 1925 (ANDRADE, 2013a). Os textos coincidem em linhas gerais quanto aos pontos apresentados. No caso específico da poesia, ambos contestam o parnasianismo e o simbolismo, vertentes que predominaram nos círculos letrados brasileiros entre fins do século XIX e as primeiras duas décadas do seguinte. Em especial, uma dicotomia figura como eixo estruturador desses artigos, qual seja: a relação entre técnica e lirismo.

Segundo Mário, técnica diz respeito aos recursos formais, críticos e estilísticos de que o poeta se serve para compor seus versos, enquanto lirismo designa o móvel inconsciente, a intuição, inspiração ou sentimento que aflora súbita e espontaneamente, sem que haja controle por parte do sujeito. À técnica corresponde o trabalho racional e objetivo que incide sobre a experiência subjetiva; lirismo, por sua vez, é a experiência propriamente, ainda em estado bruto. A técnica pertence, então, ao domínio da forma, da objetivação e da consciência, ao passo que lirismo aponta o informe e o inconsciente, ou subconsciente. A

operação poética é dividida em metades que se complementam: consciente e subconsciente, crítica e intuição, objetividade e subjetividade. Sobre a massa informe do impulso lírico, atuariam os instrumentos técnicos, responsáveis por moldar a inspiração originária. A polaridade técnica-lirismo desdobra-se em “ordem intelectual” (intelecto, inteligência) e “ordem subconsciente”. Tudo que recebe o selo de erudito ou intelectual compartilha o campo da técnica. O que surge das profundezas da alma participa do emotivo/instintivo – “o movimento lírico nasce do eu profundo (ANDRADE, 2013a: 240)”. A poesia resultaria, portanto, da junção entre o sentir imediato (inconsciente) e o trabalho posterior (consciente) das técnicas artísticas (ANDRADE, 2013b).

Com sua teoria, Mário julgava oferecer aos poetas as orientações necessárias para que produzissem uma poesia viva, integrada ao mundo. Para ele, a ordem subconsciente é a responsável por dar vigor à obra. Os manifestos amparam-se no ideal de capturar o instante vivido na tessitura dos versos (integrar a palavra na vida, ou injetar vivacidade na palavra), mediante o trabalho analítico exercido sobre a matéria *sentida*. Nesse prisma, o sentir, relativo ao subconsciente, seria a condição de imersão do poeta nas experiências mundanas (LOPEZ, 1972)³. A meta era alcançar uma escrita de intensa vitalidade a partir da intercessão entre intelecto e inconsciente, e da relação especular entre interioridade e mundo. O lirismo subjetivo garantiria vivacidade à linguagem, que, em troca, forneceria as ferramentas necessárias à expressão objetiva dos sentimentos. Sem tais convergências, a poesia não passaria de um jogo formalista e vazio. Mário de Andrade pretendia desbancar parnasianismo e simbolismo na medida em que os considerava demasiadamente formais, artísticos ou técnicos, divorciados, pois, das vivências intersubjetivas que deveriam constituir a base de qualquer ofício artístico. As correntes criticadas teriam se prendido sobremaneira às regras cultas de compor, aos formalismos acadêmicos, em detrimento da intuição e da experiência.

Afim de fortalecer seu arcabouço teórico, Mário tomou de empréstimo ao saber musicológico os conceitos de harmonia e polifonia. Ele teceu a noção de verso harmônico, que pressupõe a quebra da sequência gramatical discursiva, para que as palavras possam ressoar entre si, à semelhança do acorde,

³ Mário buscou em Sigmund Freud os conceitos de inconsciente e subconsciente. O primeiro diz respeito a uma camada mais profunda da psiquê; o segundo é um lugar intermediário entre a consciência e essa camada mais profunda. Embora os conceitos sejam distintos, Mário de Andrade os empregava de maneira relativamente livre, com o intuito de designar a natureza invisível da alma: ambos indicam uma força que escapa a qualquer processo de controle racional. Na biblioteca do escritor paulista, há livros importantes de Freud, todos com anotações nas margens (o que confirma que os mesmos foram lidos), como *Éssais de psychanalyse, Introduction à la psychanalyse, Toten et tabou* e *Trois éssais sur la théorie de la sexualité* (LOPEZ, 1972).

“produzindo um efeito de superposição” (WISNIK, 1983: 116). Polifonia, por sua vez, concerne a sobreposição de versos ou frases soltas, sem uso de conectivos, para provocar a sensação de que o poema está sendo atravessado por muitas e simultâneas vozes.

A remissão ao aspecto musical vinha sublinhar a potência lírica da palavra. Concebida musicalmente, a palavra não seria reduzida a um significado estável, determinado pelo léxico ou senso comum, senão que se abriria a uma pluridimensionalidade imensurável. Mário entendia que, das artes, a música era a menos intelectual, a mais abstrata, aproximando-se, por isso, de um valor puro de lirismo. Ao arranjar os versos em forma de acorde, compondo campos harmônicos a partir de palavras, o autor acreditava estar liberando forças emotivas represadas na língua dicionarizada. Mais intuitiva que racional, a música estimularia na poesia o fogo do eu profundo, enchendo de vitalidade a verve criadora.

O escritor ainda pregava a utilização de assonâncias, aliterações, paronomásias, onomatopéias, frases telegráficas, cortes bruscos e toda sorte de ruídos que pudessem romper com as normas sintáticas e com a linearidade discursiva. Essas técnicas eram tributárias das noções de verso harmônico e polifonia, e concorriam para a consecução do efeito de simultaneidade, a que Mário também se referia por “sensação complexa”. Ao quebrar a sequência linear do discurso, a poesia seria capaz de abarcar um amplo espectro de eventos ao mesmo tempo. A “sensação complexa” considerava as experiências mundanas saturadas de sentidos – múltiplas, fragmentadas e polivalentes. Para captar essa diversidade, fazia-se necessário o verso harmônico, a polifonia e congêneres. A inovação residia, enfim, na fratura do raciocínio linear. Ao invés de uma concatenação lógica de conceitos, teríamos um alastramento de imagens sem conexão causal ou gramatical entre si. No limite, o verso harmônico trai o desejo de uma linguagem plena: sinfonia intensa e arrebatadora que pudesse transmitir a complexidade total de uma experiência.

A tese central apresentada tanto no “Prefácio interessantíssimo” quanto em “A escrava que não é Isaura”, partia do princípio de que simultaneidade, forma fragmentária, profusão de imagens e impactos sensoriais eram características da vida contemporânea que deveriam pulsar no poema. Devido à velocidade dos novos meios de transporte – trem, automóvel, transatlântico, aeroplano – e dos meios de comunicação – telégrafo, rádio, jornais, etc. –, a simultaneidade e a rapidez se normatizavam no cotidiano da população. A nova economia poética viria espelhar as condições materiais e sensíveis inauguradas pela Era da máquina. As técnicas poéticas modernas seriam uma espécie de duplo dos fenômenos que se desenrolavam no ambiente das metrópoles. Frases telegráficas, polifonia, verso harmônico, etc., seriam ferramentas linguísticas isomórficas à estrutura do mundo moderno. Ao refletir o exterior, tais recursos permitiriam

absorver, textualmente, as experiências turbulentas e simultâneas que acometiam o indivíduo na sociedade industrial.

Em *Pauliceia desvairada*, as composições caleidoscópicas e estrepitosas tencionavam retratar São Paulo em começos da década de 1920, a metrópole cosmopolita que se transformava por conta da industrialização e da imigração, financiadas pela economia cafeeira. O mosaico de imagens fabulosas, o ritmo frenético e os desvios abruptos presentes nesses versos não visavam outro fim senão traduzir as tensões, emoções e choques que o poeta experimentava em seus “desvarios” paulistanos (LAFETÁ, 2004). O poema “Paisagem n.º.4” ilustra a polifonia delirante da capital do café, delineada pelos versos harmônicos de Mário de Andrade.

Paisagem n.º. 4

*Os caminhões rodando, as carroças rodando,
Rápidas as ruas se desenrolando,
Rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...
E o largo coro de ouro das sacas de café!...*

*Na confluência o grito inglês da São Paulo Railway...
Mas as ventaneiras da desilusão! A baixa do café!...
As quebras, as ameaças, as audácias superfinas!...
Fogem os fazendeiros para o lar!... Cincinato Braga!...
Muito ao longe o Brasil com seus braços cruzados...
Oh! As indiferenças maternais!...*

*Os caminhões rodando, as carroças rodando,
Rápidas as ruas se desenrolando,
Rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...
E o largo coro de ouro das sacas de café!...*

*Lutar!
A vitória de todos os sozinhos!...
As bandeiras e os clarins nos armazéns abarrotados...
Hostilizar!... Mas as ventaneiras dos largos cruzados!...*

*E a coroação com os próprios dedos!
Mutismos presidenciais, para trás!
Ponhamos os (Vitória!) colares de presas inimigas!
Enguirlandemô-nos de café-cereja!
Taratá! E o peã de escárnio para o mundo!*

Oh! este orgulho máximo de ser paulistanamente!!! (ANDRADE, 2013b: 109-110).

Mário de Andrade se inspirou em autores modernistas como Émile Verhaeren, Jules Romains, Appolinaire, Jean Epstein, Paul Valéry, André Salmon, Jean Cocteau, Max Jacobs, Iwan Goll, André

Breton, Louis Aragon, Le Corbusier e Paul Dermée, entre outros (LOPEZ, 1996). Com afinco, o autor lia e colecionava revistas de vanguarda como a francesa *L'Esprit Nouveau* (ESCOREL, 2012) e as germânicas *Deutsch Kunst und Dekoration*, *Der Querschnitt*, *Die Kunst*, *Der Sturm* e *Das Kunstblatt*. A presença ostensiva dessas revistas em sua biblioteca mostra o quanto Mário de Andrade estava antenado com as discussões estéticas que se davam na Europa daquele período (PAULA, 2007).

Do expressionismo alemão, Mário aproveitou as noções de primitivismo e deformação, ou expressão (PAULA, 2007). A primeira designaria o núcleo fundante do fazer artístico. Para o autor, haveria um fundo comum, primitivo, a interligar poetas e artistas de todos os tempos. Então, o primitivismo concerniria à fonte criativa, o fundamento lírico da criação, impulso avesso aos constructos racionais, espontâneo, vindo das profundidades do Ser – portanto, atemporal e universal. À ideia de primitivismo, Mário conjugava a de subconsciente. Atuante em todas as épocas e lugares, esse fundo primitivo-subconsciente seria o mecanismo responsável pela capacidade expressiva do homem. Segundo o intelectual paulistano, “O nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva. A nós compete esquematizar metodizar as lições do passado. (...). Somos na realidade os primitivos de uma nova era” (ANDRADE, 2013b: 71-74). O primitivo (subconsciente) constituiria o cerne de toda arte e toda cultura, princípio a entrelaçar passado e presente em uma tradição.

O transbordar dos sentimentos e sua expressão em formas artísticas era, para Mário, sinônimo de deformação. Expressar seria o mesmo que deformar. Tal noção pretendia salientar o caráter vivo da obra. Tratava-se de compreender o fazer artístico enquanto atividade vital, emotiva, fisiológica e psicológica, e não como forma cristalizada ou produto apenas intelectual. A de-formação da obra, ou a obra enquanto de-formação, servia ao anseio modernista de justapor arte e vida: a forma da obra deveria incorporar o dinamismo de estados orgânicos e psíquicos. A imagem deformada seria apta a retratar sentimentos como raiva, tristeza, regozijo, melancolia, apreensão, calma, etc. Deformativa, a arte ganharia em vitalidade e humanidade, ou seja, ganharia em expressão (LOPES, 2013).

Destarte, expressão seria o elo entre o lirismo e a técnica, o inconsciente e a consciência, o movimento e a forma, o sentimento e a razão. Segundo Mário, o poeta ou o artista, quando recebe a sensação imediata dos fenômenos exteriores, atua sobre esses dados e os altera e/ou deforma interiormente, para em seguida devolvê-los como obras-de-arte. De subjetivas e amorfas, as experiências particulares tornam-se formas comunicantes, interpessoais. Por conseguinte, criar não seria reproduzir o que se vê ou o que se ouve, mas deformar, exagerar, numa síntese de subjetividade e objetividade, os eventos sentidos. O

poeta “faz nascer eurritmias, relações que estavam esparsas na vida, na natureza, e que a ele, poeta, competia descobrir e aproximar” (ANDRADE, 2013a: 273). Artistas seriam sujeitos que sentem a vida e exprimem esse sentir numa linguagem que é reconhecível (perceptível) por todos. A obra individual teria uma função social na medida em que expressaria experiências construídas coletivamente (GUINSBURG, 2002).

Para além das balizas expressionistas, Mário de Andrade entendia que as técnicas por ele defendidas, como a associação de imagens, as frases elípticas, a quebra da linearidade e das regras gramaticais, etc., dialogavam com as correntes vanguardistas de uma perspectiva mais ampla. Mais que filiar-se a esta ou aquela vertente, o escritor enxergou nas vanguardas europeias um dispositivo comum, responsável por consolidar a união entre obra e experiência subjetiva. Os valores líricos deveriam estar em harmonia com as técnicas construtivas. A crítica, a análise e a erudição deveriam colocar-se a serviço dos impulsos anímicos. E esse era o legado das vanguardas, fossem elas surrealistas, dadaístas, cubistas, expressionistas, futuristas, etc., qual seja: trazer para o âmago da obra a mesma energia vital experienciada no mundo externo, ou levar para o exterior os fenômenos sentidos interiormente. A imanência da arte com a vida seria garantida pela libertação do lirismo, isto é, pela irrupção do inconsciente. Porém, vale repetir, a questão técnica não deveria ser subestimada. Com seus manifestos, Mário de Andrade buscou articular a unidade entre o sensório subjetivo e o inteligível objetivo, entre o dado imediato da percepção e o trabalho mediatizado do *logos*, entre lirismo e técnica, e também entre o individual e o coletivo. Para fazer a obra viva, e da vida uma obra-de-arte, importaria ao artista vasculhar todo o espectro das relações humanas, desde o acontecimento monumental até o detalhe cotidiano.

2. Danças dramáticas: a vanguarda popular

Entre maio e agosto de 1927, Mário de Andrade viajou à região norte do Brasil, acompanhado de D. Olívia Guedes Penteadó, sua sobrinha Margarida Guedes Nogueira, e Dulce do Amaral Pinto (filha de Tarsila do Amaral). Cruzando a Amazônia pelos rios Madeira, Solimões e Amazonas, a excursão passou por cidades como Belém, Santarém, Porto Velho, Óbidos, Manaus e São Luís, entre outras (chegando até Iquitos no Peru). O grupo zarparou no vapor Pedro I, do Rio de Janeiro, em 13 de maio, retornando em 15 de agosto (ANDRADE, 2015).

No início de dezembro de 1928, Mário excursionou ao Nordeste, desta feita sozinho, retornando no

final de fevereiro do ano seguinte. Esteve no Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas e Pernambuco (ANDRADE, 2015)⁴. Mário viajou ao nordeste como cronista correspondente do jornal paulistano *Diário Nacional* (ANDRADE, 1976)⁵. Nesse periódico, ele publicou a série denominada “O turista aprendiz”, onde narrou sua experiência pelo Nordeste do Brasil. Ao todo, foram publicadas 70 crônicas, entre 14 de dezembro de 1928 e 29 de março de 1929 (ANDRADE, 2015)⁶.

As excursões ao Norte e Nordeste foram batizadas de “Viagens etnográficas”. A partir dessas experiências, Mário pôde lançar-se a uma nova empreitada: o estudo do folclore, ou cultura popular. O escritor registrou minuciosamente danças, músicas, festejos, cantigas, culinária, superstições, vocabulários, rituais religiosos e toda uma série de costumes⁷. Ambas as viagens renderam ao poeta-etnógrafo farto material, do qual ele se serviu para escrever poesia, artigos, conferências e ensaios. Apesar de Mário se interessar por uma gama vasta de assuntos, suas pesquisas de campo concentraram-se no que ele chamou de “danças dramáticas”, isto é, cortejos ou coreografias musicais pontuadas por entrecho dramático. Em verdade, o termo acabou congregando uma diversidade de cantorias, ritmos e folguedos populares, também conhecidos por “brinquedos”, como cocos, catimbós, emboladas, maracatus, bumbas-meus-bois, cheganças, cirandas, moçambiques, cucumbis, cabocolinhos, reisados, congados, repentes, pastoris, parlendas, entre outros⁸.

Mário percebeu semelhanças entre seu projeto vanguardista e essas manifestações folclóricas. O coco potiguar foi por ele considerado um dos mais emblemático nesse sentido. A variedade de metros e ritmos da cantoria fazia lembrar as técnicas polifônicas e harmônicas propostas no “Prefácio Interessantíssimo” e

⁴ Em Recife, encontrou Manuel Bandeira, Asenso Ferreira, Cícero Dias, Joaquim Inojosa, Hernani Braga e Gilberto Freyre. Em Natal, hospedou-se na casa do folclorista Luís da Câmara Cascudo e conheceu Antônio Bento de Araújo Lima. Em Maceió, foi recebido por Jorge de Lima e encontrou-se com José Lins do Rêgo. Na Paraíba, teve a companhia de José Américo de Almeida, Ademar Vidal e Silvino Olavo.

⁵ O *Diário Nacional* era um órgão de imprensa representante do Partido Democrático, que fazia oposição ao Partido Republicano Paulista (PRP). De sua redação, se encarregavam Sérgio Milliet, Antônio Carlos Couto de Barros e Amadeu Amaral.

⁶ As anotações de Mário de Andrade sobre suas viagens foram tecidas em forma de diário. O autor tinha a intenção de publicá-las em livro, com o título *O turista aprendiz*, o qual só veio à lume postumamente, em edição coordenada por Telê do Porto Ancona Lopez.

⁷ Mário também fotografou paisagens, tipos humanos, formas de trabalho, meios de transporte, arquiteturas, etc. Os registros escritos e fotográficos encontram-se reunidos no livro *O turista aprendiz*, Utilizamos a edição de 2015.

⁸ O material coletado por Mário de Andrade em suas viagens faria parte de um livro que se intitularia *Na pancada do Ganzá*. O livro, porém, nunca veio à tona. Mário deixou alguns documentos escritos e indicações sobre o projeto, mas não chegou a concluí-lo. Coube à amiga e musicóloga Oneyda Alvarenga reunir as anotações de Mário e organizá-las em três volumes póstumos. Dos volumes organizados por Oneyda, utilizamos: *Os cocos*, *As melodias do boi e outras peças*, e o primeiro tomo de *Danças dramáticas do Brasil*. Ver referências.

em “A escrava que não é Isaura”. Para o autor, os cocos utilizavam recursos consentâneos à poesia moderna, como justaposição de palavras sem ligação sintática, quebra das regularidades rítmicas e métricas pela intermitência de refrãos curtos, livre associação de imagens, uso frequente de onomatopeias, assonâncias e aliterações, etc. Os cocos são cantos responsoriais: enquanto o solista improvisa os versos, o coro responde com refrão curto, como no exemplo abaixo:

Ce amó
- Paraná u quiri
Ce amó
- Yá munhã pirá quêra
Ce amó?
- Cu çu cui, chá icó
Ce amó
Na ruriçara arama
Ce amó? (ANDRADE, 1987: 376).

Com suas assonâncias e aliterações, esses poemas cantados seriam a realização do verso harmônico e da polifonia. Além disso, a dicção anasalada, herança do vocabulário indígena, faria o canto aproximar-se da fala. No entanto, não apenas os cocos, mas todas as modalidades de canto encontradas no Nordeste se aparentariam aos modos modernos de versejar e ressoariam a fala cotidiana marcada pela espontaneidade criativa e recheada de imagens surpreendentes. “Aliás o pitoresco, o bem falante da conversa do nordestino geral, é extraordinário. (...).. Gostam de apalpar o assunto em imagens cotidianas dum inesperado de susto, é admirável” (ANDRADE, 2015: 273). Mário via uma relação orgânica entre fala, canto e costumes. Ele dizia que, no Nordeste, o povo amanhece e anoitece na cantoria. “E tudo é pretexto pra cantar. Pra conduzir umas vacas, um percurso urbano curto, o vaqueiro de perto de casa, não deixa o aboio. Os trabalhos pesados não se faz sem cantiga, nem os leves!” (ANDRADE, 2015: 302).

Em 10 de janeiro de 1929, na companhia de Câmara Cascudo, Mário visitou o engenho Bom Jardim, na cidade de Goianinha, Rio Grande do Norte, para conhecer o coqueiro, ou cantador de cocos, Chico Antônio. Na ocasião, o cantador “tirou” (entou) o coco “Boi Tungão”, bastante conhecido naquelas paragens. O encontro causou forte impressão no escritor paulistano, que confessou ficar “divinizado por uma das comoções mais formidáveis (...). Com uma habilidade maravilhosa vai deformando a melodia em que está, quando a gente põe reparo é outra inteiramente (...)” (ANDRADE, 2015: 315-316).

Boi Tungão

Solo: Ôh lililiô!

Coro: – Boi Tungão –

S. Boi do Maioral! (Diabo)

C. – Boi Tungão –

S. Bonito não era o boi...

C. – Boi Tungão –

S. Como era o aboiar.

C. – Boi Tungão –

S. Chamava, ele vinha

Pintadinho venha cá!

C. – Boi Tungão –

S. Eu tava em casa,

Tava dormindo no quente,

Tava bebo (bêbado) de aguardente,

Quando ouvi chamar,

Era uma negra

Chamada Quitéria,

Essa negra falou séria:

- Chico Antônio, vá! (ANDRADE, 1984: 357).

Nos cocos, em particular, e nas danças dramáticas, em geral, Mário notava um processo de variação, que é a repetição de estruturas rítmico-melódicas fixas sobre as quais se entoam canções diversas. A cada repetição, muda-se alguns elementos da cantiga, às vezes acrescentando apenas arranjos sutis ou modificando algum detalhe da melodia (ANDRADE, 1983). No caso em questão, a conclusão de uma linha melódica não recaía sobre a tônica, mas sobre a sensível, dominante ou subdominante, o que provocava a sensação de suspensão e possibilitava o prolongamento melódico. Como a melodia não se estabilizava na tônica, e a expectativa do ouvinte continuava, o cantador era levado a emendar outro canto. Assim, as emboladas, cirandas, cocos, desafios, etc., fugiam da estabilidade tonal ditada pelo paradigma clássico e abriam o horizonte para uma sequência de linhas melódicas cujo fim não se podia prever (TEIXEIRA, 2007). Esse processo de variação e improviso era conhecido como “tirar o canto novo” ou “virar o coco”. Mário também o denominou “torneio melódico”, e o vinculou à noção expressionista de deformação. O autor percebia nas cantigas a mesma liberdade e vigor inventivo, ou deformativo, presente em uma obra de vanguarda. A diversidade rítmica e as variações garantiriam o efeito expressivo dos cantos populares.

Em música, se pode dizer que o povo brasileiro já inventou o moto contínuo... Explico bem; sobre um texto dado, se fixou um ritmo de ordem exclusivamente musical, que consiste na repetição geralmente de um, ou mais motivos rítmicos. Esta repetição agrupada pelos acentos fixa a binaridade e a quadratura estrófica da melodia. Assim, quando o texto chega ao seu ponto final,

o ritmo da melodia também chegou ao seu ponto final. Isso dá a sensação de repouso, que não apenas permite, mas provoca a terminação da cantoria. Mas sucedeu que a evolução harmônica da melodia, ao finalizarem texto e ritmo, não está na tríade tonal, mas numa das notas de passagem da escala, evocando pois um acorde dissonante. (...) e por isso a melodia, ao chegar o ponto final de texto e ritmo, está na sensível, no segundo grau, no quarto, em geral provocando justamente o acorde de sétima-de-dominante, que obriga a continuar pelo menos com mais um som. Mas pra que este som seja executado, foi preciso reiniciar o texto e reiniciar o ritmo, e reiniciados estes é imprescindível ir até o fim deles. Mas ao chegar no fim deles é a evolução tonal da melodia que obriga a recomeçar outra vez (ANDRADE, 1983: 41-42).

A riqueza rítmica dos cocos e demais cantorias, bem como a potência criativa dos cantadores teriam relação direta com a suposta musicalidade “natural” da fala nordestina. Os valores dessas cantorias derivariam das dicções da fala comum, extrapolando a métrica do compasso e o sistema ocidental dos 12 tons/semitons. A essência fraseológica dos cantos nordestinos proporcionaria maior liberdade oratória e rítmica. Temos, então, uma rítmica fora do compasso, regida pela síncope, pela modulação constante, e pelos quartos-de-tom. Para Mário, tratava-se, principalmente, de uma arte unificada à prosódia rotineira. “Não é cantar desafinado não. Cantam positivamente ‘fora de tom’ e este fora de tom está sistematizado neles e é de todos” (ANDRADE, 2015: 283). O canto que aos ouvidos eruditos poderia soar como defeituoso, errático ou desafinado, para Mário significava o mais interessante esteticamente, pois era a prova viva a confirmar o núcleo de seu programa modernista – a ideia de aliança entre expressão artística e impulsos vitais.

De acordo com a apreciação marioandradina, as danças e cantorias populares advinham diretamente dos hábitos e dos modos coletivos de falar e viver. Essa naturalidade ou espontaneidade faziam dos folguedos verdadeiras fontes de lirismo. Mas as danças e cantorias não deixavam de apresentar caracteres técnicos, que lembravam as lições vanguardistas. Todavia, mesmo esses traços técnicos eram, em última instância, reflexos diretos da espontaneidade. Prevalencia nos folguedos a dimensão lírica, isto é, a vitalidade subconsciente que emana sem controle racional. Nesse caso, a técnica estaria a serviço do lirismo, e seu agente seria o ritmo sincopado. O fundamento das danças dramáticas, pelo qual a técnica se dissolveria num lirismo puro, seria a rítmica fora de compasso. Por meio do ritmo saracoteado, se fazia arte popular; nesta, fundiam-se de tal maneira técnica e lirismo que seria impossível discernir um elemento do outro (subjetividade e objetividade). A avalanche de ritmos significava a expressão retumbante das forças vitais profundas. Mário afirmava que as danças dramáticas, por conta de sua liberdade rítmica, possuíam um dom encantatório que provocava impactos psicofisiológicos nos ouvintes, tamanho seu poder de despertar estados anímicos subconscientes. Referindo-se a Chico Antônio, o poeta dizia que seu canto

“exerce a função das encantações primitivas (...). A gente se deixa encantar e não pode mais sair dali” (ANDRADE, 1984: 379).

Ainda nessa perspectiva, o autor não deixava de frisar um detalhe relevante: as danças dramáticas teriam herdado caracteres aos rituais dos povos dito primitivos. Tais rituais eram baseados no tema da morte e ressurreição da entidade central, como é o caso do bumba-meu-boi, em que o boi falece e renasce. Também celebravam a alternância das estações do ano – a ida e o retorno, sobretudo, da primavera – e a renovação vegetal e animal do mundo⁹. A sobrevivência de elementos arcaicos nos brinquedos garantia sua valoração lírica-expressiva. Embora localizadas regionalmente, as danças trariam em sua estrutura traços de uma psicologia humana universal, pois primitiva. “Tais costumes, quase que universais, se prendem sempre a esse verdadeiro complexo de Morte e Ressurreição (do ano, da primavera, do vegetal, do animal, do deus, do rei...) da psicologia coletiva” (ANDRADE, 1982: 31). Aqui temos ressonâncias do conceito de primitivismo, tal como Mário expôs em seus manifestos. Além da rítmica e da prosódia, o musicólogo via na própria estrutura teatral das performances a vigência de um lirismo profundamente primitivo e universal, arraigado no subconsciente.

Conclui-se do exposto acima que as expressões culturais encontradas no Norte e Nordeste teriam realizado o sonho vanguardista de uma arte viva, coletiva e funcional, irmanada aos atos cotidianos. Por extensão, as culturas populares em linhas gerais, porque contíguas aos gestos costumeiros, comprovariam o vínculo entre arte e vida que Mário de Andrade tanto defendera em seus libelos. Curiosamente, no folclore, o intelectual modernista acreditava ter testemunhado a concretização de sua vanguarda.

3. Do popular ao moderno

Mário considerou as danças dramáticas como um conjunto de bailados que possuíam características comuns. Tais performances estariam estruturadas sobre elementos herdados das três raças; teriam surgido da mistura de cantigas e rituais provindos de Portugal, da África e das tribos indígenas que habitavam os trópicos. A rítmica seria africana; a prosódia e a métrica das letras teria proveniência ameríndia; dos portugueses, os brinquedos teriam recebido o formato das procissões católicas, as encenações de lutas entre cristãos e mouros e algumas maneiras tradicionais de dançar. Vale dizer ainda que as danças

⁹ Sobre os cultos vegetais, Mário de Andrade baseava-se no estudo de James Roger Frazer (1982).

dramáticas, geralmente, desenrolavam-se embaladas por cantos responsoriais e respeitavam a morfologia da suíte, sequência musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas. Estes dois itens também seriam de matriz ibérica (ANDRADE, 1982).

Um dos reisados mais curiosos aqui no Nordeste são os Congos. Que nem o Bumba meu Boi, o Pastoril, a Chegança, é um verdadeiro auto. Estes três últimos têm origem facilmente portuguesa. A importância dos Congos e do Cabocolinhos (outro “brinquedo” que se dança neste Nordeste) é denotarem a colaboração ou inspiração do africano e do índio. Os Cabocolinhos são uma dança dramática em que personagens e comparsas, índios, se vestem com penas, trazem arco e flecha. Nos congos tudo é africano. (...). A respeito dos Congos, se é certo que personagens (rei do Congo, rainha Ginga), muitas palavras e muitos dos cantos e danças são visivelmente africanos, o reinado, na sua expressão mais completa de texto e drama, recebeu versão e versificação eruditas de incontestável origem luso-brasileira (ANDRADE, 2015: 342).

Porém, como se daria a convergência de linhagens distintas (europeias, indígenas e africanas) na formação dos folguedos? Para responder à pergunta, Mário sugeria uma circularidade, ou intercâmbio, entre as esferas erudita e popular. O povo se apropriaria da cultura das classes abastadas, modificando-as e adaptando-as a seus códigos. Essa apropriação, Mário chamava de desnivelamento, isto é, quando uma prática migra dos segmentos intelectuais para as camadas populares. Os bailados e cantorias folclóricas seriam exemplos de desnivelamento. Nesse caso, a vertente portuguesa representaria o elemento erudito, de cujas danças e cortejos os africanos, indígenas e mestiços teriam se apropriado durante o período colonial, transformando-os em congadas, cabocolinhos, cocos, parlendas, reisados, etc. O negro e o indígena, por seu turno, representariam o popular¹⁰. Logo, se o português contribuía com formas e temáticas eruditas, o africano e o ameríndio, ao *desnivelarem* as cantigas lusas, incutiram-lhes a síncope, o canto anasalado, a qualidade oratória, a inventividade poética, o vocabulário, a indumentária e outras figuras de suas culturas nativas.

É importante observar que o desnivelamento seria guiado pelo inconsciente. O povo se apropriaria das produções letradas de modo espontâneo, ou como queria Mário, paralógico, isto é, os cantadores, poetas e artistas populares não teriam compreensão crítica do próprio ato; desempenhavam-no amparados apenas nas determinações do sentir. Segundo o musicólogo, os feitos do povo “penetram nas partes profundas do ser, são sentidos e possuem uma evidência pra qual concorrem os fenômenos da sensação

¹⁰ Segundo Andrade (1980a), as modinhas da segunda metade do século XIX teriam migrado dos salões da elite carioca para as ruas. Eram, portanto, apropriações pelo povo de temas burgueses ou aristocráticos. O mesmo valeria para o Lundu, que seria um estilo fabricado através da imbricação de ritmos percussivos afro-brasileiros com melodias portuguesas eruditas.

(fisiológica) e do sentimento (psicológicos) e da subconsciência” (ANDRADE, 1984: 359). Segue-se que as artes populares possuíam uma exuberância lírica inestimável, muito superior ao que apresentavam os cânones bacharelescos. Esse lirismo deveria, pois, ser aproveitado pelos artistas modernos. Não apenas Mário enxergou no folclore características da renovação estética, como, a partir daí, passou a propor o estudo do populário para que uma arte moderna e brasileira fosse de fato alcançada (SOUZA, 1980). Ao manancial lírico/espontâneo representado pelo folclore, os artistas de vanguarda deveriam acrescentar seu conhecimento técnico e crítico. Dessa maneira, além da assinatura individual, fariam de sua arte um produto autenticamente coletivo, ou brasileiro.

Ao se nutrirem das obras eruditas, as expressões populares seriam responsáveis por *coletivizar* uma arte que até então era apenas individual. A operação do folclore consistiria em trazer para o âmbito coletivo o que antes permanecia confinado aos salões elitistas e ao deleite de alguns poucos privilegiados. A missão que Mário propunha estava em extrair do povo os motivos da autoria moderna. O autor procurou nas culturas populares a chave para a superação do individualismo em arte, ou melhor: pesquisou princípios a partir dos quais se pudesse produzir uma estética modernista de valor comunitário. Dado que as expressões folclóricas nasceriam diretamente de uma espécie de inconsciente coletivo, a tarefa consistia em entrar em contato com essa reserva de potências criativas para adequar o individualismo do artista a uma linguagem comum. As obras modernistas deveriam se inspirar nas danças, festejos, poesias, pinturas, rituais e outras tradições populares para que as disposições subjetivas se harmonizassem com saberes e afetos partilhados coletivamente.

Mário citava Chico Antônio como exemplo de compositor e intérprete que sabia equilibrar talento pessoal e tradições coletivas. Ainda que se destacasse em meio aos coqueiros nordestinos, Chico Antônio possuiria um legítimo valor social. Nas palavras do poeta da pauliceia, o cantador tem um “Timbre nosso muito, firme, sensual, acalorado por esse jeito nasal de cantar que é uma constância de todo o povo brasileiro. Apenas Chico Antônio quintessenciou esse jeito nosso de cantar” (ANDRADE, 1984: 378). Ou seja, apesar de estar se referindo a uma pessoa específica, para Mário, o coqueiro de Goianinha revitalizava uma forma tradicional e brasileira de cantar (ANDRADE, 1984)¹¹. O equilíbrio entre inventividade subjetiva (individualismo) e constância objetiva (coletivo) fica mais claro quando o

¹¹ Mário não observou apenas Chico Antônio, mas coletou cantigas e cocos de muitos cantadores nordestinos, entre os quais, Odilon do Jacaré (Fazenda Cruzeiro, perto de João Pessoa); Maria Joana (Olinda-PE); Engrácia Maria da Conceição (João Pessoa); João José de Oliveira (João Pessoa), entre outros. Chico Antônio, entretanto, foi o que mais o impressionou.

musicólogo explica o procedimento de “tirar o canto novo”, a variação deformativa, conforme aludimos anteriormente.

O processo comum de decorar uma melodia tradicional, como de inventar uma nova, (...), consistia em... desnivelar a melodia, tornando-a bem simples pra 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 canto hot. (...). Porque assim é, com efeito. Sabida fixamente a melodia fácil e esquemática, então o cantador principia cantando hot, fantasiando, glosando outra vez, mas conscientemente agora, com a intenção de variar e enfeitar. Até que, atingindo outra vez a possessão (...) o cantador inventa um canto inteiramente novo (ANDRADE, 1984: 384).

O *modus operandi* do canto novo demandaria um movimento de desnivelamento e outro correlato de (re) nivelamento: 1) o cantador canta uma melodia decorada, de domínio público; 2) aos poucos, o cantador vai simplificando a melodia, até torná-la esquemática, de modo a facilitar a memorização; 3) quando a melodia está bem simples e fácil de memorizar, o cantador começa a variar conscientemente; 4) por fim, de variação em variação, o cantador acaba por inventar “um canto inteiramente novo”. As duas primeiras etapas descrevem o desnivelamento da melodia. As duas últimas, referem-se ao nivelamento. A fase de desnivelamento ou simplificação diz respeito a um parâmetro comum e tradicional que é a condição para que advenha a etapa seguinte, de (re) nivelamento. O que sustenta a margem de subjetividade e inventividade do cantador é uma linha melódica *desnivelada*, esquemática e compreendida por todos. Vemos nesse exemplo o ajuste entre assinatura individual e linguagem coletiva que Mário desejava para a arte moderna. Se o desnivelamento é guiado pelo subconsciente, seu contrapeso, o nivelamento, dá-se conscientemente. Logo, o primeiro é o fator lírico que coletiviza, enquanto o segundo depende do arsenal técnico e do talento individual. (Mas ambos, nunca é demais lembrar, estariam de tal modo harmonizados que não seria possível discerni-los). Ademais, se o desnivelamento é necessário para que as expressões assumam um código que já seja conhecido pela comunidade, se o desnivelamento é a base de uma tradição coletiva, o nivelamento, por sua vez, serve para renovar essa tradição, enriquecendo-a com as contribuições individuais.

Eis o maior legado do populário às vanguardas – o equilíbrio entre o virtuosismo subjetivo e a gramática coletiva. Os modernistas deveriam incorporar os repertórios populares em suas obras para adentrarem uma tradição nacional. Deveriam fazer como o cantador que tira o canto novo, isto é, (re) nivelar o que estava esquematizado (desnivelado) nos hábitos do povo.

Contudo, o que exatamente o modernismo deveria aproveitar do folclore? Decerto, as quebras gramaticais, a virtude prosódica, a capacidade de improvisar, a profusão de imagens, o rico vocabulário, os mitos e lendas, etc. Mas, sobretudo, a vocação de expressar sentimentos comuns, de tocar os corações. Somente se prodigalizasse em lirismo uma obra poderia ser compreendida por todos. A intensidade lírica/emotiva constatada no folclore – que evocava, aliás, a cartilha expressionista (GUINSBURG, 2002) – garantiria à arte moderna uma função ou interesse social na medida em que tal intensidade teria o poder de coletivizar, de congregar uma nação em torno de referências comuns, de consolidar uma identidade, enfim.

No caso particular da música, o dínamo de lirismo residiria no ritmo insubmisso à métrica europeia clássica. Em fins da década de 1920, a mensagem de Mário era categórica: os compositores brasileiros deveriam adotar a variedade rítmica das danças dramáticas para nacionalizarem suas composições – ou seja, para torná-las coletivas. Do contrário, não fariam outra coisa senão arte individualista, meramente técnica, sem função nem valor sociais, à maneira das correntes acadêmicas.

4. Música brasileira: notas sobre um ensaio

Em meados de 1928, antes da viagem ao Nordeste, Mário de Andrade publicou o livro *Ensaio sobre a música brasileira*. Este, que é um de seus principais trabalhos críticos, resultou de pesquisas que o musicólogo vinha empreendendo sobre canções populares desde inícios da década de 1920 (ANDRADE, 1972)¹². Seu objetivo era servir aos compositores nacionais como um guia, oferecendo-lhes referências a partir das quais pudessem apreender um modo brasileiro de compor. A exemplo dos manifestos aqui comentados, o *Ensaio* também apresentava conteúdo programático e tom de militância, desta vez em favor da feitura de uma música autenticamente brasileira. Mesmo antes do autor entrar em contato direto com as cantorias nordestinas, ele já tinha em mente o escopo do que fosse popular e de como os compositores modernos deveriam proceder para nacionalizarem suas artes. De acordo com o *Ensaio*, a música artística brasileira deveria absorver a pluralidade rítmica e a qualidade oratória dos cantos populares.

¹² Mário de Andrade contou com a colaboração de muitos coletores, que lhe enviaram partituras procedentes de diversas regiões do país. Entre os colaboradores mais assíduos e próximos do poeta, estavam Câmara Cascudo e Luciano Gallet.

É muito comum diante de certos cantos do nordeste a perplexidade do coletor, tal a liberdade e a sutileza do *laissez aller* rítmico com que a gente de lá canta. Cantam com as sutilezas rítmica de quem está falando, com a máxima despreocupação. É muito possível que nessa gente do nordeste cantando desse jeito, em contraste decidido com a rítmica isoladamente musical estabelecida pela música europeia desde criou os valores de tempo musical e o compasso, é muito possível que nesses nordestinos a gente vá encontrar uma reprodução contemporânea da maneira de cantar dos rapsodos gregos ou do canto cristão primitivo. Com efeito se dá neles uma união absoluta da música e da palavra falada, de forma a tornar impossível uma fixação rítmico-musical isolada. É a maneira de falar, natural e despreocupada, que determina às vezes em absoluto a sucessão dos sons da melodia (ANDRADE, 1972: 140).

A passagem repisa o que o poeta observou em suas pesquisas de campo: destaca a rítmica dos cantos nordestinos, calcada na aderência entre canto e fala, e também um possível parentesco entre essas cantigas, os rapsodos gregos e o canto cristão primitivo. O fato dos cantos nordestinos se assemelharem a modos antigos de cantar lhes concederia um valor humano e universal – algo próximo da noção de primitivismo. Esse valor derivaria da rítmica oratória, que extravasa a métrica do compasso, instituída pelo padrão europeu. Os cantos populares significavam para Mário a libertação das regras do sistema tonal clássico. O ritmo sincopado e o canto prosódico – ligado às oscilações da fala – seria equivalente em música às quebras sintáticas que os versos harmônicos teriam promovido em poesia. O tonalismo europeu relegara o ritmo ao papel secundário do compasso, enquanto acompanhamento da harmonia-melodia. De modo geral, a harmonia e a melodia responderiam mais pelo lado técnico da música, ao passo que o ritmo seria a fonte lírica-instintiva por excelência. Para usar uma analogia freudiana, os músicos do Ocidente teriam recalçado o *moto* lírico musical (a dimensão rítmica) da mesma maneira que a civilização recalcara os instintos, em benefício do científico e do teórico (ANDRADE, 1980b)¹³. Mário entendia que nos ritmos populares estava a chave para encher de lirismo as práticas musicais eruditas, que se prendiam demasiadamente às escalas de Dó e às regras harmônicas. Sua proposta era simples: bastava destravar as energias recalçadas, retirá-las para fora do compasso e trazê-las a primeiro plano. Uma vez liberto, o lirismo ritmado se amalgamaria às técnicas melódicas e harmônicas, restabelecendo o equilíbrio entre o instintivo e o racional (WISNIK, 1979).

E aqui chegamos a uma inflexão decisiva no discurso andradino. Considerando sua diferença em relação ao modelo tonal europeu, as músicas populares do Brasil sinalizariam a formação de uma cultura e

¹³ O rebaixamento do ritmo à quadratura do compasso *pari passu* ao desenvolvimento teórico e prático das alturas harmônicas refletiria a história da música ocidental. Esse foi o argumento diretivo de Mário de Andrade na escrita do livro *Compêndio de história da música*, publicado pela primeira vez em 1929, mas rebatizado com o título de *Pequena história da música* em 1942.

identidade singulares. As danças dramáticas seriam o exemplo de uma nacionalidade distinta da europeia, e essa distinção seria perceptível sobretudo por conta da riqueza rítmica e prosódica presente nas cantigas populares. O ritmo faria de nós um povo dotado de identidade própria. Enquanto o europeu fizera do estudo melódico-harmônico sua bandeira, disciplinando o ritmo na barra do compasso, a música brasileira teria se formado pelo caminho inverso, transformando o ritmo em matéria principal. O saracoteio típico da nação tupiniquim desempenharia o papel de contraponto à erudição europeia. Como vimos, a formação da identidade musical brasileira teria se dado historicamente, desde a Colônia, por meio da mistura das três raças. Os portugueses teriam contribuído com as melodias; africanos e indígenas, com vocabulário, ritmos e padrões recitativos. Desse cruzamento, teria nascido a música popular do Brasil, mais ritmada que sua matriz europeia. Segundo Mário, nos trópicos, o povo “Fez do ritmo uma coisa mais variada, mais livre e sobretudo um elemento de expressão racial” (ANDRADE, 1972: 32)¹⁴.

Do que foi dito, depreende-se que o ritmo teria uma vocação para coletivizar devido à sua origem subconsciente: seria uma força primitiva a desencadear emoções de alta intensidade, cujo corolário seria o encantamento, a empatia e a congregação de pessoas em torno de rituais, bailes e festejos comuns. O ritmo teria um poder de comunicar sentimentos densos e obscuros, que iriam além da linguagem verbal. A influência psicofisiológica do ritmo sobre os corpos resultaria na unificação desses corpos em uma comunidade: pelo ritmo, todos dançariam e viveriam juntos. Ao contrário, a arquitetura harmônico-melódica demandaria mais investimento do talento individual (ANDRADE, 1980b). Por isso, Mário imaginava que temperar o desenvolvimento moderno da harmonia com os ingredientes rítmicos do populário viria dotar a música artística de um caráter coletivo. O ritmo sincopado viria nacionalizar, ou coletivizar, uma arte que se tornara marcadamente individual e submissa às regras ocidentais de composição.

Não foi outro o propósito do *Ensaio* senão recomendar aos compositores modernos do Brasil que se inspirassem no repertório popular para produzir uma arte mais comunitária. Com essa proposta, Mário visava ao estabelecimento de uma música nacional que mesclasse erudição com tradições folclóricas. Estas últimas contribuiriam com o quesito ritmo, ao passo que a formação clássica colaboraria com a dimensão melódico-harmônica. O autor não pregava o abandono do virtuosismo técnico e autoral em prol da adoção cega dos cantos populares, mas uma mistura entre ambos. Podemos afirmar que Mário pensava o

¹⁴ Mário usa racial no sentido de nacional.

popular como fonte para o moderno. Outrossim, os intelectuais e artistas seriam pesquisadores e divulgadores das culturas regionais; seu papel consistiria em alçar à condição de identidade nacional o que até então era conhecido apenas regionalmente. Cada região concorreria à formação da nacionalidade com suas tradições locais; mas, a partir da atuação dos artistas modernos, uma cultura brasileira tomaria corpo e se expandiria por todo o território. A aliança entre moderno e popular ampliaria o sentido do termo coletivo, fazendo-o transcender os recortes regionais e coincidir com as fronteiras nacionais. Somente com essa união teríamos uma identidade brasileira consolidada.

O que carece pois é que o músico artista assunte bem a realidade da execução popular e a desenvolva. Mais uma feita lembro Vila-Lobos. É principalmente na obra dele que a gente encontra já uma variedade maior de sincopado. E sobretudo o desenvolvimento da manifestação popular. Isso me parece importante. Si de fato agora que 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 deste. O compositor tem pra empregar não só o sincopado rico que o populário fornece como pode tirar ilações disso. E nesse caso a síncopa do povo se tornará uma fonte de riqueza (ANDRADE, 1972: 37).

Vila-Lobos seria o exemplo perfeito desse ajuste entre o popular e o erudito. O *Ensaio* ainda cita Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez, Ernesto Nazareth, Camargo Guarnieri, Sinhô, e Marcelo Tupinambá, entre outros, como compositores que estariam aproveitando as tradições populares em seus trabalhos. De Nazareth, o livro ressalta músicas como “Apanhei-te cavaquinho”, “Arrojado” e “Reboliço”; de Vila-Lobos, são citadas “Ciranda n.4” (“O cravo brigou com a rosa”), “Ciranda n.11” (“Nesta rua”), “Cirandinhas n.7” (“Todo mundo passa”), entre outras; de Gallet, registram-se “Foi numa noite calma”, “Fotorototó” e “Puxa melão”; de Fernandez, “Berceuse da Saudade” e “Trio brasileiro” (ANDRADE, 1972).

Muitas outras obras são listadas no *Ensaio*. Mas fiquemos nesses exemplos. O importante é sublinhar que, das constâncias folclóricas a serem adotadas nas composições artísticas, destacou-se o ritmo sincopado. A síncope (ou síncopa) é uma técnica que consiste em prolongar a nota da pulsação fraca até a pulsação forte seguinte. Pela síncope, o ritmo não se limita à cadência regular do compasso, mas se diversifica (TEIXEIRA, 2007). Mário utilizou a síncope em poesia. No livro *Clã do Jabuti* há uma sessão intitulada, justamente, “O ritmo sincopado”, cujos poemas buscam mimetizar as formas musicais dos cocos, toadas, modas, emboladas, etc., seguindo, para tanto, as temáticas, as quebras e os prolongamentos rítmicos próprios dessas modalidades (ANDRADE, 2013b: 261-283). No poema “Toada do Pai-do-

Mato”, o escritor emprega a onomatopeia “Ah” para fazer as vezes de síncope, pois a mesma prolonga o som da sílaba átona, em que termina o verso anterior, para o som da sílaba forte seguinte. O poema narra uma lenda indígena¹⁵, é composto por três sextilhas e um quarteto, terminando com um verso solto. Vale notar que, nas sextilhas, o final do segundo verso e o começo do terceiro também são ligados por uma síncope. Vejamos.

Toada do Pai-do-Mato

*A moça Camalalô
Foi no mato colher fruta.
A manhã fresca de orvalho
Era quase noturna.
- Ah...
Era quase noturna...*

*Num galho de tarumã
Estava um homem cantando.
A moça sai do caminho
Pra escutar o canto.
- Ah...
Ela escuta o canto...*

*Enganada pelo escuro
Camalalô fala pro homem:
Ariti, me dá uma fruta
Que eu estou com fome.
- Ah...
Estava com fome...*

*O homem rindo secundou:
- Zuimaalúti se engana,
Pensa que sou ariti?
Eu sou o Pai-do-Mato.*

Era o Pai-do-Mato! (ANDRADE, 2013b: 264-265).

Mário de Andrade não apenas incentivou os músicos eruditos a estudarem as cantorias folclóricas, como ele mesmo retirou do populário temas e formas para escrever seus poemas. O autor percebeu uma afinidade estética entre o que ele entendia por vanguarda e o que considerava folclore. Para o autor, apesar de aparentemente distintos, esses universos comungavam do mesmo fundamento: designavam expressões

¹⁵ Como mostra Cristiane Rodrigues de Souza (2006), Pai do Mato é uma entidade malévola, enorme e monstruosa, que seduz a moça índia (Camalalô) quando esta vai ao mato colher frutas. A lenda é comum a etnias indígenas de todo o Brasil, sobretudo no Nordeste e Centro-Oeste.

vivas, imanentes ao sentir e às experiências cotidianas, que comoviam corpo e alma, e promoviam coesão social (na medida em que constituiriam referências de uma vida comum). Com seus libelos, Mário levou para a poesia critérios da música, com os quais elaborou o conceito de verso harmônico. No *Ensaio*, o autor mostrou aos compositores contemporâneos a liberdade da oratória popular, que serviria de suportes às variações e modulações que se pretendia conquistar para a música moderna. Tendo em vista a implantação da agenda modernista no Brasil, o poeta-musicólogo preocupava-se em chamar a atenção para o aspecto emotivo do fazer artístico. Este seria mais expressivo se trouxesse à tona o insólito do eu profundo, sem se prender unicamente a expedientes técnicos e racionais.

AGRADECIMENTOS

Este estudo conta com o apoio financeiro da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – na forma de bolsa de pós-doutorado.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. In: *Obra Imatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013a.
- ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo; Brasília: Duas Cidades/INL, 1987.
- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. (1º tomo). Edição por Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte/ Brasília: E. Itatiaia; INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo/Brasília: Livraria Martins Editora/INL, 1972.
- ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980a.
- ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia; INL-Fundação Pró-Memória, 1983.
- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes colaborador. Brasília: Iphan, 2015.
- ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo; Brasília: Livraria Duas Cidades/Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1980b.

- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas (Vol.1)*. Edição de texto Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013b.
- ANDRADE, Mário de. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- ESCOREL, Lilian. *L'Esprit Nouveau nas estantes de Mário de Andrade*. São Paulo: Humanitas, 2012.
- FRAZER, James. Roger. *O ramo de ouro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.
- GUINSBURG, Jacó (org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LAFETÁ, João Luiz. A poesia de Mário de Andrade. In: *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2004.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.
- LOPES, Vivian Caroline Fernandes. *Traços do expressionismo alemão em Mário de Andrade*. Dissertação (Mestrado). FFLCH, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- LOPEZ, Telê Ancona. Arlequim e modernidade. In: *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- LOPEZ, Telê do Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *Mário de Andrade: eu sou trezentos: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.
- PAULA, Rosângela Asche de. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. Tese (Doutorado). FFLCH, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do Jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Annablume, 2006.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Vanguarda e Nacionalismo na década de vinte. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Torneios melódicos: poesia cantada em Mário de Andrade*. Tese (Doutorado). FFLCH, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- WISNIK, José Miguel. *Dança dramática (Poesia/música brasileira)*. Tese (Doutorado). FFLCH, Departamento de Línguas Orientais e Teoria Literária, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.